03 A 06 DE MAIO DE 2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA
LONDRINA – PR

ANAIS COMPLETOS

Universidade Estadual de Londrina

Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade
Estadual de Londrina

COMISSÃO ORGANIZADORA

Coordenação-Geral

Prof. Dr. Alberto Gawryszewski - UEL

Comissão Organizadora

Profª. Dra. Ana Heloísa Molina - UEL

Profª. Dra. Angelita Marques Visalli - UEL

Profª. Dra. Cláudia Eliane P. M.Martinez – UEL

Profª. Dra. Edméia Ribeiro – UEL

Profª. Dra. Márcia Rorato - UEL

Profª. Dra. Zueleide Casagrande de Paula - UEL

Prof. Dr. Paulo Alves - UEL

Prof. Dr. Paulo Boni - UEL

Profª. Dra. Terezinha Oliveira - UEM

Promoção:

Universidade
Estadual de Londrina

LEdI
Laboratório de Estudos dos
Domínios da Imagem

UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

Catalogação Elaborada pela Bibliotecária Roseli Inácio Alves
CRB 9/1590

E56c Encontro Nacional de Estudos da Imagem (3. : 2011 : Londrina, PR)
Anais [do] III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 03 a 06 de maio de 2011 [CD-ROM]. / coordenação de Alberto Gawryszewski. – Londrina : UEL , 2011.

ISBN 978-85-7846-098-3

1. Imagem – Estudos – Congressos. 2. Imagem – História – Congressos. 3. Imagem e conhecimento – Congressos. I. Gawryszewski, Alberto. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 930.1:77

APRESENTAÇÃO

O III Encontro Nacional de Estudos da Imagem – III ENEIMAGEM, realizado pelo *Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem* (LEDI) em conjunto com os Programas em Pós-graduação em História Social e Comunicação Visual da Universidade Estadual de Londrina (UEL), propunha promover o encontro de pesquisadores que tivessem como tema a Imagem e/ou a discussão da representação da imagem em suas pesquisas, tornando-se, portanto, um *locus* privilegiado para a divulgação de uma produção científica a respeito e proporcionando o intercâmbio entre as várias áreas do conhecimento.

Dentro do esperado, ocorreu: a) promoção de discussões a respeito dos estudos da imagem, representação, da preservação de acervo imagético entre outras; b) a divulgação de conhecimento produzido através de conferências, mesas-redondas e comunicações de pesquisa; c) A divulgação das comunicações em Caderno de Resumos e Anais eletrônicos via internet, na página da internet do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI); d) integração ensino, pesquisa e extensão, em diversos níveis; e) integração de pesquisadores, nos diversos campos do saber, que debateram a imagem como fonte de pesquisa e que trocaram experiências e conhecimentos, como, também, divulgar resultados de suas pesquisas. Pela segunda vez o evento foi transmitido ao vivo, on-line pela página do evento. Esta foi acessada 800 vezes durante o evento, sendo, portanto, um sucesso. Todos os convidados concordaram com a transmissão e saudaram a iniciativa. Por este site as pessoas podiam participar pelo Chat, com perguntas aos convidados. Foi uma experiência inédita na UEL por sua dimensão.

Esperava-se o comparecimento de cerca de 400 pessoas, não só da cidade de Londrina, como também do estado do Paraná, do Brasil e do exterior. O número de inscritos em trabalhos apresentados e participantes ouvintes superou as expectativas, alcançando o número de 350 e 700 respectivamente. Não houve controle na entrada das atividades do evento, portanto o número de pessoas que assistiram o evento deve ter superado, em muito, o número de inscrito, basta informar que o auditório esteve quase que lotado em todas as palestras e mesas-redondas. Tivemos pesquisadores dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Mato Grosso do Sul, Paraíba, Espírito Santo entre outros, além de Colômbia e Argentina. A página do III ENEIMAGEM na internet teve mais de 20.000 acessos em 10 meses no ar, demonstrando o interesse e a procura por tal temática de estudos.

Mais uma vez o evento superou as expectativas e foi um sucesso científico. O ENEIMAGEM já faz parte do calendário científico e acadêmico dos estudiosos em imagem (que agrega várias áreas do saber).

AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE NOS MAUSOLÉUS MILITARES: O EMBATE ENTRE O CÍVICO E O CONFESSIONAL (1924-2010)

Adriane Piovezan
(Doutoranda UFPR/ Bolsista CAPES-REUNI)

Os sepultamentos coletivos em função de mortes em guerras e conflitos sempre foram uma prática comum em diversas sociedades. Recentemente os estudos cemiteriais no Brasil apresentam-se com mais freqüência, mas ainda assim o número é pequeno em relação a quantidade de problemáticas que podem ser geradas a partir da riqueza deste tipo de fontes. Igualmente negligenciados são os trabalhos que destacam as atitudes e representações diante da morte em tempos de guerra.

A idéia de cemitério surge no início do cristianismo, caracterizando o local de descanso após a morte. O monumento funerário é pensado enquanto um instrumento que o homem possui para marcar a morte.

Na tradição ocidental é a partir do século XIX que a proliferação de cemitérios e de mausoléus e túmulos monumentais aparecem com maior frequência. Neste contexto, encontramos o que Michel Vovelle denominou de “Era de Ouro” dos cemitérios, que corresponderia na Europa dos anos 1860 até os anos 1930.(VOVELLE, 1997, p. 327)

No Brasil, na segunda metade do século XIX a predominância pelos enterramentos em cemitérios a partir de leis que proibiam o sepultamento no interior das igrejas, intensifica a construção de mausoléus familiares e a individualização dos mortos.

As práticas anteriores de sepultamento no interior das igrejas, geralmente não identificavam os mortos que eram colocados no chão das mesmas, paredes ou ossários próprios. As irmandades possuíam espaços específicos localizados no interior destas igrejas, na transição para o enterramento em cemitérios algumas delas continuaram com a mesma prática, de mausoléus dedicados a irmandade em questão.

Segundo Debray, na Europa a partir da segunda metade do século XVIII encontramos diversos túmulos-monumentos, em que o caráter de celebridade do morto é destacado, em construções que enfatizam os serviços prestados do indivíduo à Pátria. (DEBRAY, 1993,

p.20). Neste sentido, inúmeras construções privilegiam a figura de militares, numa estatuária que representa tais figuras em posição de ataque, com cavalos, espadas em punho, etc.

Essa necessidade de individualizar o espaço do morto também fez parte dos anseios da nova sensibilidade burguesa, que procurava exteriorizar suas particularidades em túmulos que se destacavam e buscavam a promoção do morto na espécie de cidade que caracterizava os cemitérios na segunda metade do século XIX.

Neste sentido, as esculturas tumulares aparecem como meio de particularizar, ornamentar e monumentalizar os mausoléus e sepulturas. Ainda que marginal, a arte cemiterial foi realizada, por vezes, por escultores de renome tanto na Europa como no Brasil.

Para o historiador Harry Bellomo, a arte cemiterial pode ser dividida em três tipologias: a tipologia cristã, a tipologia alegórica e por último a tipologia celebrativa(BELLOMO, 2008, p.21). Nesta tipologia além de servir de sepultura, o espaço também possui a incumbência de celebrar a memória de vultos ou de acontecimentos.

O objetivo desta pesquisa é discutir a relação da sociedade brasileira contemporânea com a morte através das questões relacionadas aos mausoléus e cemitérios militares. Diante de uma crescente laicização da sociedade brasileira a partir da Proclamação da República, elementos religiosos passaram a ser substituídos pelos símbolos patrióticos no tratamento aos mortos caídos em combates militares diversos, de conflitos civis até a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial. Os conflitos e questões levantadas sobre esta mudança nas atitudes diante da morte revelam de que forma houve esta apropriação da morte, antes monopólio da Igreja pela tentativa de consenso patriótico em torno da figura do herói.

Fenômeno não restrito ao Brasil, mas de uma maneira geral mundial, encontramos no final do século XIX a maior secularização dos rituais destinados à morte. Ainda que com temporalidades diferentes, a sociedade ocidental de uma maneira geral passou a valorizar a questão higiênica e a defender a total separação da sociedade dos vivos e dos mortos.

Fenômeno denominado pelos historiadores como sendo a chamada “morte burguesa”, em que entre outros fatores, a morte aparece negada, impossibilitada de ser vivenciada, o luto é interdito e os mortos são rapidamente separados da sociedade dos vivos, além de que a morte não é mais assistida como momento público e passa a ser confinada nos hospitais.

Diante de tais considerações, Michel Vovelle enfatiza que os monumentos modernos funerários têm por característica a democratização e funcionalização da representação da morte em favor dos vivos. Interessante neste ponto é observar que o próprio Monumento aos Mortos na Segunda Guerra Mundial é mais conhecido como Monumento aos Pracinhas, ou seja, até mesmo o termo morte é “esquecido” na referência ao local.

O mesmo historiador indicou neste período como o ciclo de nascimento, vida e morte do monumento "comemorativo", definitivamente após o final da Segunda Guerra Mundial em que foram totalmente abandonadas as fórmulas triunfalistas, com a construção de monumentos abstratos e antimonumentos.

Túmulo ao soldado desconhecido no Monumento Votivo de Pistóia, na Itália, modelo de chama eterna presente na maioria dos monumentos ao soldado desconhecido

Ainda nesta questão das transformações das atitudes em relação à morte, Michel Vovelle destaca as características comuns do modelo "contemporâneo" do monumento aos mortos. Nestes existe a igualização progressiva, em que ocorre a substituição do monumento ao general vitorioso por um túmulo do soldado desconhecido. Esta mudança teria esta função de atenuante na hierarquização do papel do indivíduo na guerra.

Destaca-se na análise do historiador o fato de que tais aspectos difundiriam mais o monumento, em que ocorre a total substituição do caráter religioso ou expiatório, tornando o

monumento coletivo mais coerente com a intenção de transmitir uma mensagem política funcional.

É neste sentido que nos dedicamos ao caso do Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial localizado no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro.

Se raros são os estudos das atitudes diante da morte no Brasil no século XX, poucos também são os trabalhos acadêmicos elaborados sobre a Força Expedicionária Brasileira (FEB).

Neste aspecto, destaca-se a tese de Francisco César Ferraz intitulada “A guerra não acabou: reintegração social dos ex-combatentes da Força Expedicionária Brasileira (1945-2000)”. Na sua tese, o autor trabalha entre outras coisas com questões referentes ao processo de rememoração dos mortos da FEB com a transladação dos corpos dos soldados brasileiros do Cemitério de Pistóia na Itália para o Memorial aos Mortos da FEB no aterro do Flamengo no Rio de Janeiro.

Segundo o levantamento de Ferraz encontramos processos de consultas que teriam sido elaborados pela Comissão de Repatriamento dos Mortos, encarregada de indagar aos parentes e familiares dos combatentes caídos em combate sobre sua preferência no que se referia a destinação dos corpos, entendendo-se que a adesão ao sepultamento coletivo no mausoléu em questão seria opcional.

A construção deste mausoléu, destino final dos corpos dos que morreram durante a Campanha da Itália, se insere num contexto marcado por uma série de conflitos, envolvendo o Exército, a Igreja e elementos da cultura popular ligados aos rituais fúnebres.

O Exército brasileiro havia com a proclamação da República (1889) abolido o corpo de capelães militares e extinto todas as práticas religiosas no interior dos quartéis. A ampla disseminação dos ideais positivistas nas forças armadas levou não só à laicização das suas práticas, mas também a um acentuado anti-clericalismo.

A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial colocou este compromisso institucional em cheque. Na eminência do embarque para a Itália, o corpo de capelães militares é recriado, sendo incorporados à Força Expedicionária Brasileira 25 (vinte e cinco) padres católicos e 2 (dois) pastores protestantes.

Logo após o início das operações militares na Itália é construído um cemitério militar em Pistóia, de características inequivocamente cristãs: seu solo foi consagrado, os mortos baixavam à sepultura com os ritos inerentes à sua religião, sobre cada túmulo era colocada uma cruz de madeira branca e, no pátio central do cemitério, foi colocada uma enorme cruz que dominava todo local. Com o translado dos corpos para o Brasil em dezembro de 1960, abandonou-se toda e qualquer referência a Deus e à religião, assumindo o monumento – sob alguns protestos e muitas polêmicas – feições assumidamente cívicas e patrióticas.

Percebemos transformações nesta destinação dos corpos, passando de um local que ainda possuía elementos religiosos, como cruzes individuais, uma cruz central, visitas e homenagens no dia de finados com inúmeras flores e velas, para um local de características abstratas, sem elementos religiosos como cruzes, onde a questão da pátria é enfatizada com a presença de soldados das três forças que se revezam e com a ausência de demonstrações religiosas ou homenagens da população em geral durante o dia de finados.

Se entre as instituições encarregadas de organizar o conjunto de atitudes e providências que o indivíduo gostaria que fossem tomadas por ocasião da sua morte, a Igreja monopolizava toda esta ritualística percebe-se uma transformação. No que se refere ao desafio colocado pelo recurso as fontes do Exército Brasileiro para o enfrentamento destas questões é bastante claro. Afinal de contas, trata-se de uma instituição que era senão anti-clerical, certamente laica, e que apenas sob pressão das implicações decorrentes na participação em um conflito de dimensões mundiais, e mesmo assim somente à última hora , admitiu a incorporação de padres e sacerdotes à força destacada para lutar na Segunda Guerra Mundial.

Enquanto o Cemitério Militar Brasileiro de Pistóia, no período de 1945 até 1960, recebia homenagens e visitantes civis italianos, brasileiros e outros, que entendem que aquele é um local de homenagem e rememoração da guerra, a partir de 1960 no Monumento aos Mortos no Rio esta relação foi rompida pela caracterização do monumento como local cívico, em que não a memória individual do morto é celebrada, mas a instituição militar como um todo.

As discussões acerca da escolha do monumento são trabalhadas no artigo de Ricardo de Souza que coloca o Monumento inserido na confluência de várias séries: desde a mais geral, relacionada aos monumentos aos mortos ou caídos em conflitos. Esta categorização também pode ser subdividida por tipos: fúnebre, patriótico etc. Dentro destas séries da qual o monumento faria parte, também estão os "monumentos ao expedicionário” espalhados por

todo o Brasil e pela Itália e do qual faz parte o bem menos conhecido Monumento Votivo Militar Brasileiro (1967), projeto de Olavo Redig Campos, localizado no Cemitério de Pistóia, na Itália.

Muitos elementos do Monumento aos Mortos foram inspirados em outras obras fúnebres militares, no caso, para o túmulo do soldado desconhecido veio daquele existente no Arco do Triunfo, em Paris: um pórtico abrigando o fogo simbólico.

Este aspecto, inclusive passou a ser a convenção mais forte no caso brasileiro para representar o soldado desconhecido, já que no Monumento Votivo em Pistóia também a chama e o pórtico estão presentes. Hoje, lá se encontra um soldado desconhecido, cujo corpo só foi encontrado em 1967 na região de Montese na Itália pelos habitantes locais.

Segundo a abordagem de Ricardo de Souza Rocha, a idéia de uso público e acesso livre do espaço do Monumento aos Pracinhas privilegiou a visão da baía desde o solo, numa localização privilegiada no Rio de Janeiro (ROCHA, 2007). Tal configuração teria relação com a idéia de que fora cumprida a promessa do Marechal Mascarenhas de Moraes, então comandante da FEB de que nenhum soldado brasileiro ficaria na Itália.

Também existia no projeto original a tentativa de articulação monumento-cotidiano, já que ao mesmo tempo se tornou espaço de "lazer" integrado ao Parque do Flamengo e lugar cerimonial e cívico.

Elementos significativos do embate entre o laico e o confessional na concepção do monumento está no fato da ausência de cruzes e imagens de santos. Ainda que para as famílias dos mortos tais imagens teriam maior significado num monumento que guardaria os corpos de seus entes queridos, o Estado como financiador do projeto, preferiu destacar o caráter de monumento nacional, onde a pátria (e não os pais) homenageava seus filhos.

A idéia de mudar o local onde os despojos dos soldados brasileiros foram colocados de Pistóia para o Rio de Janeiro era uma promessa antiga do Marechal Mascarenhas. Difícil foi a sua conclusão. O então Cemitério Brasileiro Militar em Pistóia recebia inúmeros visitantes, na época era comum a existência de cemitérios militares estrangeiros na Itália, vide o ainda existente cemitério americano em Florença e mesmo o Cemitério dos alemães, perdedores e que usualmente seriam retirados do solo inimigo, mas que também possuem um cemitério em Pomezia na Itália. O caso brasileiro foi por isso específico, pois foi o único exército de aliados a transladar os corpos de seus mortos em solo italiano naquele período.

Monumento aos mortos da Segunda Guerra Mundial no Rio de Janeiro

Este ano, nas comemorações dos cinqüenta anos de construção do monumento, percebe-se que o mesmo é tratado com homenagens cívico-militares internas das forças armadas. Inclusive na semana que se iniciavam as comemorações, o mausoléu com a cripta contendo as urnas funerárias estava fechado para visitação.

Percebe-se, entretanto, uma relação totalmente diversa com esta memória dos mortos no agora denominado Monumento Votivo em Pistóia, onde as plaquinhas com os nomes dos mortos ficaram como homenagem aos mesmos. Ainda hoje percebemos pela consulta aos livros de visitas e pela presença no local, como a população italiana e de brasileiros que visitam o local demonstram sua afetividade em mensagens deixadas nos livros, além de flores e alguns objetos pessoais de parentes que lutaram na FEB. Estas homenagens nos permitem pensar que para estas pessoas aquele ainda é um território sagrado, e segundo o administrador do local o dia de maior movimento de visitantes no monumento é o dois de novembro, mesmo sem a presença dos mortos ali a memória dos mortos é celebrada com visitas e flores.

Ainda segundo o administrador, ainda hoje existem parentes de mortos antes ali enterrados que por vezes desejam colocar cruzes nas antigas quadras em que estavam os soldados. A ligação do povo italiano como o monumento também é muito significativa da emblemática e positiva memória que a presença brasileira provocou na população.

Percebemos muitas diferenças na relação com a morte nestes locais construídos para celebrar a memória do morto, aqui no Brasil e em Pistóia. A questão que se apresenta é que ao trazer tais restos mortais para o Brasil, procurou-se não homenagear os indivíduos e sim celebrar o próprio exército e a nação. A identidade de grupo passa a ser menos relevante na idéia de preservação de uma memória coletiva do que a identidade maior, no caso a nação.

Também aspectos religiosos, presentes no antigo cemitério, foram retirados deste mausoléu, ou simplesmente colocados nos expositores do museu do monumento, como demais objetos usados em campanha e não como elementos do sagrado.

Placa no local da lápide do Monumento em Pistóia na Itália onde encontramos a cruz estilizada

Lápide encontrada no Mausoléu do Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial no Rio de Janeiro, onde não existe uma cruz ou qualquer símbolo religioso

Em seu trabalho Koselleck compara a questão dos monumentos fúnebres na Alemanha, França e Itália e percebe estes como locais de lição de moral e civismo dada pelos mortos, a partir de seus túmulos (KOSELLECK, 1997). Neste sentido, o autor percebe a funcionalização das imagens da morte por meio dos interesses políticos dos vivos quanto aos monumentos aos mortos.

No Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial no aterro do Flamengo, percebemos como estas questões aparecem de forma que o local seja espaço de comemoração das Forças Armadas Brasileiras, com abundante presença de elementos desta instituição. Os mortos, estes estão lá apenas para legitimar esta presença.

Referências Bibliográficas

BELLOMO, Harry Rodrigues. *Cemitérios do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Edipucrs, 2008

BORGES, Maria Elizia. *Arte Funerária no Brasil (1890-1930): Ofício de Marmoristas Italianos em Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

CASTRO, Celso. *A invenção do Exército Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*.Trad. Guilherme Teixeira, Petrópolis-RJ: ed. Vozes, 1993.

FERRAZ, F.C. *A guerra que não acabou: a reintegração social dos veteranos da Força Expedicionária Brasileira*. Tese (Doutorado em História Social) USP, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'historie*. Paris: Seuil/Gallimard, 1997.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Revista de Pesquisa Histórica. São Paulo, 1993.

ROCHA, Ricardo de Souza. *A arquitetura moderna diante da esfinge ou a nova monumentalidade – uma análise do Monumento Nacional aos Mortos na Segunda Guerra Mundial*, Rio de Janeiro Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material vol.15 no.2 São Paulo July/Dec. 2007

VALADARES, Clarival do Prado. *Arte e Sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: 1972.

VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História*. Ática: São Paulo, 1997.

DAS FORMAS BÁQUICAS E DO GROTESCO BAKHTINIANO EM IMAGENS DO HEAVY METAL E DO HARD ROCK

Adriano Alves Fiore, (UEL)
Miguel Luiz Contani (UEL)

RESUMO

A linguagem do Rock é essencialmente paródica, alegórica, carnavalesca e imagética. Uma tipologia de conteúdo de imagens é obtida por meio do conceito de carnavalização enunciado por Mikhail Bakhtin e, com ela, este trabalho analisa o emprego e a significação de figuras do campo do grotesco, das deformidades físicas e das monstruosidades na linguagem visual do universo do Hard Rock e Heavy Metal. O corpo teórico também inclui as contribuições de Vilém Flusser e de Junito de Souza Brandão. O estigma rebelde do Hard Rock e do Heavy Metal multiplica-se e revigora sua influência com a popularização crescente desses gêneros musicais - que vêm sendo efusivamente retratados por meio de forte apelo imagético - como consequência de os responsáveis pelo marketing das bandas invocarem, sempre mais, o auxílio visual nas figuras que contêm alusões à quebra de regra e de busca pela liberdade.

Palavras-chave: Linguagem Visual. Carnavalização Bakhtiniana do Grotesco. Leitura de Imagens.

DIONYSIAN FORMS AND BAKHTINIAN CARNIVALIZATION ON GROTESQUE IMAGES FROM HARD ROCK E HEAVY METAL.

ABSTRACT

The language of Rock has the nature of parody, allegory, carnival and imagery. A typology of image content was obtained through the concept of carnivalization as stated by Mikhail Bakhtin, and by means of it, this text analyses the use and signification of pictures containing grotesque, physical deformities, monsterized types in the visual language of Hard Rock and Heavy Metal worlds. The theoretical fundaments also include the contributions from Vilém Flusser and Junito de Souza Brandão. The stigma of the rebel behavior from Hard Rock and Heavy Metal spread and reinforce their influence with the steady popularization of these musical genders – which have been enthusiastically portrayed through powerful imagery appeals – as a consequence of the bands' marketing staffs always adopting visual support to foster allusions to rule breach and search for liberty.

Key words: Visual Language. Bakhtinian Carnivalization of the Grotesque. Image Reading.

Introdução

As narrativas humanas - desde a mais remota Antiguidade - estão marcadas com momentos em que se discorrem os conceitos de beleza e/ou os de feiúra. O ato de classificar

aquilo que se pode considerar belo ou feio é universal; é uma prática inerente a todos os povos. Dentre as inúmeras mitologias que se ocupam, em larga escala, de ideias estéticas, sobressai-se a grega (difundida pela dominação romana), servindo de principal supedâneo para as decorrentes civilizações europeias ocidentais e para o atual Mundo globalizado.

Esopo, [1] o fenomenal fabulista, é sempre representado como um indivíduo feio, gago e corcunda, que nem sequer consegue se expressar através de palavras. Sócrates[2] é geralmente comparado a um sileno, [3] e desta concepção se origina o famoso encômio de Alcebíades (uma espécie de supergalã daquele período) acerca da aparência física pouco agradável do grande filósofo: "que tem o aspecto externo de um sileno, mas que sob estes traços esconde uma profunda beleza interior" (ECO, 2007, p.28). O clássico enlace matrimonial entre Vênus[4] e Vulcano[5] talvez seja o zênite (o ponto culminante) corroborativo do motivo de antagonismo paradoxal da beleza e da feiúra (aliada à deformidade); dos opostos que se agregam.

O mito de Dioniso[6] tem a sua inclusão na literatura e na vida coletiva dos gregos protelada em virtude do altíssimo poder de transformação e pendor para o confronto e resistência contra valores preestabelecidos que suscita. Comparados a ele os outros principais deuses olímpicos mostram-se excessivamente conservadores, no dizer de Brandão (1998, p. 137): "[...] Um deus tão libertário e 'politicamente' independente, não poderia mesmo ser aceito pela *pólis* de homens e de deuses tão apolineamente patrilineares e tão religiosamente repressivos". O Rock apresenta essa condição natural de rebeldia. Há quase sessenta anos – considera-se o seu debute oficial o ano de 1954, quando Bill Haley and the Comets gravam a canção *Rock Around The Clock* - vem encantando multidões de jovens com sua atitude contrária ao decoro e às conveniências como o gênero musical mais difundido em nosso Planeta.

O Hard Rock e o Heavy Metal, os dois rebentos "encrenqueiros" mais célebres do Rock and Roll, apresentam uma gênese ainda mais conturbadora do que aquela provocada pela geração dos *baby boomers.* [7] No princípio dos anos 70, o Mundo já se vê copiando os padrões de vida dos Estados Unidos e do Reino Unido. É uma época de contradições, na qual se incentiva a moda da contracultura (com seus ideais de liberdade total) ao mesmo tempo em que há o esforço dos governos para controlar as aberturas políticas e culturais. Os "velhos roqueiros" (em sua maioria, pertencentes à classe média) permanecem fiéis ao seu estilo predileto de música (ou seja, ao incipiente Hard Rock da década de 60) e ao lema "sexo, drogas e Rock and Roll" que, juntamente com seus textos compositivos, melodias e harmonias sofisticadas, faz apologia à busca pelo prazer fácil e pelo dinheiro a qualquer custo. Entrementes o "novo público" (em grande parte, advindo do baixo extrato social) é atraído

pelo ritmo mais forte e envolvente das guitarras distorcidas e das letras que tratam os problemas cotidianos de pessoas comuns, tais quais o sexo, a falta de dinheiro, o desemprego e a solidão. (FRIEDLANDER, 2002, p. 329, 330). Processa-se assim um cadinho de elementos sensórios e de dura realidade urbana que provoca a moldagem de um "Hard Rock tanto mais explosivo quanto não–conformista e provocante": o Heavy Metal.

A linguagem do Heavy Metal e do Hard Rock tem a natureza carregada de humor, ironia e sarcasmo. A sua ascendência é irrefutavelmente "subversiva", transgressora e contestadora por excelência. Utiliza-se do riso e da imagem grotesca do corpo para enfrentar e se opor às adversidades da vida e do destino, ridicularizando os infortúnios e as desgraças do Mundo. Constrói um universo próprio, uma realidade especial dentro das sociedades já constituídas e organizadas. O Heavy Metal pode também se tornar sombrio, melancólico e trágico, alternando-se muitas vezes entre os estados de alegria, insanidade e bufonaria. A "loucura báquica e/ou dionisíaca", com sua embriaguez, sua fertilidade e seu erotismo ininterruptos ajusta-se maravilhosamente nesse meio.

A irreverência inata do Hard Rock e do Heavy Metal sendo rica de elementos grotescos, continuamente, fomenta transformações, mudanças e metamorfoses importantes. Compreender a carnavalização bakhtiniana é compreender esse processo, daí sua importância metodológica neste estudo. As formas atribuídas às imagens dos corpos irregulares, ou deformados, ou alterados devido a razões naturais ou provocadas pela ação dos homens (ou deuses) são essencialmente paródicas, alegóricas e carnavalescas, encontrando-se inseridas no material visual de incontáveis grupos do Rock Pesado. Os responsáveis pela imagem e propaganda (produtores, empresários, ilustradores, desenhistas, a gente do *marketing*) dessas bandas e/ou artistas encontram-se sempre empenhados na criação de representações capazes de despertar interesse de todas as pessoas tanto no aspecto positivo como no negativo, e, ao atingir esse propósito, os lucros gerados pelo comércio de produtos vão surgir e se multiplicar.

A fundamentação teórica adotada neste estudo é proveniente das formulações do semioticista, crítico literário e pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) por meio do conceito de carnavalização, por ele criado e desenvolvido a partir da obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O objetivo principal é capacitar a leitura de imagens nas diversas figuras apresentadas, como, por exemplo, capas de discos, revistas, fotografias e pinturas, ambicionando-se assim, explicar o motivo do enorme uso de ilustrações grotescas consideradas horripilantes, hostis ou provocantes no visual dos produtos dos grupos do Hard Rock e do Heavy Metal. A carnavalização bakhtiniana esclarece este assunto.

Da imagem grotesca do corpo na carnavalização bakhtiniana

A palavra *grottesca* ou *grottesco*, que advém do substantivo *grotta* e que significa gruta, é de origem italiana. No século XV, serve para designar excêntricas decorações ou pinturas encontradas em paredes subterrâneas das Termas do Imperador Tito em Roma. Tais representações inovam, pois carregam um jogo ornamental diferente, em que formas vegetais, animais, humanas e dos reinos dos inanimados são misturados com excepcional liberdade artística. Há uma fantástica distorção das ordens do Mundo sério e bem-composto. A partir de então, o termo: "grotesco" passa a nomear todos os demais adornos ou obras do estilo assim como vem representando uma violação brutal da aparência física e bela tida como normal. Nos dia de hoje, adquire o sentido de mau gosto, defeituoso, ridículo e até monstruoso.

Bakhtin afirma que o aspecto primordial do grotesco é a deformidade e a sua função é a de liberar o homem das formas de necessidade inumana (atroz, cruel) em que se baseiam as ideias dominantes sobre o Mundo. O grotesco - assim como o banquete – tende a se apresentar em um "hiperbolismo" positivo, e um tom alegre e triunfal, oferecendo sempre novas possibilidades de mudança, isto é, de pôr tudo de ponta-cabeça, ou de criar uma ordem universal diferente e distinta, ou ainda de suscitar uma outra estrutura de vida. Seus sinais característicos e marcantes de estilo são o exagero (ou a "hiperbolização"), o hiperbolismo (ou a utilização descomedida), a profusão e o excesso. As imagens do corpo, da vida corporal e da alimentação (de banquete) podem ser levados ao fantástico, tocando a monstruosidade, vindo a se constituírem (com toda a sua fartura e superabundância) em um autêntico princípio de tudo o que existe.

O pesquisador russo confere um destaque especialíssimo ao riso e ao grotesco (e suas manisfestações com monstros, gestualidade licenciosa, banquetes orgiásticos, palhaços de todos os tipos, deformidades físicas, dentre outras) na cultura cômica popular. Nota que o riso é a essência do Carnaval e se põe a estudá-lo profundamente. Cunha o termo carnavalização para sustentar as suas teorias de âmbito sociológico e filosófico na linguagem, vindo a se transformar em um dos grandes nomes mundiais da crítica literária e, talvez, no maior especialista em François Rabelais e Fiódor Dostoiévski. As obras destes autores inserem-se em uma atmosfera caótica e largamente humorada sempre propensa a funcionar ao revés de tudo aquilo que se classifica de lugar-comum –, daí sua afinidade com o que se apresenta no universo do Hard Rock e do Heavy Metal.

São as três características mais importantes do riso bakhtiniano: o universalismo cômico, a liberdade utópica e a verdade popular não-oficial. O universalismo cômico do riso é

aquele que através de todos os modos ritualísticos e/ou de espetáculos carnavalizadores confronta abertamente o tom sério emanado de órgãos do poder público leigo, laico ou religioso. A liberdade utópica do riso se estende tanto em lugares coletivos (ou praças públicas) como em festins domésticos ou reservados, onde, momentaneamente, encontra-se uma suspensão de todo o sistema oficial, com suas restrições e barreiras hierárquicas. Por fim, a verdade popular não-oficial do riso também vai de encontro à seriedade autoritária e oficializada que se amalgama com a violência, com as interdições e com o poder tirânico, inspirador do terror místico (ou divino) e do temor moral que atormenta as populações pobres, oprimindo e obscurecendo a consciência do homem; essa verdade é diferente, é resultado de brilhos de consciência humana que se põem a enfrentar todos os tipos de medo e de intimidação impostos, tais como tabus, mandamentos, leis, castigos de além-túmulo e do inferno. Os três tipos do riso bakhtiniano ainda podem contar com a ação protetora do sorriso flusseriano da ironia, "que é o resultado da convicção fundamental de que nenhum problema filosófico pode ser solucionado. [...] É uma atividade tristemente lúdica a Filosofia. A modéstia e a resignação da Filosofia são poses que fazem parte do jogo triste (da vida)" (FLUSSER, 2006, p. 201).

Figura 1 - Capa do disco *B-Day* (Germany: AFM, 2002) da banda alemã
do Heavy Metal: Tankard.
Disponível em: <www.metal-archives.com>.
Acesso em: 08 mar., 2011.

Figura 2 - Capa do CD: *Hanging in the Balance* (Blackheart Rec., 1984) do grupo norte-americano do Heavy Metal: Metal Church.
Disponível em: <www.metal-archives.com>
Acesso em: 08 mar., 2011.

A figura 1 participa do clima jucundo, ou prazenteiro, e familiar do Carnaval. Bakhtin (1999, p. 138; 148, 149) salienta que o discurso regurgitante (transbordante) de imagens de banquete e/ou de festa encontram-se intimamente ligados aos elementos do cômico popular. O lépido "gordinho" (protagonista da figura 1) "convida todos os seus ouvintes a beber em grandes copos o conteúdo do seu tonel" em sua *Antestéria* (confraternização báquica em forma de banquete popular), onde "os amantes da boa vida e da alegria" veem-se cercados de uma intimidade (familiaridade) não-oficial. Seu aspecto físico traz à memória diversas representações do deus Dioniso (figura 3), por exemplo. A sua larga risada comporta as três formas do riso bakhtiniano em um tom saudável, ou seja, não-beligerante. Ele se apresenta disfarçado de momo[8] com a sua coroa sobre a cabeça do seu demoníaco companheiro de farra.

Em sentido tanto literal quanto figurado, a "metaleira" [9] trapezista da figura 2 expõe o motivo do ventre na corda bamba. Bakhtin fala através de Rabelais (1494-1553): "[...] O que vos aparece do céu, e chamais Fenômenos, o que a terra vos exibe, o que o mar e outros rios contêm, nada é comparável ao que está oculto na terra." (BAKHTIN, 1999, p. 323). Shakespeare (1564-1616), muito provavelmente, inspira-se em Rabelais para formular a sua célebre máxima oriunda das páginas de *Hamlet*: "Existem mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que possa sonhar tua vã Filosofia". O ventre - esse baixo material topográfico do corpo humano - torna-se a grande fonte abscôndita (oculta) de entranhas, de urina e de excrementos que se constituem na matéria-prima ideal do vocabulário popular com suas imprecações e suas formas variadas de louvor e de injúria. E o próprio Rabelais faz um comentário sobre a barriga de sua personagem Gargamelle, encontrando-se grávida de Gargântua: "Que bela matéria fecal devia crescer dentro dela!" (RABELAIS, 1957, p. 33). A avantajada cavidade abdominal proporciona um universo de perpétua falta de acabamento, onde a ambivalência determina o caráter orgânico e cômico dos elogios e dos insultos, isto quer dizer que se pode injuriar louvando como também é possível louvar injuriando. (BAKHTIN, 1999, p. 140-143). A moça (da figura 2), que se apresenta com aprestos típicos da indumentária *headbanger* (longas unhas "falsas" e ameaçadoras, maquiagem de cor escura ou não-padronizada, o corte de cabelo à la moicano apreciado igualmente pelos *punks*, calças justas de "peles de animais"), de fato, chama mais a atenção devido ao seu hiperbólico ventre exposto e revestido de uma couraça metálica – ou metaleira. Há uma pose de superioridade em seu rosto que substitui qualquer forma de riso, por outro lado, essa aparência excessivamente arrogante e rebelde combina-se com demonstrações assisadas de consciência, como se vê no "símbolo da paz" pendurado em volta do pescoço e na tentativa lúdrica

(ridícula ou risível) de contrabalançar um peso hipopotâmico com uma quase que imperceptível sombrinha cor-de-rosa. A ambivalência ideológica é clara.

Do Dionisismo e da representação de Pã

Dioniso - ou Baco - é o último dentre os doze maiores deuses[10] do panteão greco-latino a ser aceito publicamente pelo mito e literatura, isto lá pelo século VI a.C. É verdade, porém, que Homero já o havia citado, com muita discrição, no episódio de Licurgo, contado pelo poderoso guerreiro aqueu Diomedes na *Ilíada* (livro VI). A razão é de ordem política. Dioniso é uma divindade divertida, bonacheirona, humilde e essencialmente do campo, ou seja, é um deus dos campônios. O êxtase e o entusiasmo que faz arder em todos os lugares em que é adorado são vistos como uma terrível ameaça ao *status quo* vigente das cidades-estados gregas, "cujo suporte religioso são os aristocratas deuses olímpicos." (BRANDÃO, 1998, p. 117). A religião de Baco - ou "o deus do povo" – colide com a oficial (dos eupátridas, isto é, da classe governante) e, destarte, pode vir a se configurar um núcleo de inconformismo social.

> Embora nas festas dionisíacas, havendo, por conseguinte, a quebra de todos os interditos, o estado sempre os tolerou, uma vez que toda ruptura com tabus de ordem política, social e sexual visava não apenas à imprescindível fecundidade e à fertilidade, mas era algo que atingia tão-somente o mundo da sensibilidade, sem chegar à reflexão, como na tragédia (obra teatral em verso). [...] Uma das características fundamentais de Dioniso, o "deus do povo", é sua universalidade social. Também os escravos participavam dessa confraternização ou Antestérias (ou "abrir tonel"). (BRANDÃO, 1998, p. 133, 134).

Sem sombra de dúvida, Pã[11] é a principal divindade campestre - e grotesca - que mais empresta atributos físicos à aparência caprina do diabo e, este por seu turno, tem sido sempre associado ao Rock, sobretudo ao Heavy Metal. Esses traços, obviamente, estão relacionados com o desditoso bode que é levado para o deserto, como um rito sacrifical, para a expiação das impurezas de todo o povo de Israel. (BÍBLIA, Lv 16, 1-34, p. 183, 184).

Figura 3 - Tela *O Triunfo de Baco* do pintor flamengo Cornelis de Vos (1584-1651).
Disponível em: <www.arteespana.com>
Acesso em: 08 mar., 2011.

Figura 4 - Capa do disco intitulado *Beastiality* (UK: Heavy Metal Rec., 1981) do grupo inglês do Hard Rock: the Handsome Beasts.
Fonte: *HM LPs*.

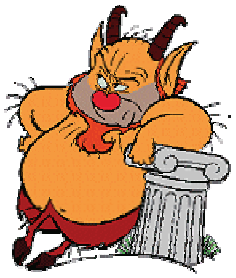


Figura 5 - O irritadiço semicapro sátiro Phil do desenho *Hércules* (EUA: Walt Disney Pictures, 1997).
Fonte: [S.l.] na Internet

A pomposa e ruidosa comitiva de Dioniso (da figura 3) desfilada através dos traços barrocos de Cornelis de Vos encontra-se perpetuamente em movimento, assombrando pela multiplicidade e pela novidade de suas transformações (metamorfoses e hibridações). Esse itinerante séquito é dado a imiscuir-se em todos os lugares com todas as gentes e povos, sem se preocupar com as diversas modalidades de religião ou etnia. O deus do vinho faz-se acompanhar por criaturas exageradamente grotescas em uma atitude acintosa e ao mesmo tempo alegre, uma provocação alicerçada no universalismo cômico do riso bakhtiniano, ou seja, da risada que se dirige contra todo o mundo sério, regulador e despótico. Dioniso, Sileno (o sábio sátiro encerrado em eternal embriaguez, montando no burrico da figura 3) e seus seguidores homens e/ou bestiais representam o caos (ou as mudanças) que é necessário que ocorra para que a humanidade siga o seu curso natural de progresso. “É certamente o único deus grego que, revelando-se sob diferentes aspectos, deslumbra e atrai tanto os camponeses

quanto as elites intelectuais, políticos e contemplativos, ascetas e os que se entregam a orgias" (BRANDÃO, 1998, p. 138).

> O diabo (na nossa concepção desse termo) conhece o seu dever, e nós duvidamos do nosso. O seu projeto é claro, e ele o realiza, especialmente na época atual, com êxito admirável. Mas nós somos "livres", isto é, podemos tanto seguir o diabo como a divindade, e erramos, portanto, em círculos mal traçados. O progresso retilíneo é coisa do diabo.[12] A humanidade, se progrediu, o fez graças a ele. (FLUSSER, 2006, p. 23).

Como o riso carnavalesco, o corpo do homem (que comporta em si todos os elementos e todos os reinos da natureza: animal, vegetal, mineral e propriamente humano) não é algo fechado e acabado, é renovável, é o centro que abrange em seu seio a imensa diversidade do universo com todos os seus fenômenos e forças mais distantes. Esse ponto de vista reduz o inteiro cosmo à habitação familiar do homem, de onde todo o temor é deixado de lado. O corpo – e a imagem que dele resulta – é tão importante que, a rigor, é chamado de mídia primária na área de Comunicação Social. O "gordinho simpático" da figura 4 ostenta uma notável similaridade física com Baco e com o seu coadjuvante suíno, além disso, exibe uma das mais importantes marcas do fã do Rock: os cabelos compridos. Os dois grotescos personagens complementam-se em um ambiente coletivo (que também pode ser entendido como "a praça pública" da carnavalização), expressando-se veementemente com "palavras de linguagem corporal".

> O nosso corpo é uma riqueza comunicativa incalculável. Um levantamento das linguagens faciais pode resultar em um dicionário muito maior que o Aurélio. A quantidade de músculos e de possibilidades de movimentos de cada músculo pode gerar uma "palavra" de linguagem corporal – os vincos, a presença do tempo, a pele, os cabelos, os movimentos de cada músculo da face ou dos membros visíveis, há uma infinidade de frases possíveis nessa linguagem. Imaginem quando se juntam as "falas" do rosto, dos ombros, do pescoço, da testa, dos cabelos ou sua ausência, dos braços, das mãos, dos dedos, da postura. Sem sombra de dúvida, é esta a mídia mais rica e mais complexa (BAITELLO, 2005, p. 32).

Philoctetes, ou simplesmente Phil, é o divertido e libertino sátiro "treinador de heróis" do desenho *Hércules* da Disney (figura 5) muito parecido com a imagem do inseparável amigo de Dioniso: "Representavam Sileno como um velhote baixo, atarracado, calvo, obeso (algumas vezes com cornos), constantemente embriagado... [...] Dizia-se que esse velho voluptuoso, nos seus momentos de lucidez, era um grande sábio." (SPALDING, 1965, p. 235). O bode também é destinado para os sacrifícios ao deus Baco e da sua constituição física é arquitetada a figura de Pã, conferindo a esta deidade um caráter ruim e os

cascos caprinos acabam por se transformar na característica mais famosa do diabo, um dos símbolos atribuídos ao gênero musical do Heavy Metal e aos seus apreciadores.

Conclusão

O grotesco e o sublime completam-se mutuamente, produzindo uma beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir. A forma imagética grotesca dos deuses Dioniso e Pã encontra na concepção bakhtiniana da carnavalização um poderoso aliado que leva à compreensão a sua constante capacidade de versatilidade de transformação ou de metamorfose. A ambivalência, o hiperbolismo, o riso alegre ou o acintoso são componentes essenciais nesse processo que defronta o tempo e instiga a evolução humana. As imagens báquicas e carnavalizantes inseridas no universo visual dos produtos relacionados ao chamado Rock Pesado encontram-se sempre a ousar, modificando o antigo e incorporando o novo, permitindo a associação de elementos heterogêneos e o consequente afrontamento ao senso comum e ao *establisment*, o que é fascinante e convidativo.

Os estilos do Rock Pesado encantam as multidões com sua produção musical na mesma proporção que influenciam com o seu grande conjunto de imagens sustentado por uma temática grotesca e amedrontadora. Esse visual associado ao fascínio, à ambigudade e à ambivalência, à quebra de regra, à provocação, à vitalidade e ao rejuvenescimento, à sensação de imortalidade e de invencibilidade e, principalmente, à ilusória sensação de liberdade plena (de fato, utópica) faz do Heavy Metal um autêntico camaleão cibernético, que se renova (renasce) e multiplica permanentemente sob uma representação artística de espetáculo cênico (e musical) muito bem elaborada.

A origem marginal e desrespeitadora do Hard Rock e do Heavy Metal tem uma afinidade congênita, e por inteiro, com a falta de compromisso celebrada pela imagem orgíaca e rebelde de Dioniso e de Pã que, já na Antiga Grécia, sofrem perseguições políticas, pois com seu êxtase e entusiasmo ridicularizam o medo imposto pelo tom sério através do riso e do sarcasmo, ameaçando perigosamente a estrutura socioeconômica em vigência e incomodando os manipuladores da religião oficial tão bem guardada pelos outros tradicionais e despóticos deuses do Olimpo. Bakhtin compreende perfeitamente o uso indiscriminado das anomalias físicas humanas no imaginário dos povos e artistas espalhados pelo Mundo.

O inconformismo genético do Hard Rock e, mais ainda o do Heavy Metal, colide com muitos preceitos impostos pelos sistemas de valor da sociedade: o estado, a religião e a

família. Milhões, ou talvez mais de um bilhão, de jovens e adultos no Mundo inteiro sentem ao se relacionar com esses gêneros tão vibrantes de música uma maneira particular de afrontamento às regras oficiais que, por via de regra, sempre se encontram bem sustentadas pelas forças de "segurança pública", satisfatoriamente propagadas pela mídia, que é a grande artífice e produtora daquilo que se conhece por senso comum. Ele (o Heavy Metal) vê-se eternamente na condição de "vigilante", isto é, de um oponente inconcusso das normas oficiais - e/ou consuetudinárias - impositivas e injustas.

Os responsáveis pelo gerenciamento de *marketing* da maioria dos grupos do Heavy Metal e do Hard Rock aproveitam-se de toda a tecnologia mais avançada para criar imagens que venham a chocar pelo grotesco (monstruosidade), mascaradas sob a áspera ironia flusseriana e o riso carnavalizador bakhtiniano, que é livre e desprendido. Eles se encontram, em qualquer momento, esplendidamente municiados de um arsenal infinito de figuras ou representações – muito desse conjunto imagético constituído do grotesco dionisíaco -, e têm a capacidade de desenvolver poderosas formas de expressão artística (no propósito de visibilidade, aceitação e consumo) valendo-se do visual dos símbolos já consagrados, com a intenção de gerar fortunas em negócios. O Heavy Metal é contrário ao sistema, mas é abrangido e se favorece com ele.

Referências

BAITELLO Jr., Norval. *A Era da Iconofagia*: ensaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BEASTIALITY. Capa do disco. The Handsome Beasts. (UK: Heavy Metal Rec., 1981). Grupo inglês do Hard Rock. In: *HM LPs*. Japão: Omnibus Press, 1985.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. (com aprovação eclesiástica, CNBB SG – nº 0051/03). São Paulo: Paulus, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega.* v. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

_____. *Mitologia Grega*. v.2. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

BURRIDGE, Alan. *Motörhead*: Limited Edition Box Set. Burlington (Ontario, Canada): Griffin Music/Collector's Guide Publishing, 1994.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a Luz* - o underground do Heavy Metal Extremo no Brasil. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

ECO, Umberto. *História da Feiúra.* Rio de Janeiro: Record, 2007.

FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. 2.ed. São Paulo: Anablume, 2006.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll*: uma História Social. Tradução de A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Coleção Os Pensadores:* obras incompletas. (Trad.) Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

RABELAIS, Françoise. *Gargântua*. 3.ed. São Paulo: Atena Editora, 1957.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de Mitologia Greco-Latina.* Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 1965.

SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da Antiguidade Clássica*: os mitos da Grécia e de Roma. São Paulo: Paz e Terra S.A., 1996.

TANKARD. Banda Alemã do Heavy Metal. Capa do disco *B-Day*. Germany: AFM, 2002. Disponível em: www.metal-archives.com. Acesso em: 08 mar., 2011.

VOS, Cornelis. (1584-1651). Tela *O Triunfo de Baco.* Disponível em: www.arteespana.com. Acesso em: 08 mar., 2011.

[1] É considerado o primeiro cultivador da fábula no Mundo Ocidental, pois a sua longeva origem se presume ocorrida no Oriente. Esopo é um personagem meio lendário e meio real que pode ter nascido e vivido na Frígia (região da atual Turquia) por volta dos séculos VII e VI a.C.

[2] Sócrates (cerca de 470/469-390 a.C.) é tido como um dos mais influentes filósofos gregos apesar de nada haver escrito. Platão e Xenofonte tornam-se seus dois intérpretes.

[3] Dão a Sileno dois pais, que pode ser tanto o deus Mercúrio como Pã, e lhe atribuem a dupla função de mentor e de babá para com Dioniso, sempre o acompanhando em divertidas e espalhafatosas andanças. Também se costuma chamar os sátiros (divindades campestres sob a aparência de homenzinhos muito peludos, chifrudos e semicapros com pés de bode) idosos de silenos.

[4] Vênus, em grego Afrodite, é a deusa da beleza e dos prazeres assim como mãe dos amores, das Graças, dos jogos e dos risos. São infinitas as suas ligações com os habitantes do céu, da terra e do mar, contudo, trata os seus desafetos com extrema impiedade. “O seu filho Cupido é tão amável e cruel como ela” (COMMELIN, p.68-71).

[5] Vulcano, em grego Hefestos, é o deus do fogo. Coxo, sempre está a fazer papel de bobo entre os deuses olímpicos e o seu manquejar provoca constantes piadas ou gargalhadas infindáveis da elegante corte divina. Vulcano tem as suas forjas instaladas no centro dos vulcões, sobretudo no Etna (localizado na Sicília), onde ciclopes-ferreiros trabalham sem cessar sob a sua orientação. Além de feio e disforme é também muito astuto e reservado, aprontando das suas com maestria, pois gosta de fazer os outros rirem: engendra a rede invisível e inquebrantável, que expõe ao ridículo Vênus e seu amante Marte e fabrica o trono de ouro mágico que prende a sua mãe Juno.

[6] Provavelmente, Dioniso e/ou Baco tratam-se de duas palavras de origem trácia. A primeira, com o significado de “filho do céu”. A segunda, presume-se que forme o verbo “ser tomado de um delírio sagrado”. De qualquer forma, Dioniso é divino, pois descende diretamente do todo-poderoso Júpiter (em grego Zeus) com a mortal Sêmele (filha de Cadmo, chefe da civilização beócia), e a nenhuma outra divindade ajusta-se melhor o epíteto de possuidor de uma “loucura sagrada ou *manía*”.

[7] Terminada a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), milhares de soldados-combatentes e outros tantos ajudantes que os acompanham nas campanhas militares (geralmente, em um número cinco vezes maior)

retornam para seus lares e nações de origem. O fenômeno atinge diversos países, destacando-se os EUA. A geração de jovens que se enquadra nesse espaço de tempo entre 1946 até 1964 costuma ser denominada *baby boomer generation.* Esses numerosos jovens adolescentes, apreciadores do Rock and Roll massificado pelo rádio e pela emergente mídia televisual, exercem uma pressão social incrível. Eles criam uma poderosa classe consumidora que se encontra atrás de uma identidade própria, contraposta ao tradicionalismo marcante da Música Clássica e de outros gêneros musicais preferidos por seus pais e avós.

[8] "Momo, em grego *momos*, de etimologia ainda não bem definida: talvez se relacione com o verbo *mokân*, *mokâ-sthai*, ridicularizar, chasquear, zombar. [...] Em nossa língua, lá pelos fins do século XVI, 'momo' se documenta com o sentido de farsa satírica. [...] Daí, para se passar a Rei Momo, o rei da folia carnavalesca, em que a sátira, a farsa e o sarcasmo imperam, não deve ter sido muito difícil" (BRANDÃO, 1997, p. 228).

[9] O termo "metaleiro" é criado pela mídia brasileira na ocasião do primeiro *Rock in Rio Festival*, entre os anos de 1984 e 1985. O seu emprego transporta uma conotação depreciativa, assim sendo a maioria dos diletantes do Rock Pesado não o aceita de bom grado. Costuma-se usar a expressão *headbanger*, mas até esta denominação internacional é muitas vezes preterida por entusiastas dos diferentes gêneros do Heavy Metal, como, por exemplo, pelos do Black Metal: "*Hellbanger* é um equivalente do *headbanger* entre os apreciadores de Metal Extremo. É pouco utilizado, mas preferível ao pejorativo metaleiro" (CAMPOY, 2010, p. 86).

[10] São aceitos como principais deuses e deusas do panteão greco-romano, residentes do Olimpo (ou "Monte da Luz"), situado entre a Macedônia e Tessália na Grécia: Zeus (ou Júpiter, em latim), Hera (ou Juno), Apolo (ou Hélio, ou Febo, ou Pítio, ou ainda muitos outros epítetos), Artemísia (ou Diana), Atena (ou Minerva), Afrodite (ou Vênus), Hefestos (ou Vulcano), Ares (ou Marte), Hermes (ou Mercúrio), Poseidon (ou Netuno), Hades (ou Plutão) e Dioniso (ou Baco). Hades, senhor dos infernos e geralmente tranquilo, prefere morar em seu palácio nas entranhas da Terra.

[11] Filho de Hermes e da ninfa Dríope, ou em outra versão de Zeus e de Tímbris, Pã significa "tudo", pois se narra que diverte "a todos os deuses" no instante em que é apresentado a eles, envolto em uma pele de lebre com seu aspecto grotesco: cheio de cabelo e barbas, com pés e cornos de bode. "É selvagem, barulhento e libertino, seu maior prazer era estar no meio das formosas Ninfas. [...] Fazia parte do cortejo de Baco" (SPALDING, 1965, p. 196).

[12] O progresso retilíneo de Flusser tem correspondência com a ideia bakhtiniana do progresso horizontal, em que o homem renascentista, graças à navegação marítima, vence o espaço terrestre, triunfando depois sobre as horizontais do espaço e do tempo, deixando para trás a religiosa "vertical hierárquica medieval" Bakhtin (1999, p. 322). A Idade Moderna e os Grandes Descobrimentos proporcionam uma nova relação entre o ser humano e o Mundo.

AS INFLUÊNCIAS DO CINEMA NOS RÓTULOS DE CACHAÇA PARANAENSE EM MEADOS DO SÉCULO XX.

Alan Ricardo Witikoski. Me. DADIN/UTFPR.

Introdução.

Este artigo faz parte de um estudo amplo realizado durante a dissertação de mestrado. Nas pesquisas realizadas foram encontrados materiais vastos, porém um em especial chamou a atenção, a quantidade de rótulos de Cachaça. Apenas no acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, foram catalogados 109 exemplares, sendo a maioria da cidade de Curitiba, mas contando com outros da região centro-oeste, norte e litoral do estado. Cabe ressaltar que muitos não contam com elementos que possam assegurar uma precisão de sua data de impressão. Os rótulos analisados possuem endereços e quantidade de dígitos de telefone ao qual correspondem entre as décadas de 1950 e 1960.

Outro fator relevante é o processo de impressão aplicado. Praticamente todos os rótulos são impressos em Cromolitografia, a litografia em cores. Como citado por diversos estudos (PRESAS, 2007; BOGUSZEWSKI, 2007), a litografia impulsionada pelos barões do mate da região de Curitiba deve um papel de destaque na consolidação da indústria paranaense, sobretudo na indústria gráfica.

O Paraná apresentava alguns fatores para o desenvolvimento de uma indústria litográfica como: o capital dos barões do mate, a presença massiva de mão de obra especializada, proveniente das imigrações europeias na região (poloneses, alemães, espanhóis, ucranianos etc) e um mercado que necessitava da fabricação de rótulos para a exportação. Com estes elementos favoráveis não tardou a indústria litográfica paranaense ganhar em produtividade e qualidade (PRESAS, 2007).

Sobral (2007) comenta que estas oficinas eram administradas de modo familiar, normalmente eram passadas de pai, para filho, para o neto e sucessivamente. Muitas das grandes gráficas brasileiras têm sua origem nestas oficinas.

Como ocorreu no Brasil, em Curitiba a ausência de mão de obra era frequente. Para contornar esta deficiência, as litografias contratavam profissionais estrangeiros (Alemanha, Espanha, Suíça e Áustria, no caso da Impressora Paranaense) ou formavam a mão de obra internamente.

A formação dos litógrafos consistia em, além de participar de diversas etapas do processo de produção, noções de perspectiva, reprodução de tipos – gótico, romano, fantasia entre outros, ampliações e reduções à mão-livre, até finalmente a criação das próprias ilustrações.

Ao se analisar os rótulos, não somente pelo seu processo de impressão, mas também buscando analisar quem eram as pessoas, os litógrafos, responsáveis pela sua criação e produção, é possível traçar um ponto de vista diferente de como a sociedade brasileira em certo período interpretava e assimilava as influencias de origem externas, promovendo uma hibridização entre ou que é considerado regional, a Cachaça, e o que vem externamente, no caso deste artigo, o cinema.

Uma vez estabelecido esta relação da formação de mão de obra e processo de impressão, é necessário situar sobre a importância da Cachaça na história do Brasil, e como sua construção dentro da sociedade passou por diferentes momentos, até a atual, de valorização de uma bebida tipicamente brasileira.

Breve histórico da Cachaça.

Ao se iniciar uma pesquisa buscando alguns elementos importantes na história da Cachaça em território nacional, nos deparamos com diversas versões que contam e recriam todo um universo de valores e questões culturais, assim com elementos folclóricos.

A origem do termo Cachaça é desconhecida, porém acredita-se que tenha sua origem na língua espanhola, do termo "*chachaza*" que significava um vinho inferior retirado das borras (resíduo da fermentação do vinho), Outra possibilidade é da origem ser africana. Silveira Bueno (1974), em seu Dicionário da Língua Portuguesa afirma que: "Cachaça era sinônimo de porco (cachoço) e da porca (Cachaça). Como a carne era dura, era adicionada aguardente para amaciá-la. Passando assim, o nome de porca (Cachaça) para significar a aguardente utilizada".

Cascudo (2005) afirma que são encontrados no Brasil inúmeros registros (anotações de negociações, descrições de religiosos e documentos oficiais da colônia) sobre uma aguardente obtida nos engenhos de açúcar a partir do século XVII que era *design*ada por diferentes nomes, como aguardente da terra, vinho de mel, vinho de borras e aguardente do mel. Esta aguardente da terra era a designação da bebida produzida na própria colônia, enquanto a aguardente do reino designava bebidas de origem externas com um custo elevado e consumida por poucas pessoas. Como a Império pregava o monopólio, logo a aguardente da terra, que também pode ser interpretada como a Cachaça, passa a ter sua produção como ilegal. Tal medida colabora para a expansão da Cachaça pelos mais diferentes lugares do Brasil, tornando sua produção e distribuição um ato clandestino perante o Império.

È importante ressaltar que a Cachaça era uma importante moeda de troca na África por escravos, e que potencializa os lucros dos senhores de engenho. Tanto que no momento em

que o Império tenta uma manobra de taxação e legalização da produção acaba provocando uma Revolta, conhecida como Revolta de Cachaça, ou a Revolta de Barbalho.

Além disso, a Cachaça deve um papel importante nas comunidades indígenas brasileiras como um elo de dominação e desarticulação. Carlos Coloma, da Fundação Nacional de Saúde (Funasa) comenta que o modo de beber é o diferencial mais marcante entre índios e a população em geral. “Entre os indígenas, a ingestão é coletiva. Se há uma festa comunitária, todos têm que beber. Se há uma garrafa, duas, dez, mil garrafas, tudo tem que ser bebido”.

A Cachaça também desempenha um fator religioso, sendo incorporada como um agente capaz de ligação com o mundo dos mortos. Em algumas tribos a Cachaça é usada como uma oferenda para entidades como Exu e também em rituais de despacho (CASCUDO, 2005).

Estão relação intima do Brasil e a Cachaça também é representada pela superstição e o folclore em torno da bebida, contando com diversos ritos como o ato de jogar a Cachaça no chão em homenagem ao Santo, ou a toda a diversidade de elixires e simpatias desenvolvidas com a Cachaça, atribuindo como cura para todos os males (KREBS, 1959).

Logo após a independência, a Cachaça foi valorizada em brindes e reuniões como um produto da terra, como um ato que representa-se a identidade nacional. Porém tal fato não perdurou, logo devido ao fim da escravidão e a crises econômicas, Bebida barata de fácil compra, torna-se a opção escolhida pelos menos favorecidos. As expressões pejorativas como pinguço, cachaceiro, manguaceiro começam a ser citadas, construindo uma nova identificação e deslocando novamente seus significados, de produto “nacional” apreciado até pela realeza à produto ligado às classes trabalhadoras e marginalizadas (DIAS, 2005).

Em meados da década de 1990, o governo com o apoia da ABRABE (Associação Brasileira de Bebidas) e parceria com a APEX (Agência Brasileira de Exportação), ligada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, foi criado em 1997 o PBDAC (Programa Brasileiro de Desenvolvimento da Cachaça) dão inicio a um processo de mudança e valorização da Cachaça, principalmente visando o mercado externo, reforçando assim a identidade da Cachaça como um produto típico brasileiro.

Este resumo de algumas das principais passagens da Cachaça na história brasileira pode remeter a observar com atenção os rótulos. Há uma infinidade de nomes e expressões associadas a seu consumo, materializando uma variedade de representações e possibilitando o convívio de diferentes discursos.

O estabelecimento da Cachaça como um dos elos na construção de uma identidade brasileira se efetiva em diferentes discursos, vindos de autores como Cascudo (2005), Câmara (2004), Costa (1987), Gilberto Freyre e Mario Souto Maior e etc, todas com um projeto de

interpretação desta identidade. Este mosaico de diferentes perspectivas de um mesmo produto enriquece as abordagens com que a Cachaça pode ser apresentada dentro da história brasileira. Neste artigo sobre os rótulos de Cachaça optou-se por evidenciar as características ligadas ao cinema e ao rádio e relacionadas a um local, no caso ao estado do Paraná. Destacando que as possibilidades de análise são inúmeras e ainda pouco exploradas.

Breve panorama histórico do Brasil nas décadas de 1950 e 1960.

Com os eventos do final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o Brasil teve mudanças em diversos aspectos, como culturais, tecnológicos, sociais e econômicos. O mundo foi dividido entre as duas potências, URS e EUA. O Brasil, que participara da guerra ao lado dos aliados, teve uma maior influência econômica, política e ideológica dos EUA, ampliando a entrada e assimilação da cultura norte-americana. Isto aconteceu não só no Brasil como em outros países da América Latina. O confronto mundial favoreceu o desenvolvimento da indústria brasileira, uma vez que os países envolvidos no conflito voltavam sua produção para a guerra, e o país precisava gerar seus próprios produtos para abastecer seu mercado interno (BNDES, 2003). Este quadro favoreceu a vindas de diversas marcasdos EUA reforçando o *status* do *American way of life*. As marcas nacionais FIexBril, Fixol, Modonal e Eucalol juntaram-se às marcas americanas como Kolynos, Bendix, Remington, Frigidaire, Walt Disney e Bardhall, entre outras marcas estrangeiras como Nestlé, Facit, Bayer etc. Estas novidades alteraram o consumo e o comportamento de parte da população que habitava os grandes centros urbanos, como aponta Mestriner (2005).

Com o final da Segunda Guerra, o surgimento da televisão, a criação dos supermercados e o desenvolvimento das mídias, associado à publicidade, impulsioram a sociedade para uma nova realidade na venda de produtos, tornando o vendedor uma figura secundária, iniciando-se um processo de valorização da embalagem, como um canal de venda efetiva do produto. No período do governo Kubitschek, de acordo com Camargo (2003) houve um aumento na produção gráfica de 143%. O que exigiu a formação de novos profissionais na publicidade.

A influência da publicidade não se restringiu apenas aos impressos, mas também à outras mídias, como o cinema, o rádio, a televisão, a revista, o teatro e aos eventos culturais. A primeira transmissão de televisão no Brasil ocorre em 19 de setembro de 1951, com a TV Tupi, rede do proprietário de Jornais e Rádios, Assis Chateaubriand, também fundador do MASP. A princípio, devido à falta de equipamentos, pessoal técnico, a programação era restrita a determinadas regiões e horários. O alto custo do aparelho selecionou inicialmente um público com alto poder aquisitivo (CATANI, 1983).

O cinema brasileiro começou a ganhar maior relevância no final da década de 1940, início da década de 1950. Apesar da presença de filmes estrangeiros, existiram as populares "chanchadas" (comédias musicais produzidas pela Atlântida) criadas nos anos 1930, mas obtendo seu auge nos anos 1950. Os atores destes filmes já eram conhecidos do rádio, uma das maiores mídias de massa do período, além de jornais e revistas.

O teatro, juntamente com o rádio, também fornecia atores e atrizes para a televisão e o cinema, entre os mais famosos estão o Teatro de Revista e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (CATANI, 1983).

Estes atores tinham uma grande abrangência de mercado, e não tardou para que seus personagens, transpostos para o cinema, se tornassem populares, ocupando as capas de revistas, anúncios e toda uma indústria baseada nos acontecimentos das celebridades, gerando um efeito semelhante ao *star system*.

Outro estúdio foi o Vera Cruz, criado em São Paulo, no começo da década de 1950, para ter os mesmo moldes da Atlântida carioca (CATANI, 1983). Entre os artistas lançados pela Vera Cruz, Amácio Mazzaropi alcançou expressiva repercussão.

A década de 1960 ficou marcada por uma grande turbulência politica e econômica culminando no golpe de 31 de março de 1964 idealizado para livrar o país da corrupção
e salvar a democracia. Além de afastar os perigos do comunismo começou a instaurar diversos decretos, chamados de atos institucionais, legitimados com o discurso de serem necessários num período de revolução. O ápice foi o número 5 (AI5) que fechava o congresso decretando estado de sítio, além de suspender diversos direitos legais.

A instauração do regime militar, posteriormente ditatorial e autoritário, conduziu a um caminho em que vários artistas, políticos, intelectuais, líderes sindicais/estudantis foram presos/exilados e/ou torturados, pois eram tidos como possuidores de ideais revolucionários (FAUSTO , 1995).

Porém, não só a política influenciava a sociedade, mas as novas tecnologias, voltadas a um público de massa, ganhavam força. A televisão, de artigo de luxo, passou a se tornar popular, trazendo inúmeras mudanças no comportamento social.

Mazanek (2004) cita que neste período a velocidade de expansão da televisão é surpreendente, levando a um declínio nas salas de cinema, e transformando encontros familiares em encontros para assistir algum programa televisivo.

Entre estes programas, a telenovela adquiriu destaque, tendo como fonte precursora e inspirada as radionovelas. Inicialmente a telenovela não possuía exibição diária. Durante a década de 1960 a teledramaturgia torna-se um fenômeno de massa, passando de diálogos

formais a expressões coloquiais com uso de gírias, criando, assim, uma identificação com realidade e o cotidiano nacional (ORTIZ, 1989).

Foi neste período conturbado que em 10 de julho de 1963, no Rio de Janeiro, foi inaugurada a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) como instituição de ensino criada pelo governo. Entre seus colaboradores estavam vários nomes importantes no desenvolvimento do *design* brasileiro como Aloíso Magalhães, Zuenir Ventura, Alexandre Wollner, Décio Pignatari, além da colaboração de Max Bill, Tomás Maldonado, Max Bense, Walter Gropius entre outros (NIEMEYER, 2000).

Porém este marco no processo de formação e reconhecimento do *design* brasileiro, teve como efeito colateral o descrédito de todo um desenvolvimento do "*design* brasileiro" anterior a sua implementação. Como aponta Cardoso (2005), criou-se uma consciência mítica em torno da década de 1950 (com a criação de cursos de propaganda e marketing em São Paulo) e na década de 1960 em torno da "criação" do *design* brasileiro. Houve uma ruptura, o aparecimento de uma consciência do *design* como um conceito, profissão e ideologia, antes das suas atividades projetuais relacionadas à produção e ao consumo em escala industrial. Todavia, não se deve ignorar que antes, e até mesmo durante esta ruptura, existiram atividades correspondentes àquilo que hoje entendemos como *design*.

Neste panorama são destacados alguns elementos ligados a construção da televisão, do rádio e da publicidade, que de certa maneira, são auxiliados pela expansão de novas marcas. A vinculação de estrelas de cinema, televisão e do rádio na venda de produtos ou serviços é massificada na sociedade, e pode ter seus reflexos observados por meio dos rótulos de Cachaça, criando um hibridismo de como esta informação é assimilada, processada e retratada na sociedade construindo assim um ponto de vista inusitado para um retrato da sociedade brasileira do período.

Posto um panorama sobre alguns dos elementos envolvidos, como um breve resumo sobre a história da Cachaça e um panorama sobre a história do Brasil entre as décadas de 1950 e 1960, focando elementos ligados a televisão, cinema e o rádio. Faz se necessário o desenvolvimento de um método, para analisar os rótulos buscando identificar elementos que se relacionem com o cinema. Se vistas isoladamente apenas pelos aspectos históricos, ou pelos elementos culturais, ou pelas características de impressão, ou por princípios do *design* (composição, diagramação e teoria da cor) as análises correm o risco de serem superficiais, para estruturar e auxiliar todas estas relações no rótulo, optou-se pela escolha da teoria semiótica, baseada nos estudos de Charles Sanders Peirce.

Método de análise.

O processo de interpretação, segundo Peirce, é um processo *ad infinitum*, ininterrupto, regredindo infinitamente em direção ao seu objeto e progredindo infinitamente em direção ao seu interpretante (SANTAELLA, 2005, PEIRCE, 1995).

A fim de propor uma leitura e análise dos rótulos de Cachaça foi adotada a teoria semiótica, aplicando ferramentas conceituais peirceanas. Considerou-se a imagem do ponto de vista da significação, ou seja, buscando estudar o fenômeno no seu modo de produção de sentido. Um signo só pode ser considerado como tal, se "remeter a determinada ideia", provocando na mente de quem percebe uma atitude interpretativa (JOLY, 2005).

A semiótica possibilita um olhar próximo do movimento das mensagens, da forma como são produzidas, propagadas e estão sendo empregadas. Não apenas dentro de um contexto imediato, mas sob uma extensão, onde os signos estão impregnados de resíduos provenientes da história, da economia, da tecnologia, das técnicas envolvidas no processo de produção e das questões subjetivas envolvidas no processo de criação e produção dessas mensagens.

Por esta razão é importante o resgate histórico sobre a história da Cachaça no Brasil, sobre as tecnologias aplicadas na confecção de seus rótulos, sua origem, evolução, particularidades, qual contexto histórico estão sendo produzidos etc. A consciência destes conhecimentos por quem está realizando as análises é importante, pois colabora para a percepção de vários nuances presentes no objeto, que sem um olhar semiótico passariam despercebidos.

Para a implementação de um método é assumido o caráter polissêmico e transacional do signo, Joly (2005) reconhece na imagem uma predominância do estado de ícone. Entretanto, observa que a "representação visual" atribuída na imagem é heterogênea, reunindo diferentes categorias de signos: a "imagem" no sentido teórico do termo (icônicos, analógicos); signos plásticos (cores, formas, composição interna, textura) e também os signos lingüísticos (linguagem verbal).

Joly (2005) sugere a possibilidade de enumerar sistematicamente numa imagem diversos tipos de significantes co-presentes na imagem e analisar suas relações correspondentes entre os significantes e os significados oriundos de determinadas convenções sociais e vivências de quem realiza as análises. A interpretação de uma versão "habitual plausível", ou seja, a mensagem implícita na imagem, normalmente parte de uma construção deliberada num agir com respeito a fins, ou seja, parte de uma visão do senso comum, uma versão espontânea, não menosprezando importância deste tipo de análise.

Em sua proposta Joly (2005) propõe que se inicie a análise pelos signos plásticos, pois constituem signos plenos e inteiros e não apenas um material de apoio para os signos

icônicos. Tal distinção é importante para que se perceba que a significação da imagem tanto é determinada pelos aspectos plásticos como pelo icônico e lingüístico.

A mensagem plástica é dividida entre um significado direto entre o signo e o referente, também chamado de denotativo, e um significado indireto, conotativo.

O enquadramento, o plano, a composição, a diagramação, a tipografia, as cores, os contrastes, as formas, as texturas, as dimensões, a iluminação, são considerados como elementos da mensagem plástica. Já a mensagem icônica associa-se ao figurativo, como por exemplo, uma representação feminina ou masculina.

A última mensagem a ser analisada é a lingüística. Sua própria apresentação por meio da tipografia, cor, forma, tamanho, posicionamento, hierarquia das palavras dentro do rótulo, cria uma espécie de mensagem plástica interna, que busca orientar uma leitura.

Com esta estrutura estabelecida é montada uma ficha de análise contendo os seguintes itens:

• A identificação da amostra por meio da empresa fornecedora e o nome do produto.

• As mensagens plásticas: enquadramento, composição, cores, formas, formato, suporte, texturas, impressão, planos. Em dois modos: na Denotação, um significado mais direto entre referente e objeto (por exemplo uma cor, o amarelo) e o da Conotação um significado mais indireto entre o referente e o objeto (a cor amarela pode representar, dentro de um aspecto cultural, histórico, social, a sensação de calor, riqueza, alegria, por isso a importância do resgate histórico, social ao que o objeto de estudo esta relacionado). Normalmente os ícones, índices e símbolos são verbalizados durante a descrição das mensagens plásticas.

• As mensagens icônicas: os ícones previamente descritos são analisados dentro do seu modo de Denotação e Conotação. O processo de semiose presente nos ícones torna esta etapa longa e com várias possibilidades, algumas se complementam ou contrastam com os signos plásticos. Alguns ícones podem ser encarados como índices ou símbolos, esta variação pode apresentar interpretações diferentes, novamente o resgate histórico, cultural, tecnológico, no meio em qual objeto esta inserido poderá fornecer os meios necessários para qual interpretação é a mais indicada para os objetivos traçados para a análise. Porém, pelas características dos rótulos serem representações ilustradas por meio da técnica litográfica, confere a eles, enquanto imagem, uma característica mais icônica do que indicial. Enquanto o simbólico oscila entre suas características icônica, plástica e lingüística.

• Mensagens Lingüísticas: Todos os textos aplicados nos rótulos, não somente em seu sentido denotativo, o que se refere diretamente à escrita, mas também o Conotativo, ou seja, como a informação está apresentada.

• Observação: Campo destinado a comentários gerais relacionado às mensagens.

Com a aplicação da ficha em cada um dos rótulos, foi possível estabelecer vestígios de diferentes origens nos rótulos. Para que os textos se tornassem fluídos, optou-se por transcrever as fichas numa linguagem menos voltada à aplicação de termos semióticos. Esta escolha não corresponde à inexistência das classificações semióticas, uma vez que o texto teve origem nas análises das fichas, sem as quais muitas das questões apresentadas no texto não seriam possíveis.

Exemplos de rótulos.

Para este artigo foram selecionados os rótulos que dialogam com a influência no cinema, e eventualmente rádio e televisão, uma vez que no período os atores, atrizes, cantores, cantoras não eram fixos em uma única mídia, sendo assim uma mídia acaba por dialogar com a outra.

Rótulo Chiquita Bacana.

Figura 01: Rótulo *Chiquita Bacana*.
Fonte: Fundação Cultural de Curitiba.

A aguardente *Chiquita Bacana* era engarrafada por Luiz Cardoso. O rótulo apresenta o rosto de uma mulher, tendo ao fundo uma mancha, semelhante a uma chamada publicitária, com a função de criar um destaque à ilustração.

O nome do produto, *Chiquita Bacana*, pode ser uma referência a uma canção composta por João de Barro e Alberto Ribeiro, em 1949.

> Chiquita Bacana lá da Martinica
> Se veste com casca de banana nanica
> Não usa vestido, não usa calção
> Inverno pra ela é pleno verão
> Existencialista com toda a razão
> Só faz o que manda o seu coração
> (BARRO e RIBEIRO)

A canção rendeu o prêmio de melhor marchinha de carnaval do ano e tornou se uma composição famosa, sendo gravado em outros países como Estados Unidos, França, Argentina, Holanda, Itália e Inglaterra. A idéia da canção era fazer uma menção ao existencialismo, tema explorado com regularidade pela imprensa da época, como nos versos:

"Existencialista com toda razão ela" e "Só faz o que manda o seu coração", por isso ela "Se veste com casca de banana nanica". *Chiquita Bacana* pode ser interpretada como uma reprodução de uma determinada identidade brasileira, pois ela é da Martinica (ilha do Caribe, com praia e sol o ano todo), se veste com roupas curtas e com uma casca de banana, uma das frutas mais associadas ao Brasil, conferindo um ar exótico e irreverente. Seu inverno é em pleno verão (o sol e calor referência ao tropical, como acontece nas praias brasileiras, próximas à linha do Equador).

No rótulo da *Chiquita Bacana* há uma proximidade com o cinema e a música.

Figura 02: Detalhe ilustração, rótulo *Chiquita Bacana.* Fonte: Autor, 2008

Figura 03: Atriz Doris Day, anos 1950, com seu cabelo estilo *Helmet*. Fonte:http://www.adorocinema.com/personalidades/atores/doris-day/doris-day01.jpg

O penteado remete as décadas de 1950 e 1960. Naquela época, os filmes americanos tinham grande influência sobre a moda. É possível ver isso comparando o rosto do rótulo com uma foto de Doris Day, atriz norte-americana, por exemplo estilo do penteado entre a ilustração e a imagem da atriz apresenta semelhanças com o ondulado nas pontas e no topete, assim como na maquiagem (o batom e a sombra). Pode-se observar uma reprodução do padrão estético do cinema americano até na expressão insinuando um sorriso discreto.

É possível atribuir estas referências à influência do processo do *star system*, se expandindo em várias direções, inclusive sendo incorporado nas representações de produto tradicionais, como a Cachaça. Se por um lado existe uma certa perda com a reprodução de padrões e referências externas, no caso um padrão de "moda" oriundo do cinema americano, por outro, ganha-se com a renovação da imagem da Cachaça e sua assimilação a outras referências.

Rótulo Gran Fina.

Na figura 04 encontra-se o rótulo *Gran-Fina*, da Destilaria de Bebidas Vitória. O estilo adotado remete aos movimentos *Art Nouveau – Art Déco* com ornamentos em cada um dos cantos, em formato de um quarto de círculo em preto, decorando com forma de pequenas

gotas em verde escuro, semelhante a uma concha ou um elemento floral. O contorno da uma moldura é dado em vermelho também de forma arredondada.

Figura 04: *Gran-Fina*. Fonte: Fundação Cultural de Curitiba

Existe um destaque ao nome do produto, *Gran-Fina*, oferecido tanto pelo seu posicionamento na diagonal como pelo tamanho dos tipos. As outras informações menos destacadas seriam a superior aguardente e o local de origem, a Destilaria Vitória. Compondo o rótulo em tamanhos menores, o endereço, a origem do produto, graduação e indústria brasileira. A classificação da aguardente também a promove a um *status* diferenciado, ela é superior. A idéia de superioridade pode dar conotações distintas: apreciado pelas pessoas requintadas, charmosas (assim como a *Gran-Fina* retratada), por homens que desejam ser superiores a tal ponto de conquistar uma mulher *Gran-Fina* ou a aguardente ser tão superior que é a *Gran-Fina* comparada a qualquer concorrente.

A aplicação do nome posicionado na diagonal, acompanhando a ilustração, promove a junção e a proximidade dos elementos, contribuindo para a ligação entre o nome do produto e a ilustração. A ilustração representa uma mulher de atitude e reforça a idéia do requinte, o chapéu, os cabelos curtos, o rosto maquiado (batom, *blush*, sombra e unhas pintadas), o modo de segurar a taça, o ombro erguido: representa-se uma sensualidade semelhante às estrelas de cinema do período.

O chapéu era amplamente utilizado pelas grandes atrizes de cinema, influenciando a popularização do seu uso, com a associação à imagem de *glamour*. Na década de 1950, com o advento de novos materiais sintéticos, novos formatos e formas são criados, com ares mais femininos e românticos, com adornos florais e faixas, auxiliando na construção da imagem da mulher (POLINI, 2007).

O modelo representado na ilustração remete a dois modelos da época o *Brimmed*, com copa baixa e abas longas e o chamado *Garbo hat* (em referência à atriz Greta Garbo) também com abas longas e sinuosas fixadas acima da base,(POLLINI, 2007) como nas figuras 05 e 06:

Figura 05: Modelo com chapéu do modelo *Brimmed*, 9 de maio de 1953, no Hide Park, Londres.
Fonte: http://viewimages.com/xc/ 3399729.jpg

Figura 06: Foto da sueca Greta Lovisa Gustafson (Greta Garbo) com o *Garbo hat*.
Fonte: http://viewimages.com/xc/2635179.jpg

A expressão do olhar é mais distante, como nas fotografias (figuras 05 e 06), nunca olhando diretamente para a câmera, mas para um outro ponto fixo qualquer, gerando um ar de sedução e mistério. Para onde olhariam estes modelos?

Tanto no rótulo Gran Fina como no rótulo Chiquita Bacana a representação feminina sugere uma sensualidade mais presente, entretanto com uma mulher independente, de atitude, com requinte.

Rótulo Ligomar Extra.

Figura 07: Rótulo *Ligomar extra*. Fonte: Fundação Cultural de Curitiba.

Este é um rótulo produzido pela Ligorio & Camargo, no qual existem outros rótulos de mesma engarrafadora, porém com temas diferentes. A representação masculina é de um homem montado num cavalo, em um campo. O traje com calças largas, botas, faixa amarrada na cintura, lenço no pescoço e chapéu, representam um típico homem do campo, da região dos pampas, chamado de gaúcho. A partir do século XIX o termo também passou a designar os nascidos no estado do Rio Grande do Sul. Partindo-se de outras referências, poderiam ser atribuídas as qualidades também refletidas no *cowboy*, imagem transmitida pelo cinema e televisão, por exemplo.

Figura 08: Detalhe da ilustração do rótulo *Ligomar extra*. Fonte: Autor, 2008.

Figura 09: Fotografia do final do século XIX de um típico homem do campo da região dos pampas. Fonte: http://www.argentour.com/images/gaucho_boleadoras.jpg

Na ilustração (figura 08) o cavalo está levantado e o homem com um laço na mão na iminência de movimento, de correr atrás de um animal que se desgarrou do bando para laçá-lo. Associa a idéia de que o produto é como o homem do campo, tradicional, forte, rápido, sempre preparado para entrar em ação.

A representação do gaúcho identifica o produto com os descendentes e/ou simpatizantes da cultura dos pampas, enquanto uma comparação com um *cowboy* refere-se as filmes com temática *western* (faroeste) comuns produzidos no período.

Conclusões.

Os produtos consumidos com certa regularidade, ou associados a algum tipo de hábito, adquirem certa “invisibilidade”. Suas formas, cores, modos de uso, instruções entre outros, projetam uma naturalidade aparente. Nas análises dos rótulos é possível verificar as camadas de significações, os vestígios sociais, culturais e tecnológicos.

Infelizmente outros exemplos ficaram excluídos por questões de espaço, sendo escolhidos estes três exemplos. Mesmo assim é possível observar como os hábitos transmitidos pelo

cinema, como as roupas, chapéus, as próprias poses de fotografia, como no caso do rótulo *Gran fina* e *Ligomar Extra*, acabam por reproduzir certo ideal de origem externa.

Porém esta influencia não passa completamente imune, mas sofre um processo de re-interpretação, como as feições das personagens, sua aproximação de elementos exclusivos, como no caso da *Chiquita Bacana*, o cabelo remetendo ao cinema, porém com o nome ligado a uma canção do rádio. Já na *Gran Fina*, pose e chapéu, mas com um típico copo de Cachaça em mãos. *Ligomar Extra* assume um caráter ambíguo, uma vez que pode ser interpretado como um gaúcho, como também pela pose do cavalo a um típico *cowboy* americano.

Assim é possível considerar, mesmo com estes poucos exemplos, que as possibilidades de análise dos rótulos de Cachaça devem ser observados como uma nova maneira de entendimento sobre os processos de construção e formação da identidade brasileira

Referências.

ABRABE. **Associação Brasileira de bebidas.** <www.abrabe.org.br>
Acesso em 11 de maio de 2008.

AGÊNCIA BRASIL**. Consumo de álcool entre indígenas é fenômeno preocupante, avalia especialista.** <http://www.agenciabrasil.gov.br/noticias/2008/01/18/materia.
2008-01-18.2607511157/view> Acesso em 24 de junho de 2008.

APEX. **Agência Brasileira de Exportação.** <http://www.apexbrasil.com.br>
Acesso em 11 de maio de 2008.

BNDES. **50 anos: Histórias Setoriais.** Editor Dora and Books. 2003.

BOGUSZEWSKI, Jose Humberto. **Uma história cultural da erva-mate : o alimento e suas representações.** (dissertação). Universidade Federal do Paraná. 2007.

CÂMARA, Marcelo. **Cachaça Prazer Brasileiro**. Rio de Janeiro. Editora Mauad. 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Prelúdio da Cachaça.** São Paulo: Global, 2 ed. 2005.

CARDOSO, Rafael D. **Uma introdução à história do *design.*** São Paulo: Edgard Blücher. 2000.

CARMAGO, Mário de. **Gráfica: arte e indústria no Brasil. 180 anos de História**. São Paulo. Edusc. 2 ed. 2003.

CATANI, Alfredo M. **A Chanchada e o Musical Brasileiro**. Editora Brasiliense. 1983.

DIAS, Lúcia, C. M. **Cultura engarrafada: a embalagem de Cachaça comunicando a identidade do Brasil. O estudo de três embalagens brasileiras.** In: Intercom, 2005.

FAUSTO , Boris. **História do Brasil.** São Paulo. Edusp. 2 ed. 1995.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem. Campinas:** Papirus, 2005.
KREBS, Carlos, Galvão. **O folclore da Cachaça no Rio Grande do Sul.** A Hora. Porto Alegre, 21 de fevereiro de 1959, in: Jangada Brasil. ano 5. n.49. 2002.

MAZANEK, Renato. **Ao vivo e sem cores: o nascimento da televisao do Paraná**. Curitiba.Editora Guiatur. 2004.

MENDONÇA, Sonia. **A industrialização Brasileira**. São Paulo. Moderna. 1995.

MESTRINER, Fabio. ***Design* de embalagem: Curso avançado.** São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2005.

NIEMEYER, Lucy. ***Design* no Brasil: origens e instalação**. 3 ed. Rio de Janeiro : 2AB, 2000.

PBDAC. **Programa Brasileiro de Desenvolvimento.** Acesso em 11 de maio de 2008.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2.ed., 1995.

POLINI, Denise. **Breve história da moda.** São Paulo: Claridade, 2007.

PRESAS, Guadalupe F; PRESAS Joaquim F. **Memórias & Histórias da Indústria Gráfica do Paraná.** Curitba. SIGEP & ABIGRAF-PR.2007.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH Winfried. **Imagem - Cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras. 1998.

_____. **Semiótica Aplicada.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning. 2005.

SOBRAL, Julieta. **O Desenhista invisível.** Rio de Janeiro, Ed. Folha seca, 2007.

WITIKOSKI, Alan Ricardo. **A história do *design* brasileiro contada pelos cartazes da Bienal de Arte de São Paulo.** Curitiba, 2005. 85 f. Monografia (Graduação) - CEFET. Curso Superior de Tecnologia em Artes Gráficas. Curitiba, 2005.

_____. **Design, cultura e tecnologia nos rótulos de cachaça da cidade de Curitiba nas décadas de 1950 e 1960.** (Dissertação). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. 2009.

REMEMORAÇÃO VISUAL E IDEOLOGIA NA REVISTA VEJA: O IRAQUE EM DOIS MOMENTOS DE CONFLITO

Alberto Klein[1]
Marcia Boroski[2]
Camila Venceslau Meira[3]

Resumo

Este trabalho analisa o mecanismo de rememoração visual como reiteração de componentes ideológicos da imagem em capas da revista Veja em dois momentos históricos distintos: a guerra do golfo (capa de 6 de março de 1991) e a invasão norte-americana no Iraque (capa de 2 de abril de 2003). Os conteúdos ideológicos são identificados a partir de fatores como visão política do veículo, filtragem de fotografias e textos de agências de notícia e disposição gráfica de material informativo na capa. Tais elementos de informação são analisados conforme os eixos de produção de sentido, elucidados pelo comunicólogo alemão Harry Pross, além da semiótica da cultura de Ivan Bystrina. O mecanismo de rememoração visual acaba por reiterar um discurso sobre o oriente, particularmente o Iraque, apesar da singularidade dos dois contextos. O discurso imagético reforça poderio militar americano de uma maneira positiva e acrítica. O artigo aponta a reincidência de um discurso orientalista (Edward Said), muito arraigado nos meios de comunicação do ocidente. Segundo este prisma, o oriental é em geral visto sob os signos do caos, desordem, selvageria e como uma cultura que ainda precisa ser civilizada.

Palavras-chave: rememoração visual, eixos de produção de sentido, Iraque

1. Imagem e Rememoração

A dinâmica das imagens midiáticas na história e nos processos sociais em geral pode ser analisada através de uma multiplicidade de eixos. Estes podem ser, dentre outras possibilidades, meramente técnicos (qualidades gráficas, formas de impressão, tecnologias disponíveis para produção e codificação da imagem); históricos (apreensão da imagem como memória visual); sócio-antropológicos (o papel das imagens em determinados grupos sociais, seus usos, bem como seus efeitos na esfera das relações

[1] Professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina.
[2] Estudante do curso de Jornalismo na Universidade Estadual de Londrina. Desenvolve Iniciação Científica vinculada ao projeto Imagem e Ideologia no jornalismo.
[3] Estudante do curso de Jornalismo na Universidade Estadual de Londrina. Desenvolve Iniciação Científica vinculada ao projeto Imagem e Ideologia no jornalismo. Bolsista de Inclusão Social.

humanas); e discursivas (composição de mensagens, suas formas de codificação a partir de linguagens, efeitos de sentido).

Sobre este último eixo, o historiador e teórico da arte, Ernst Gombrich (1995), não desmerece o papel do observador no processo de produção de sentido. Não se trata exatamente de extrair as possíveis leituras de um observador hipotético a partir de uma imagem, antes, porém, de demarcar funções exercidas pelas próprias imagens na relação estabelecida com o observador. Tomando por base a reflexão de Gombrich, Jacques Aumont destaca, neste sentido, as funções de reconhecimento e rememoração, que visam "garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual" (2002, p.81). A rememoração, particularmente, adviria de uma série de esquemas para a composição da imagem que, de certa maneira, cumprem uma expectativa do olhar.

Nos limites das artes visuais, tais esquemas resultam em codificação de fórmulas para representação do mundo, tais como nos esquemas figurativos presentes na antiga arte egípcia ou na iconografia cristã bizantina.

Este trabalho propõe um deslocamento do conceito de rememoração visual para o campo da produção de imagens no fotojornalismo, especificamente na composição editorial de capas de revista. Por se tratar de uma nova apropriação conceitual, não se trata de reaplicar a noção de rememoração da maneira que foi formulada originalmente. Diferentemente, pretende-se tomá-la como uma bússola indicativa de um fenômeno em que o jornalismo visual investe-se para demarcar através de imagens suas visões de mundo.

Para fins de análise deste fenômeno da rememoração, o trabalho debruça-se sobre duas capas da revista semanal Veja, envolvendo uma representação editorializada do Iraque em dois episódios distintos: a Guerra do Golfo, em 1991, e a invasão norte-americana no Iraque em 2003, sob a alegação de que o líder iraquiano Saddam Hussein escondia armas de destruição em massa.

2. Eixos de Produção de Sentido

A linguagem utilizada nas capas de revistas como a Veja podem ser analisadas de diversas formas. O presente trabalho vai fazê-lo a partir da semiótica da cultura de Ivan Bystrina e da análise dos eixos de sentido de Pross.

A semiótica da cultura vem contribuir para analisar os sistemas sígnicos das diferentes linguagens. Tal análise é pertinente para signos imagéticos.

Os signos preenchem funções de comunicar e informar juntamente com textos, sejam estes instrumentais (com objetivo técnico, cotidiano e pragmático), racionais (textos lógicos, matemáticos e das ciências naturais) ou textos criativos e imaginativos (mitos, ritos, obras de arte, ideologias, ficções). Tanto os signos quanto os textos são carregados de sentido e, por sua vez, possuem uma função estética e expressiva.

Bystrina (1995) entende a percepção do mundo através dos códigos culturais. Ele os divide da seguinte forma: primários, responsáveis pela regulação das informações naturais do homem, secundários, que compõem os discursos (são os códigos da linguagem) e utilizam a binariedade, e os terciários, os quais interpretam a informação binária dos códigos secundários.

Essa última é o ponto principal da semiótica da cultura. A construção dos códigos terciários se dá a partir da oposição dos signos binários. “Tais oposições binárias dominam com enorme força o pensamento da nossa cultura particular e o desenvolvimento da cultura geral”.(1995, p.6).

Para Bystrina a interpretação e a descoberta de mensagens ocultas constituem papel fundamental no trabalho da semiótica da cultura.

Essa binaridade passa por um processo de valoração no qual emprega-se a polarização de determinado lado. “A polarização existe, portanto, para facilitar a decisão, a atitude, o comportamento, a ação”. (1995, p.6). Ainda segundo Bystrina, o homem valoriza os pólos desde a sua existência. É como se os objetos precisassem dessa polarização para serem demarcados.

Tal estrutura, polar e binária, também comporta características de uma relação assimétrica. Além disso, ela funciona como diretrizes ou indicações para a ação.
Bystrina, ao citar Levi-Strauss, afirma que a solução para o problema da assimetria estaria nas esferas do mito e da ideologia.

A partir da identificação dos pólos a perspectiva sobre os mesmos pode ser alterada. Ora é positivo, ora, negativo, tendo em vista que os sistemas sígnicos são pluricompostos, ele exemplifica o modelo a partir da tríade terra, céu, inferno. As afirmações sobre os códigos terciários da semiótica da cultura de Bystrina podem ser utilizadas para compreender como lemos e entendemos os discursos imagéticos.

Meneghetti (2010) cita Flusser e afirma que as imagens, enquanto textos criativos, aproximam o observador do próprio mundo. E isso só é possível, por meio do processo imersivo na informação, em que o receptor entra em contato com a imagem. O ambiente de imersão faz parte da ficção e do imaginário do observador, e torna-se,

portanto, uma segunda realidade. Meneghetti nos indica que as imagens agem primeiramente pelo olhar do receptor e ativam outros sentidos do corpo, propiciando o resgate de lembranças e imagens anteriores incluídas em seu repertório cultural.

O processo de imersão nos remete às experiências pré-predicativas de Harry Pross. Para o pensador alemão estas experiências se realizam na primeira infância e se revelam duradouras. O recém nascido, por exemplo, experimenta o espaço a sua volta ampliando o seu próprio corpo. Desde o nascimento o ser humano vai construindo valores e conceitos, que passam a ser incluídos em seu repertório. Ao olhar uma imagem o receptor faz isso superficialmente no primeiro momento e após o contato inicial, é que resgata informações, lembranças e até outras imagens interiorizadas anteriormente, que servirão de respaldo para a construção de sentido posterior daquilo que vê.

A partir das experiências pré-predicativas do ser humano formam-se eixos de produção de sentido. Estes eixos são os responsáveis por atribuir significado as imagens percebidas pelo receptor e podem encaminhar o leitor para aquilo que o produtor das imagens deseja que ele perceba.

Segundo Pross os eixos de produção de sentido podem ser considerados binários, pois possuem uma oposição básica. Os eixos trabalhados por Pross são: acima-abaixo; dentro-fora e claro-escuro. Ele afirma que eles são polarizados, há sempre um pólo negativo em oposição a um pólo positivo e um dos pólos sempre se sobressai ao outro, sendo então, assimétricos.

Pross evidencia ainda, que são os eixos de produção de sentido que permitem que o ser humano se comunique.

> Las experiencias primarias de claro y oscuro, dentro y fuera, arriba y abajo determinan el modo como el sujeto experimenta, conoce y se comunica. Sin ellas, el sujeto no puede experimentar nada, ni conocer ni comunicar nada. Ellas determinan de antemano su comportamiento social, mucho antes de que sean aplicadas conscientemente categorías estéticas y éticas. (PROSS, 1980, p. 53).

3. Análise das capas

A partir da observação das imagens, com base nos estudos sobre os eixos de produção de sentido é que podemos dar início à análise das imagens de capa da revista Veja referentes a dois períodos históricos mundiais - a Guerra do Golfo em 1991 e a Invasão Norte Americana ao Iraque em 2003. São dois episódios separados pelo tempo, mas que possuem características em comum.

A experiência com o eixo acima-abaixo, por exemplo, pode ser representada pela noção de céu e inferno. As passagens bíblicas reforçam a imagem do céu representado sempre no alto, como o local divino, referente ao espaço de luz reservado aos bons. O inferno se encontra em posição inferior e seu caráter é, portanto, negativo. As trevas tornam-se o destino dos maus.

Pross demonstra que a terra também em posição abaixo do céu pode ter um significado negativo.

> De la conquista de la vertical y de la subsiguiente consecución del horizonte, resulta el símbolo del enfrente erguido: lo alto, limitado abajo por la tierra y encima por el cielo. La altura de una cosa, una persona, una relación simboliza su superioridad sobre persona, cosas y relaciones menos altas. (PROSS, 1981, p. 76).

Já se comparada ao inferno, que está em posição mais abaixo, é tida como positiva. Segundo Bystrina, isso se dá pela supressão da negação, ou seja, quando os pólos são considerados em um momento positivo e em outro negativo.

Primeiramente faremos uma descrição detalhada das capas em questão. Serão analisadas as capas presentes nas Fig. A (06/03/1991) e Fig. B (02/04/2003).

A capa da Fig. A se refere, como já foi dito, a Guerra do Golfo. Ela é composta em tons alaranjados. No primeiro plano, estirado no chão, um corpo de um com biótipo árabe, semelhante ao de Saddam Hussein. Tal semelhança é reforçada pelo bigode e pelas cores de pele e cabelo. No fundo da fotografia, cuja perspectiva acusa distância entre primeiro e segundo planos, está um carro de guerra dos aliados com alguns soldados.

Em relação ao texto, que faz parte do discurso imagético, os termos “100” e “horas”, que fazem referência ao tempo do ataque, estão destacados e precedidos da palavra “apenas”, sugerindo uma ironia no tempo que duraram os ataques. O corpo deitado no chão revela a derrota, enquanto isso os soldados da base aliada, liderada pelos EUA, seguem com sua missão de “extermino” dos militantes de Saddam. Os aliados são prevalecidos na imagem já que ocupam o espaço superior e, além disso, seguem em direção a um lugar mais elevado na composição da mesma.

O conjunto sígnico da capa mostra a binariedade não só entre o perdedor e vencedor, mas também a do mal prevalecendo sobre o bem. O bem está acima caminhando em direção ao céu. O mal está embaixo, padecendo no chão, o que pode fazer alusão ao inferno.

Fig. A

A segunda capa (Fig. B) retrata um dos momentos de combate entre um soldado americano e outro iraquiano durante a invasão norte-americana ao Iraque. Se comparada a capa A podemos perceber que a disposição dos elementos visuais é bem parecida e as cores também. São momentos distintos, mas de guerras que apresentam muitas características em comum.

As imagens da capa B ilustram o iníco da guerra e mostram que os americanos já demostram sua superioridade frente ao inimigo. Em primeiro plano, podemos ver um homem caído e que pelas características de suas vestes pode ser um civil ou combatente iraquiano. Este está derrotado e jogado ao chão. O soldado que, provavelmente, é americano caminha em direção a um horizonte luminoso, deixando indícios de que cumpriu seu dever de derrotar o inimigo e agora vai em direção ao lugar reservado aos merecedores. Sua imagem é retratada em posição superior, enquanto a do iraquiano se encontra em plano mais baixo. Temos portanto, o uso do eixo acima-abaixo. E neste caso, reforça o uso do pólo abaixo de valor negativo, demonstrando o caráter assimétrico que as binariedades asumem.

Fig. B

Dos eixos de produção de sentido estudados por Pross, outro é utilizado pela revista Veja como forma de permitir que o leitor "participe" do momento retratado pela revista – é o eixo dentro-fora. É o momento de imersão do leitor na informação.

A binariedade dentro-fora representa a proximidade e o afastamento respectivamente. O pólo dentro (positivo) se opõe ao fora (negativo). Bystrina apud Meneghetti (2010) coloca que desde o nascimento o bebê já percebe que o útero materno é um local seguro e que, agora, afastado dele está em "perigo", em um ambiente desconhecido.

Nas duas capas em análise vemos o tanque de guerra (Fig. A) e o soldado americano (Fig. B) voltados de costas para o leitor. Segundo Yamamoto (2008), é algo que faz parte do "Eu" que olha para aquela imagem.

Pela perspectiva do movimento, a revista Veja mostra na figura A o carro com os soldados americanos dando a impressão de estar, como a linha-fina diz, varrendo o mal do Kuwait. Seguindo essa linha, o leitor é levado pelo tanque a andar em terreno seguro, já que os soldados norte-americanos já retiraram os perigos impostos pelo ditador. Esse movimento que o leitor faz, causado pelos elementos posicionados com certa perspectiva, é de entrar na condição de seguidor dos soldados, visto que eles o protegem.

Na figura B a análise é parecida, pois a revista também nos coloca em posição de partilhar, mas agora com apenas um dos soldados americanos. Porém, nesta mesma imagem, o leitor também pode se identificar com o outro e se colocar na posição de quem é derrotado, pois sua visão está mais próxima do soldado iraquiano, do que do americano. Flusser apud Meneghetti (2010) afirma que o leitor faz um "olhar circular" pela imagem, o que cria esta sensação de participar da ação retratada e nos dois casos, exemplificados anteriormente, é como se o leitor estivesse presente no episódio.

Para complementar a análise das capas com o estudo dos eixos de produção de sentido, Luciano Guimarães (2000) destaca que as informações também podem ser transmitidas por meio das cores. Partimos agora para o eixo claro-escuro.

Guimarães em seu estudo sobre a cor como informação, parte do pressuposto de que a cor é uma manifestação cultural e que pode ser utilizada como informação. Desde cedo, por exemplo, a criança associa o escuro àquilo que é negativo e desprotegido. Já o que é claro, indica a presença de luz, proteção e positividade e ressalta que

> a apreensão, a transmissão e o armazenamento da informação “cor” (como texto cultural) são regidos por códigos culturais que interferem e sofrem interferência dos outros dois tipos de códigos da comunicação humana (os de linguagem e os biofísicos). (GUIMARÃES, 2000. p. 4).

Bystrina apud Guimarães observa que a morte sempre foi relacionada ao desconhecido, as trevas e àquilo que provoca medo. E acrescenta que, as representações envolvidas pela escuridão provocam muito mais temor, do que imagens com cores em tons mais claros.

Realmente, provocam mais medo, mas as capas retratadas pela revista Veja deixam transparecer o clima de guerra, luta e tensão pelo uso de tons alaranjados.

Nas duas situações a tropa sob o tanque de guerra (Fig. A) e o soldado americano (Fig. B) caminham em direção a um horizonte claro, portanto um lugar bom e positivo. Eles deixam toda a carga negativa do episódio de guerra, retratado pela cor marrom e seguem em direção a um caminho iluminado, lugar para onde vão os justos e vitoriosos. Enquanto o inimigo permanece no chão, reservado aos maus.

Quanto ao logotipo da revista, que a cada edição possui uma cor diferente, Guimarães afirma que na maioria das vezes não possui função simbólica e não diz respeito à informação veiculada pela capa. Em particular, na revista VEJA há a predominância do vermelho em grande parte dos seus logos, o que reforça a identidade da revista.

4. Orientalismo e Rememoração

As capas evidenciam um modo de construção do mundo que o intelectual palestino Edward Said (2003) denomina como orientalista. Para ele, o orientalismo configura-se como uma forma de exercício discursivo de poder do Ocidente sobre o Oriente que se consolidou ao longo da história tanto na literatura quanto na academia e mais recentemente nos meios de comunicação de massa. O olhar orientalista do Ocidente, via de regra, situa o Oriente sob os signos da ameaça, desordem, incapacidade, selvageria, um lugar ainda a se civilizar.

> Não se deve supor que a estrutura do Orientalismo não passa de uma estrutura de mentiras ou de mitos que simplesmente se dissipariam ao vento se a verdade a seu respeito fosse contada. Eu mesmo acredito que o Orientalismo é mais particularmente valioso como um sinal do poder europeu-atlântico sobre o Oriente do que como um discurso verídico sobre o Oriente. (...) O Orientalismo,portanto, não é uma visionária fantasia européia sobre o Oriente,mas um corpo elaborado de teoria e prática em que, por muitas gerações, tem se feito considerável investimento material (2003, p. 33).

A falsa consciência - e aqui cabe perfeitamente a aproximação da noção de orientalismo com o conceito de ideologia em Marx - dá-se pela reiteração discursiva da superioriadade moral, técnica, bélica, social do Ocidente. Por mais que as imagens possuam um caráter polissêmico, a natureza editorializada da capa de revista, o reforço da imagem pelo texto, não enseja a compaixão pelo derrotado, não desperta a misericórdia do Ocidente, mas destaca a superioridade bélica americana e insinua sua jornada rumo ao triunfo.

Desta maneira, a vitória ocidental na Guerra do Golfo, em 1991, - mesmo que incompleta, pois Saddam não havia sido deposto -, é rememorada visualmente em 2003, por conta de um episódio histórico distinto.

A noção de rememoração, entretanto, deve ser apropriada levando-se em conta novas condições. Primeiramente, sua aproximação com os eixos de produção de sentido discorridos por Pross. Tais eixos sugerem a projeção do olhar a partir de esquemas de produção leitura. Em segundo lugar, a rememoração está condicionada ao modo de organização de conteúdo invariável ou dominante segundo os mesmos eixos, de maneira a garantir, ou ao menos ensejar, uma única leitura.

Fixa-se claramente: americanos acima, iraquianos abaixo. A distância temporal das capas, entretanto, dificilmente propicia a um leitor hipotético relacioná-las. É também possível que tal leitor tenha visto apenas uma das capas. Mas o que se pretende afirmar é a reincidência de conteúdos delimitados por eixos valorativos. Quais serão as futuras imagens de americanos e iraquianos? Seria improvável enxergar o Ocidente sob o signo da derrota.

Os atentados de 11 de setembro e toda sua espetacularidade solicitam ainda seu exorcismo total. Para tanto, a mídia ocidental e particularmente Veja, como boa parte da mídia brasileira, reflete obsessivamente por imagens, reitera, rememora, quem deve estar acima e quem não pode sair debaixo. As insuportáveis imagens dos corpos destroçados dos americanos em Fallujah não poderiam virar capa. A dor do outro, lembrando Susan Sontag (2003), é mais suportável.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Capinas: Papirus, 2002.
BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de semiótica da cultura*. São Paulo: editado pelo Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), 1995.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão - Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação*. a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2000.
MENEGHETTI,P.D. *Imagens imersivas: Estudo sobre a dicotomia proximidade e afastamento no jornalismo visual*. 2010. 170 f. (Dissertação de Mestrado em Comunicação) – UNESP, Bauru, 2010).
PROSS, Harry. *Estructura simbólica del poder*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros.* São Paulo: Companhia das letras, 2003.
YAMAMOTO, Eduardo. *Arqueologia ontogenética da imagem*: em busca dos símbolos da comunicação política. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática) - UNESP, Bauru, 2008.

A PATRIMONIALIZAÇÃO DA INFORMACAO INDIGENA NO CIBERESPAÇO ATRAVES DOS MUSEUS VIRTUAIS.

Alejandra Aguilar Pinto. IBICT

CNPq, alejandra@ibict,br

1. INTRODUÇÃO.

As *instituições de memória*, como são os museus, bibliotecas e arquivos têm muitas atividades e funções em comum, mas apesar dos parecidos, os Museus são as instituições que mais assumiram o papel de resgatar, proteger, e recuperar os objetos materiais (patrimônio material) das culturas indígenas extintas e sobreviventes, sendo a biblioteca e arquivo a que tem assumido a guarda dos registros impressos, em geral estudos de pesquisadores interessados no tema indígena.

ALMEIDA, M. (2006, p.141) indica que os grandes museus foram ideados com três grandes missões: educacional, voltada para o público em geral; a pesquisa cientifica e disseminação da informação (a respeito dos objetos sob sua guarda). A atividade de *documentação museologica* surgiu em decorrência do desenvolvimento dos museus modernos, já que uma informação mais detalhada passou a ser necessária para administrar as coleções e reunir objetos para exposições especiais.

À novidade da documentação museológica se tem que acrescentar o impacto das TICs (Tecnologias de Informação e Comunicação), refletida, sobretudo na etapa histórica denominada de *Sociedade de Informação*, que se manifestou na integração, confluência e convergência de diversas tecnologias eletrônicas, que possibilitou uma maior capacidade de estocagem, velocidade de transmissão e disseminação de informação. Os museus principais entidades responsáveis, pela memória/pensamento indígena não ficaram à margem disso.

Segundo CARVALHO (2006, p.128-129) as redes eletrônicas "têm transformado a relação museu e público, já que os museus vêm utilizando (...) os *websites* para sua divulgação institucional e processos de comunicação e informação eletrônica"

O presente trabalho constitui uma atualização de um dos capítulos principais da dissertação de mestrado *A Informação indígena Na America Latina e no Caribe* (2000), principalmente dos dados obtidos na Internet.

"Os museus utilizam os recursos eletrônicos de comunicação e informação de forma variada, apresentando sua programação de exposições, de serviços, além de se comunicar com o seu público (...) por email, interessado em receber a divulgação de sua programação cultural."

Contudo, respeito ao uso "total" das tecnologias eletrônicas, são poucos os Museus virtuais, isto é, "sítios construídos e mantidos exclusivamente na web" (LOUREIRO, M. Luisa apud CARVALHO, R. (2006, p.131), assim são escassas as experiências nacionais e internacionais.

A museóloga Tereza Scheiner (2004) discute o conceito de *patrimônio intangível* (ou imaterial), citando experiências de museus tradicionais que disponibilizam na Rede, produtos virtuais, possibilitando a convergência de criação e da informação. No Brasil destaca segundo a autora a experiência de recriação virtual o Museu do Índio, no Rio de Janeiro.

Como museu verdadeiramente virtual Tereza Scheiner destaca o Museu Virtual de Cultura Indígena (*Indigenous Tribal Culture Virtual Museum*) apoiado pela UNESCO, que trata sobre as Tribos de Tailândia. Analisando o dito por Tereza Scheiner, se pode indicar que a maioria dos museus etnográficos são do tipo *museus físico existentes no ciberespaço,* sem constituir o que se denomina como museu virtual. Segundo SCHEINER (...) aqui os recursos de documentação, interpretação e conservação são transformados em representação icônica, sinalética, dos acervos preservados. "O meio virtual garante um potencial infinito de acessibilidade" (2004, p.262-263)

Logo este *paper* procura identificar, caracterizar e comparar as entidades públicas e privadas (Museus (principalmente) Universidades, Fundações, entre outros) que apresentem a informação indígena no ambiente eletrônico online (ciberespaço) no Brasil e demais países da América Latina.

1.1. TIPOLOGIA DAS INFORMAÇÕES INDÍGENAS NA INTERNET.

A *informação indígena* que está na Internet deve-se principalmente a organizações como Museus Antropológicos e Etnológicos do governo ou privados, ou ligados a universidades, Organizações não Governamentais (ONGs), e Universidades com os seus Departamentos de Antropologia, os quais dão a conhecer diversos aspectos da cultura material, espiritual, vida social, política e arte dos povos autóctones. Uma pesquisa na Internet sobre o que estas organizações oferecem na Rede permitiu identificar diversos tipos de informações.

O estudo concentro-se, principalmente em Museus, devido ao fato que estes órgãos são os que mais têm se dedicado à pesquisa, controle, resgate e registro desta informação, fazendo emprego ademais da Internet para difundi-la.

As Organizações não governamentais, organizações de apoio à causa indígena, também fazem um resgate e difusão deste tipo de informação na Rede, mas seu principal objetivo o constitui a defesa dos direitos indígenas, as reivindicações deles, desenvolvimento de pesquisas, entre outros.

Os Departamentos de Antropologia das Universidades a informação que fazem difusão enfoca-se, sobretudo na área de pesquisas e estudos que estas unidades realizam sobre as populações nativas.

Não pode deixar de mencionar-se o papel que neste último tempo vêm tendo as organizações indígenas e Redes Indígenas que têm empregado a Internet para difundir suas atividades.Assim desta forma, identificaram-se os seguintes tipos de informações:

Informação Institucional**: o constitui o perfil da organização, sua história, objetivos, funções inclui também a Informação organizacional ou administrativa com o organograma, os diversos departamentos ou seções que conformam a organização.Informação Iconográfica**: informação que disponibiliza arquivos de fotografias, imagens fotográficas de diversos aspectos das culturas indígenas ou do mesmo museu.***Informação referencial**: informação sobre as culturas nativas, isto é, sua história, estágios de desenvolvimento, etc. assim como informação biográfica com informações de personalidades destacadas na área.***Informação de extensão:** é a difusão por parte da instituição de atividades abertas ao público geral, como Cursos, Palestras, Concertos, em geral informação de difusão cultural.***Informação Comercial**: refere-se à venda ou comercialização de produtos indígenas como artesanato, publicações, indicando-se o preço ou endereço de venda.***Bases de dados:** que permitem o acesso aos acervos bibliográficos ou da biblioteca, arquivo textual, fotográficos, registros audiovisuais, fonoteca, cinemateca, iconografia, etnográfico e arqueológico, em geral a coleção, podem ser simples referências bibliográficas. ***textos on-line** já sea de artigos de revistas, livros, entre outros, inclui também Informação de publicações, através do acesso às capas a diversa publicações, e seu sumários.***Informação educativa**: são os serviços educativos da instituição e campanhas através de Programas dirigidos a diversos setores da população como meninos ou terceira idade.***Informação de Noticias e Agenda**: informações das atividades feitas pela instituição e que pronto acontecerão.***Informações de Pesquisa**: são as atividades cientificas desenvolvidas pela organização inclui também Informações de Projetos, isto é, acesso a *sites* criados pela própria instituição ou projetos em áreas especializadas.***Informação acadêmica ou de docência**: oferecimentos de cursos superiores, orientação aos alunos, políticas de ensino da organização, Convênios ou Acordos com outras instituições.*** Exposições**: possibilidade de informar-se das exposições de longa duração ou permanentes, temporais e próximas.

Estas últimas informações serão consideradas como serviços que algumas organizações oferecem aos usuários:

**** Galeria virtual***: são imagens digitais de exposições.**** Visita virtual***: acesso virtual às salas do Museu.

****Links***: conexões ou enlaces a outros *sites* de interesse relacionados com a área. ****Email***: podendo ser institucional ou pessoal como de pesquisadores.**** Participação dos usuários***: a oportunidade de manifestar opiniões, queixas e sugestões . (Fóruns, Bate papo, Blogs, etc.) **** Versão em outros idiomas.*Mapa do site***

QUADRO COMPARATIVO DA TIPOLOGIA DAS INFORMAÇÕES INDÍGENAS NA INTERNET.

PAÍSES DA AMÉRICA DO SUL.

ASSOCIAÇÕES

BRASIL	Inf Institucional	Inf. Iconografica	Inf. referencial	Inf. extensão	Inf. Comercial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educativa	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposições	Inf. acadêmica	Inf. Noticias e Agenda
ABA	*X*		*X*	*X*		*X*	*X*				*X*	*X*

http://www.abant.org.br/

ONGs

BRASIL	Inf. Institucional	Inf. Iconografica	Inf. referencial	Inf. Extensão	Inf. Comercial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educativa	Inf. de Pesquise Projetos	Exposições	Inf. acadêmica	Inf. Noticias e Agenda
CIMI	X	X	X	X	X		X				X	X
ISA	X	X	X	X	X	X	X		X		X	X

http://www.cimi.org.br/ ; http://www.socioambiental.org/

FUNDAÇÕES

BRASIL	Inf. Institucional	Inf. Iconográfica	Inf. referencial	Inf. Extensão	Inf. Comercial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educativa	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposições	Inf. acadêmica	Inf. Noticias e Agenda
FUNAI	X	X	X	X	X		X		X			X

http://www.funai.org.br/

UNIVERSIDADES

BRASIL	Inf. Institucional	Inf. Iconográfica.	Inf. referencial	Inf. Extensão	Inf. Comercial	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educativa	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposições	Inf. acadêmica	Inf. Noticias e Agenda
Uni. F. St.Cata.Pro.Pos	X						X		X		X	X
Uni. Fed. Rio Jan. Ant..Sem link	X	X	X								X	
Uni.Fed.Pernam. Dp. Ant.	X			X			X					
Uni. Fed. Minas G. D. Ant.	X			X			X		X		X	X

http://www.antropologia.ufsc.br/ppgas/
http://www.ppga.ufpe.br/
http://www.ifcs.ufrj.br/~antropologia/
http://www.fafich.ufmg.br/antro-pos/

MUSEUS

BRASIL	Inf. Institu-cional	Inf. Iconográ-fica	Inf. referen-cial	Acervos	Inf. Exten-são	Inf. Comer-cial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educati-va	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposi-ções	Inf. acadê-mica	Inf. Notici-as e Agenda
Museu do Homem do Norte Fund, Joaquim Nabuco, AM	X		X	X			X				X		X
Museu de Arq. e Etn UFBA	X	X		X	X	X			X	X	X	X	
Museu Ant. UFG	X	X		X	X				X	X	X		
Museu Goeldi PA	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Museu do Índio RJ	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X		X
Museu Ant. Dir. Pestana RS(privado)	X	X	X	X	X			X		X	X		X
Museu Arq. e Etn. USP	X	X	X	X	X		X	X	X		X	X	X

http://www.fundaj.gov.br/docs/iesam/mhn/mhn.html
http://www.mae.ufba.br/
http://www.museu.ufg.br/
http://www.museu-goeldi.br/
http://www.museudoindio.org.br/
http://www.unijui.edu.br/content/category/36/358/3277/lang,iso-8859-1/
http://www.mae.usp.br/

MUSEUS

CHILE	Inf. Institu-cional	Inf. Iconográ-fica	Inf. referen-cial	Acer-vos	Inf. Exten-são	Inf. Comer-cial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educati-va	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposi-ções	Inf. acadê-mica	Inf. Noti-cias e Agenda
Museo de Arte Pop. Americano U, de Chile	X	X		X	X					X			
Museo Arq. de Stgo.	X	X		X	X					X			
Museo Arq. San Miguel de Azapa. Uni. de Tarapaca.	X		X		X	X		X			X	X	X
Museo Chil. Arte Precolom.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X
Museo Martin Gusinde , Puerto Williams .DIBAM	X			X	X								

http://www.mapa.uchile.cl/ ;
http://www.mavi.cl/mas/chile.html
http://www.uta.cl/masma/
http://www2.precolombino.cl/es/index.php

http://www.dibam.cl/sdm_mm_gusinde/

UNIVERSIDADES

CHILE	Inf. Institu-cional	Inf. Iconográ-fica	Inf. referen-cial	Inf. Exten-são	Inf. Comer-cial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educati-va	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposi-ções	Inf. acadê-mica	Inf. Noticias e Agenda
Uni. de Chile Dpto. Antrop.	X		X	X			X		X		X	X
Uni. de la Frontera.Inst. de Est. Indígenas.	X								X		X	X

http://www.facso.uchile.cl/?_nfpb=true&_pageLabel=conUrlFacso&url=55378
http://www.estudiosindigenas.cl/

MUSEUS

ARGENTINA	Inf. Institu-cional	Inf. Iconográ-fica	Inf. referen-cial	Acer-vos	Inf. Exten-são	Inf. Comer-cial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educa-tiva	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposi-ções	Inf. acadê-mica	Inf. Noticias e Agenda
Museo Arq. "Dr. Eduardo Casanova"	X												
Museo de Ant. Univ. de Cordoba.	X	X		X	X			X	X				X
Museo Etn. Juan B. Ambrosetti, Univ. de Buenos Aires.	X	X	X	X	X			X	X	X	X	X	X

http://www.licjujuy.gov.ar/joomla/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=21&Itemid=37&detail=38
http://www.ffyh.unc.edu.ar/museo-de-antropologia
http://museoetnografico.filo.uba.ar/index.html

FUNDAÇÕES

BOLÍVIA	Inf. Instituci-onal	Inf. Iconográ-fica	Inf. referencial	Inf. Exten-são	Inf. Comer-cial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educativa	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposi-ções	Inf. acadêmi-ca	Inf. Noticias e Agenda
Fund. "Antropologos del Surandino"	X	X		X	X				X		X	X

http://www.asur.org.bo/

MUSEUS

BOLÍVIA	Inf. Institu-cional	Inf. Iconográ-fica	Inf. referencial	Acer-vos	Inf. Exten-são	Inf. Comer-cial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educati-va	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposi-ções	Inf. acadê-mica	Inf. Noti-cias e Agenda
Museo Nacional de Arqueologia. Inn. Nacional de Arq.	X	X	X	X							X		
Museo Nacional de Etnografia y Folklore.	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X		X

http://www.bolivian.com/arqueologia/

http://www.musef.org.bo/

MUSEUS

COLÔMBIA	Inf. Institucional	Inf. Iconográfica	Inf. referencial	Acervos	Inf. Extensão	Inf. Comercial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educativa	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposições	Inf. acadêmica	Inf. Noticias e Agenda
Museo Arq. de la Merced Cali	X	X		X	X	X					X		X
Museo del Oro OrfebrPrehispánica.Bogta	X	X	X	X				X	X	X	X		X
Museo Etnoarque Lili Cali	X		X								X		

http://www.museoarqueologicolamerced.org/Bienvenido.html
http://www.banrep.gov.co/museo/esp/s_calima01.htm
http://museolili.cuao.edu.co/(no deja entrar)

MUSEUS

EQUADOR	Inf. Institucional	Inf. Iconográfica	Inf. referencial	Acervos	Inf. Extensão	Inf. Comercial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educativa	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposições	Inf. acadêmica.	Inf. Noticias e Agenda
Museo Ant. e Btca. del Banco Central.	X	X	X	X		X	X		X		X		X

http://museos-ecuador.bce.ec/bce/html/default.htm

INSTITUTOS

PERU	Inf Institucional	Inf. Iconográfica	Inf. referencial	Inf. Extensão	Inf. Comercial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educativa	Inf. de Pesqui-sa e Projetos	Exposições	Inf. acadêmica	Inf. Noticias e Agenda
Instituto de Arq. Amazonica	X		X				X		X			X

http://www.iaaperu.org/

MUSEUS

PERU	Inf. Institucional	Inf. Iconográfica	Inf. referencial	Acervos	Inf. Extensão	Inf. Comercial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educativa	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposições	Inf. acadêmica	Inf. Noticias e Agenda
Museo Nacional de Arq., Ant. e História.	X	X	X	X	X		X		X	X	X	X	X
Museo del Sitio zona arq. Pachacamac	X	X	X	X		X					X		
Museo Arq. “Rafael Larco Herrera”	X	X	X	X			X			X	X		

http://museonacional.perucultural.org.pe/
http://pachacamac.perucultural.org.pe/museo.htm
http://www.museolarco.org/

PAÍSES DA AMÉRICA CENTRAL, NORTE E O CARIBE.

MUSEUS

COSTA RICA	Inf. Instituci-onal	Inf. Iconográ-fica	Inf. referencial	Acer-vos	Inf. Exten-são	Inf. Comer-cial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educati-va	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposi-ções	Inf. acadê-mica	Inf. Noti-cias e Agenda
Museo Nacional del Jade "Fidel Tristan"	X	X	X	X	X	X			X		X		
Museo del Oro Precolombino	X	X	X	X	X	X		X	X		X		

http://portal.ins-cr.com/Social/MuseoJade/
http://www.museosdelbancocentral.org/contenido/articles/5/1/Informacion-General/Paacuteginas1.html

MUSEUS

GUATEMALA	Inf. Institu-cional	Inf. Iconográ-fica	Inf. referenci-al	Acer-vos	Inf. Exten-são	Inf. Comer-cial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educati-va	Inf. de Pesquisa e Projetos	Expo-sições	Inf. acadê-mica	Inf. Noti-cias e Agenda
Museo Popol Vuh. Univ. Fco. Marroquin	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X
Museo Nacional de Arq. y Etn.	X	X									X		X
Museo Ixchel del traje indígena.	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X		

http://www.popolvuh.ufm.edu.gt/
http://www.munae.gob.gt/
www.museoixchel.org (sem link)

MUSEUS

HONDURAS	Inf. Institu-cional	Inf. Iconográ-fica	Inf. referen-cial	Acer-vos	Inf. Exten-são	Inf. Comer-cial	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educati-va	Inf. de Pesquisa e Projetos	Expo-sições	Inf. acadê-mica	Inf. Noti-cias e Agenda
Museo Arq., La Entrada. Copan	X	X											
Museo de Ant. e Hist. de San Pedro Sula.	X	X											

http://www.museoscentroamericanos.net/museos_honduras/las_ruinas_copan/copan.htm
http://www.slideshare.net/jossira/museo-de-antropologia-e-historia-en-san-pedro-sula

INSTITUTOS E CENTROS DE PESQUISA

MÉXICO	Inf. Institu-cional	Inf. Iconográ-fica	Inf. referen-cial	Inf. Exten-são	Inf. Comer-cial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. educativa	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposi-ções	Inf. acadê-mica	Inf. Noticias e Agenda
Centro de Inv. y Est. Sup. en Antrop. Soc. CIESAS	X			X	X	X	X		X		X	X
Ins. De Investigaciones Antropológicas UNAM	X		X			X	X		X		X	

http://www.ciesas.edu.mx/
http://swadesh.iia.unam.mx/

MUSEUS

MÉXICO	Inf. Institu-cional	Inf. Iconográ-fica	Inf. referen-cial	Acer-vos	Inf. exten-são	Inf. Comer-cial.	Bases de dados	Textos on-line	Inf. edu-cativa	Inf. de Pesquisa e Projetos	Exposi-ções	Inf. acadê-mica	Inf. Noticias e Agenda
Museo del Templo Mayor. INAH	X	X	X	X	X				X		X		X
Museo Nacional de Antropologia.	X			X	X	X	X		X		X		X
Museo de las Culturas Prehispánicas Jalisco		X	X										

http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/mener/index.php?contentPagina=32
http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/mener/index.php?contentPagina=33

1.2. ANÁLISE DOS DADOS

Uma análise dos diferentes tipos de informações oferecidas na Internet pelos Museus, ONGs, Institutos de pesquisa e Fundações permitiu determinar quais são as finalidades que perseguem estas organizações ao fazer uso desta mídia.

A maioria oferece informações de tipo histórico e institucional, englobando desde a sua missão, objetivos e evolução através do tempo - estão nesta situação, por exemplo, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, com seu perfil, informação administrativa (organograma e espaço físico) e o Museu da UFG do Brasil.No Chile,o Museu Arqueológico de Santiago fornece sua história.O Museu Nacional de Antropologia no México inclui entre seus ítens : sua história, seus objetivos e funções.

A **informação iconográfica** encontra-se basicamente nos Museus, os quais divulgam fotos de suas coleções ou acervos em parte, com suas principais características (medidas, matérias, estado); os objetos que foram restaurados, apresentação em três dimensões, ou simplesmente alguns aspectos da instituição como a fachada dela.Por exemplo, o Museu Nacional de Antropologia do México oferece um plano dele com suas diferentes salas onde tem-se acesso a fotos das diferentes culturas (Oaxaca, Teotihuacan, Preclassico) e o Museu Nacional de Arqueologia acesso a galerias com imagens de cerâmica. Na Costa Rica o Museu Nacional del Jade nos oferece as imagens digitalizadas de peças de jade.

Informação referencial encontra-se em algumas organizações as quais dão a conhecer aspectos das culturas que resgatam, esse é o caso, por exemplo, das ONGs ISA e o CIMI com informações de legislação indígena, movimento indígena, línguas, organizações indígenas e de apoio; o Museu del Oro da Colômbia, com a explicação das culturas do oro; do Museu Etnográfico Nacional del Banco Central del Equador com o panorama dos grupos étnicos; o Museu del Templo Mayor do México oferece enlace ao site da Cultura Teotihuacán, links a diferentes salas onde se explica o que elas têm . Na Colômbia, o Museu Etnoarqueológico Lili com diferentes explicações sobre Antropologia, mitos e lendas.

A **informação de extensão** é uma função existente principalmente em aquelas entidades não ligada às Universidades, as quais dão mais ênfase à pesquisa e docência. Dentre as organizações que divulgam esta informação está ISA e FUNAI do Brasil, o Museu do Homem do Norte na Amazônia, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP e o Museu de Arqueologia na Bahia, o Museu da Antropologia com atividades ligadas ao atendimento ao público (minicursos, palestras e seminários) estes últimos excepcionalmente estão vinculados a uma universidade. No Chile podem citar-se o Museu Chileno de Arte Precolombino, Museu Arqueológico de Santiago e o Museu de Arte Popular Americano.Na Guatemala o Museu Ixchel del traje indígena e Museu Popol Vuh (Conferências)No México estão o Centro de Investigación e Estudios Superiores en Antropologia Social e Museu Nacional de Antropologia com cursos de verão e oficinas para maestros.

Os acervos ou coleções são descritas desde uma forma simples sem muitos detalhes até descrições exaustivas. No primeiro caso podem indicar-se no Brasil o Museu do Homem do Norte. No Chile, o Museu de Arte Popular Americano, o Museu Arqueológico de Santiago e o Museu Chileno de Arte Precolombino.Outros países que apresentam esta informação são Bolívia com seu Museo Nacional de Arqueologia, o Museo Nacional de Etnografia y Folclore. Informações bastante detalhadas de seus acervos são entregues pelo Museu Nacional dependente da Universidade do Rio de Janeiro, o Museu de Antropologia da Universidade Federal de Goiás com a descrição de seus acervos arqueológicos, fotográficos, etnográfico e catálogo de vídeos.

A **Informação comercial** é escassa, mas é um aspecto que dá a conhecer-se através da Internet. No Brasil estão duas ONGs o ISA e CIMI, as quais fazem difusão de produtos à venda como publicações em geral e há dois entidades publicas a FUNAI que dispõe de uma Loja *ArtIndia* e o Museu Goeldi que também possui uma Loja com venda de suas publicações.

Bases de Dados são poucas as organizações que dispõem deste serviço. No Brasil está a ABA com uma biblioteca virtual, tendo-se acesso ao cadastro de teses, livros e periódicos assim como sua consulta, o ISA com o acesso a fontes de informação, o Museu do Índio que informa sobre seu arquivo textual, a biblioteca, registros audiovisuais e o Museu Goeldi que permite o acesso a diversos tipos de acervos bibliográficos através de busca.No Chile está o Museu Arqueológico San Miguel de Azapa e o Museu Chileno de Arte Precolombino, este último permite consultar bases de dados de investigação e há uma mostra de som do Arquivo de Música Indígena.

Textos on-line vão desde bibliografias até documentos na integra.No Brasil, instituições que oferecem esta informação são a ABA com o acesso a seus boletins, dissertações e teses em antropologia, livros e periódicos, resumos e relação de títulos, o CIMI e o ISA . Este último tem documentos na íntegra para consultar e o CIMI oferece acesso a publicações.Dentre as Universidades estão a Universidade Federal Santa Catarina com suas publicações (Dissertações de mestrado defendidas, Revista de Antropologia da

UFSC e um Boletim) , a Universidade Federal de Pernambuco com acesso a títulos de dissertações e a Universidade Federal de Minas Gerais com suas publicações.Só o Museu Goeldi dispõe deste serviço eletrônico.No Chile, está o Departamento de Antropologia da Universidade de Chile com o acesso à uma revista e seus artigos , teses de grado, publicações dos cursos online , o Museu Chileno de Arte Precolombino com acesso a dados sobre edições e publicações do museu e o Museu Arqueológico San Miguel de Azapa com acesso em rede a sua revista com resumos e artigos completos.Colômbia conta com o Museu del Oro Orfebreria Prehispánica com seu Boletim e publicações (livros e artigos sobre arqueologia e antropologia em Colômbia)No Peru o Museu Nacional de Antropologia, Arqueologia e Historia com acesso a publicações e boletins e o Museu del Sitio y Zona Arqueologica Pachacamac com o acesso a revista seus artigos .Guatemala através do Museo Popol Vuh (publicações) , Mexico com o CIESAS o qual oferece acesso a uma de suas revistas com artigos completos , e Museo del Templo Mayor com links a bibliografia básica (trabalhos de investigação do Projeto do Templo Mayor) livros básicos, revistas especializadas, acesso a documentação como teses, publicações em prensa e recentes.

A Informação educativa representada por programas dirigidos a crianças, estudantes encontra-se principalmente em entidades fora do âmbito das universidades.O Brasil oferece esta com o CIMI (educação escolar indígena, formação do professor indígena, publicações sobre educação escolar indígena) e o Museu Goeldi através do Clube do Pesquisador Mirim, Didáticos & Jogos e o Museu do Índio (pesquisa escolar).A Colômbia , através do Museu del Oro Orfebreria Prehispánica (Serviços educativos).O Equador tem o Museu Arqueológico del Banco del Pacífico com o Programa amiguitos del museoA Guatemala dispõe de um Museu vinculado a uma Universidade o Museu Popol Vuh (taller para crianças) e o Museu Ixchel (serviço de educação).O México conta com o CIESAS , o Museo del Templo Mayor (serviço para crianças) e o Museo Nacional de Antropologia com um Departamento de Serviços Educativos(atenção a grupos especiais, assessorias nas aulas).

Pesquisas e Projetos estão, sobretudo em organizações vinculadas às Universidades ou centros independentes como ONGs e Fundações. O Brasil conta com o ISA e a FUNAI. As Universidades são a Universidade Federal Santa Catarina, com indicação de suas linhas de pesquisa e a Universidade Federal de Minas Gerais (linhas de pesquisa).

Dentre os Museus Universitários destacam-se o Museu de Arqueologia e Etnologia da Bahia com projetos museológicos, o Museu de Antropologia da Universidade de Goiás e o Museu de Arqueologia e Etnologia de São Paulo.O Museu do Indio do Rio de Janeiro e o Museu Goeldi, como instituições fora do âmbito universitário. Este último executa atividades científicas em várias áreas como a Botânica, Antropologia e Lingüística.No México, o Museu del Templo Mayor dá a conhecer os seus Projetos, prêmios e reconhecimentos, os investigadores e a investigação sendo feita e na Guatemala, com o Museu Popol Vuh (Pesquisas)No Chile estão o Museu universitário San Miguel de Azapa e o Museo Chileno de Arte

Precolombino.Na Colômbia, só o Museu del Oro Orfebreria Prehispánica. O Peru tem o Instituto de Arqueologia Amazônica, o qual desenvolve projetos e o Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História (Projetos de investigação)A Guatemala tem o Museu Universitário Popol Vuh e o Museu Ixchel. O México conta com o CIESASe o Museu del templo Mayor.

Exposições estão basicamente nos sites dos Museus, informando-se desde as Exposições permanentes e próximas incluindo-se às vezes fotografias digitais das obras expostas.O Brasil oferece este serviço nos Museus do Homem, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Bahia, o Museu Goeldi, o Museu de Antropologia da UFG, o Museu do Índio e o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.O Chile dispõe do Museu Arqueológico San Miguel de Azapa e o Museu Chileno de Arte Precolombino.Colômbia conta com o Museo del Oro Orfebreria Prehispánica; o Equador tem o Museu Arqueologico del Banco del Pacífico.O Peru tem o Museu Nacional de arqueologia, Antropologia e historia e o Museo Arqueologico "Rafael Larco".Costa Rica conta com o Museu Nacional del jade "Fidel Tristan" e a Guatemala o Museo Popol Vuh.

Informação de docência ou académica está em instituições que se dedicam à instrução na área antropológica, em nível universitário ou centros como ONGS e centros de investigação avançado.

Assim, no Brasil, está a ABA com os programas de antropologia e universidades , o ISA (lista dos pesquisadores) , as Universidades de Santa Catarina com informações de pós-graduação, seu corpo docente, do Rio com endereços eletrônicos dos pesquisadores e suas áreas e Minas gerais com informações dos cursos de graduação e pós-graduação relacionados ao Departamento.Dentre os Museus está o Museu Universitário de Arqueologia e Etnologia da USP e o Museu de Arqueologia da Bahia com informações dos pesquisadores seus temas de interesse e endereços eletrônicos. Chile tem só a Universidade de Chile com seu Departamento de antropologia.

Noticias e Agenda de futuras atividades estão em poucas entidades.No Brasil esta a ABA com informações das próximas Reuniões, como se tornar sócio, concursos e prêmios e o ISA (últimas noticias) , Museus do Índio (noticias do museu e suas parcerias)e Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

Chile por sua vez oferece esta informação com o Museu Arqueologico San Miguel de Azapa e o Departamento de Antropologia da Universidade de Chile. A Colômbia só tem o Museu del Oro (programação de cada mês) , o Peru com o Museu Nacional de Arqueologia , Antropologia e História (informações das atividades futuras)O México com o CIESAS tendo a Agenda Acadêmica de cada mês.

Com respeito a estes últimos ítens, algumas instituições contam com estes serviços alternativos:

* **Visita virtual**: acesso virtual às salas do Museu. (no México está o Museu del Templo Mayor e o Museu Nacional de Antropologia) ; * **Links e Email**, estão em todas as organizações ;* **Participação dos usuários**: acontece no Museu Popol Vuh (colaborar com o Museu) ; * **Versão em outros idiomas**:

acontece em algumas instituições, como o Museu del Oro, de Santa Fe de Bogotá na Colômbia (francês) e o Museu Nacional de Arqueologia y Etnologia da Guatemala(Inglês).

2. CONCLUSÕES.

A informação indígena difundida através da Internet vai desde simples dados institucionais até a possibilidade de efetuar visitas virtuais às diferentes salas dos Museus. Esta situação pode dever-se a vários fatores, entre eles uma falta de recursos tecnológicos e financeiros, a uma política da instituição que dá prioridade a outras áreas ou simplesmente não valorizar o que significa dar acesso a seu patrimônio através da Rede.

Os Museus como entidades que acolhem, protegem e difundem a mais variada coleção de informações em diferentes tipos de suporte e dimensões têm visto na Internet um novo espaço para a difusão, em grande escala do patrimônio que custodiam e seus serviços em geral.

As maiorias dos Museus põem como primeiras informações nos sites os dados institucionais (história, endereço, horário de atendimento) e de seus acervos (tipo, quantidade, distribuição).

Uma situação que chamou a atenção foi o fato de que quase todos não indicam as causas que levaram a utilizar a Rede para dar-se a conhecer ao usuário do ciberespaço, deste modo, tem-se que deduzir o porquê daquilo.

As Universidades, com seus Departamentos de Antropologia, basicamente difundem informações de tipo acadêmico (programas de estudo, relação de professores) e institucional. Algumas põem a disposição documentos na íntegra, sobretudo, artigos de revista e permitem o acesso a bases de dados.

Existe uma grande quantidade de Museus vinculados às Universidades o que os leva a ter uma atividade bastante variada no referente à informação difundida na Rede.

A informação comercial está preferencialmente em instituições com uma longa trajetória ou ONGs, significando isto uma melhor “propaganda” dos diferentes produtos que se vendem, como artesanatos e publicações.

Assim a Internet veio a potenciar a função social, cultural e pedagógica dos Museus, ampliando seus horizontes, e permitindo a um maior número de pessoas “visitarem” suas instalações.

A Civilização Pré-colombiana ganhou uma vigência e atualidade que em certa forma tinha com os Museus tradicionais, sendo inserida na nova Civilização Global interconectada, tendo-se assim uma fusão entre estas duas realidades, a passada e atual.

As TICs sendo a Internet a principal representante nos dão essa possibilidade de aceder, de novas formas a diferentes sítios, entre esses os Museus, aos quais muitas vezes não se podia por uma serie de causas como a distância, a ignorância de seu valor informativo, pouco atrativo que podia apresentar, entre outros.

Agora a Rede tem dado um *charme* e um atrativo que vem estimulado o conhecimento dos Museus, tanto quanto de suas coleções em permanente exibição e as novas, como de suas outras seções como a Biblioteca (acervo bibliográfico), Restauração e demais atividade de extensão que costumam oferecer.

Outras instituições que estão no espaço da Internet são as Fundações, ONGs, Associações de Profissionais e Centros de Pesquisa os quais já não tanto fazem emprego do elemento imagem visual (fotografias, imagens em três dimensões, visitas virtuais), mas sim dando a conhecer suas atividades e projetos/pesquisas que estejam desenvolvendo.

A quebra de "fronteiras" físicas e geográficas está representada pela oportunidade de comunicação e saber o que estão fazendo os colegas da área é a principal vantagem obtida com a Internet. Espera-se que isto não fique só nestes exemplos que possam ser vistos se navega na Rede, e comece a ser uma realidade majoritária para todas aquelas organizações que trabalham com informações antropológicas e arqueológicas (Museus), incluindo-se todo o arcabouço de entidades. Outro fato que deveria acontecer seria aproveitar o tipo de conexão eletrônica, para uma maior vinculação entre todas elas, superando os simples recursos eletrônicos que a Internet nos oferece como Diretórios.

O que se pode perceber na Internet é que os Museus tradicionais vêm alcançando êxito, pois a Rede veio oferecer um novo espaço, neste caso virtual e eletrônico, ampliando as possibilidades de difusão dos seus acervos. O público atingido agora é muito mais amplo e heterogêneo, já não precisa deslocar-se de seus locais para visitar as salas ou serviços oferecidos.

A informação iconográfica (imagética) é a que mais tem saído ganhando, sendo atrativo ver esculturas, jóias, pinturas, ou qualquer outra expressão cultural, que estar mesmo no próprio museu.
Existe um novo "foco" de atração para os Museus, os quais antes de colocar suas informações na Rede, não estimulavam adequadamente sua visitação pelo público, estando seu objetivo pedagógico-aprendizado rebaixado. A situação está mudando e os novos "Museus Virtuais" estão transformando a cara dos Museus "antigos", incentivando não só a visita virtual como também a visita diretamente a seus acervos.

Desde as primeiras páginas dos *sites* obtêm-se os dados básicos, que guiam no roteiro, indicando-se para onde nos vão a levar os links, poder-se-ia dizer que temos uma nova forma de aprender, dinâmica e divertida, onde as pessoas decidem que caminhos seguir, que coleções visitar, por quanto tempo, o que às vezes não podia ser feito no museu tradicional.

Sem dúvida, a informação iconográfica através da Rede tem tirado do esquecimento valiosíssimas coleções, tendo-se uma nova visão do que estes significam para a compreensão das culturas indígenas.
Informações históricas, de referência, educativa, bases de dados, vêm complementar a parte visual, tendo-se acesso a outros serviços.

Outras organizações também fazem uso da Internet (Centros de Pesquisa, Fundações, Universidades), mas sem chegar a um emprego tão variado como o fazem os Museus, os quais vêm

aproveitando as vantagens da computação eletrônica. Assim existem diversos "níveis" de consulta nas organizações que estão na Rede, algumas só pondo dados básicos e outras chegando a fazer uso de recurso tridimensional.

As causas disso estão associadas à realidade de cada país, vinculadas às políticas culturais e educacionais em nível de governo ou da mesma instituição, o primeiro pode limitar recursos e a segunda ver-se afetada por isso, impedindo o bom desenvolvimento de um site, não fazendo um uso adequado da Rede para a difusão.

Desta forma é difícil determinar a qualidade, pois existem fatores intra e extra-institucionais que podem ter influído na elaboração de uma página mais "pobre" ou simples em informações em relação com outras que têm recursos mais sofisticados e elaborados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ALMEIDA, Maria Christina B. de. A informação em museus de arte: de unidades isoladas a sistema integrado. *Revista MUSAS*. v.2, n.2, p.140-153, 2006.

CARVALHO, Rosane M. Rocha de. As Transformações da relação museu e público sob a influência das tecnologias da informação. *Revista MUSAS*. v.2, n.2, p.127-139, 2006

PINTO, Alejandra A. *A informação indígena na America Latina e Caribe*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação e Documentação)-Universidade de Brasília: Distrito Federal, 2000.

PINTO, Alejandra A. *A institucionalização do memória/pensamento indígena através de sua patrimonialização: o papel do profissional da informação.* CONGRESSO NACIONAL DE MEMÓRIA E ETNICIDADE,1, 5-7.set. 2010, Santa Maria: NEP, UFSM, 2010.

PINTO, Alejandra A. *A emergência da memória indígena no mundo contemporâneo*. COLÓQUIO HISTÓRIA E ARQUEOLOGIA DA AMÉRICA INDÍGENA, 5.,29-30. out. 2008, São Paulo: CEMA. USP, 2008.

SCHEINER, Tereza C. Moletta. *Imagens do 'não-lugar': comunicação e os novos patrimônios.* Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, UFRJ: Rio de Janeiro, 2004.

PAISAGENS URBANAS E SUAS REPRESENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS: CIDADE DE TAQUARA – 1882-1930[1]

Alex Juarez Müller (Graduado do Curso de História da FACCAT)
E-mail: muller.historia@gmail.com)

Elaine Smaniotto (Mestre em História e docente do Curso de História da FACCAT)
E-mail: e.smaniotto@ibest.com.br)

Resumo: No final do século XIX, as imagens fotográficas passam a ser intensamente empregadas no registro de vistas urbanas, para assim identificar o progresso, a construção da "civilidade". A partir de então, no final do século XX, a fotografia transforma-se, para o historiador, uma fonte a mais de estudo da história. Sendo assim, essa pesquisa tem como objeto de estudo o processo de interatividade entre imagens fotográficas e a área urbana, com a finalidade de compreender as representações da urbe a partir da imagem. O recorte temporal delimita-se entre 1882 e 1930, contemplando o final do Império e a República Velha. O recorte espacial contempla a cidade de Taquara no Rio Grande do Sul. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, na qual foram selecionadas fotografias de diversos arquivos, dentre os quais, foram eleitas as imagens mais significativas para a análise da representação da cidade de Taquara. O trabalho utiliza a fotografia como fonte histórica principal e fundamenta-a com documentos escritos, contextualizando os aspectos representativos da área urbana taquarense. Nesse contexto, as fotografias empregadas caracterizam o período de transição do Brasil, num momento de introduções de novas ideologias e um novo regime político, onde é perceptível três momentos diferentes do registro fotográfico na urbe: o primeiro delimita-se a poucas imagens, ainda no virar do século XIX para o XX, identificando um pequeno povoado muito mais rural do que urbano; o segundo momento caracteriza-se pela transição, evidenciando-se o moderno mesclando-se aos aspectos rurais, aos atributos da herança imperial; e no terceiro, e último momento, evidencia-se as fotografias com a preocupação de identificar a cidade civilizada, higienizada e urbanizada para os olhares distantes.

Palavra chave: imagens fotográficas, paisagens urbanas, cidade de Taquara/RS

A fotografia e seu uso na história

Em finais do século XIX a fotografia difundiu-se pelo mundo transformando-se no principal meio de comunicação visual de massas. Com o emprego da imagem fotográfica lugares longínquos aos seres humanos passaram a ser reais, no momento que a imagem impressa no papel propagou-se.

O ato de fotografar modificou o campo de visão do ser homem, a noção de espaço e tempo ampliou-se, originou-se um conhecimento globalizado com a fotografia, como aborda Kossoy:

> O mundo tornou-se de certa forma "familiar" após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. [...] O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem* fotográfica. O mundo tornou-se, assim, *portátil* e *ilustrado*. [2]

No advento do positivismo, o documento fotográfico passa a ser extremamente utilizado e difundido para o registro de tudo que fosse considerado importante de acordo com os interesses. A imagem fotográfica para os positivistas era tida como o relato da verdade, o reflexo do verdadeiro, um complemento dos documentos oficiais, os tidos como verídicos. De acordo com Kossoy, o positivismo fazia uso da fotografia "(...) como um registro 'objetivo', 'neutro', produto de um mecanismo óptico-químico 'que não pode mentir', um duplo da realidade, uma reprodução mimética do objeto que se achava frente à objetiva." [3].

Mesmo a fotografia sendo considerada a realidade absoluta pelos positivistas, é justamente com o próprio positivismo que o documento passou a ser valorizado. Nesse contexto, do final do século XIX e início do século XX, "[...] o documento triunfa. [...] A partir de então, todo historiador que trate de historiografia ou do mister de historiador recordará que é indispensável o recurso ao documento." [4].

Nesse contexto está o ofício de historiador, o qual emprega as fontes de suas pesquisas os documentos impressos. No decorrer do século XX esses documentos têm seu conceito ampliado, passando não somente o impresso oficial a ser valorizado para a construção da história, mas também as imagens, dentre elas a fotografia. Essa

modificação ocorre a partir do momento que acontece a chamada "Revolução documental" [5], convertendo documentos em monumentos, originando o "novo documento, alargado para além dos textos tradicionais, transformado [...] deve ser tratado como um documento/monumento." [6] Com essa nova perspectiva surgem estudos aprofundados da fotografia, que é encarada como uma representante da memória, quebrando os paradigmas do documento visualizado apenas como fonte escrita.

Com essa nova abordagem da imagem fotográfica passam a ocorrer análises de suas representações, pois no momento que há percepção que ela não é um ato puramente passivo, sendo a fotografia "[...] antes de mais nada, como uma representação a partir do real. Entretanto, em função da materialidade do registro, [...] também como um documento do real, uma fonte histórica."[7]

Essas representações fotográficas passam a identificar diferentes formas de perceber a imagem, pois ao analisar a representatividade da fotografia é possível identificar diversos pontos de interpretações como igualmente ao ler um documento escrito, fato que modifica no decorrer da história da fotografia conforme as ideologias presentes e a forma de leitura utilizada pelo receptor. Nesse processo, verificamos que as imagens que observamos hoje não foram criadas para a observação de nossa época, como enfatiza o historiador Chartier

> A leitura não é somente uma operação abstrata de intelecção: é por em jogo o corpo, é inscrição num espaço, relação consigo ou com o outro. Por isso devem ser reconstruídas as maneiras de ler próprias a cada comunidade de leitores [...] Uma história da leitura não se pode limitar unicamente à genealogia de nossos modos de ler, em silêncio e com os olhos, mas tem a tarefa de redescobrir os gestos esquecidos, os hábitos desaparecidos. A questão é de importância, pois não revela somente a distante estranheza de práticas por longo tempo comuns, mas também os agenciamentos específicos de textos compostos para os usos que não são os de seus leitores de hoje. [8]

Nesse contexto, cabe ao historiador passar a verificar as diferentes formas de visualizar a fotografia, tentar entender suas realidades não visíveis, perceber quais eram suas intenções no momento de seu ato. De certa forma, o profissional da história assemelha-se ao profissional da fotografia, pois esse "[...] também seleciona, corta e reúne documentos. Esta operação, no entanto, é guiada por teorias e conceitos sem os

quais seria impossível compreender os sentidos que os atores sociais atribuem às suas práticas e às suas representações.” [9]

A fotografia entre o império e a república

Em finais do século XIX a fotografia já possuía considerável divulgação no Brasil, pois entrará pelas mãos de inúmeros paisagistas que por aqui passavam, mas principalmente porque o próprio imperador D. Pedro II tinha interesse por essa tecnologia. Conforme Schwarcz, o imperador foi

> [...] o primeiro fotógrafo brasileiro, o primeiro soberano – fotógrafo do mundo. O pioneirismo do soberano se evidência já quando da concessão de seu imperial patrocínio a um fotógrafo, em 8 de março de 1851. Nessa época conferiu o título de Fotógrafos da Casa Imperial a Buvelot & Prat, antecipando-se dois anos à rainha Vitória. Na verdade, d. Pedro fará da fotografia o grande instrumento de divulgação de sua imagem; moderna como queria que fosse. [10]

Foi a partir de suas mãos que muitas das primeiras imagens foram realizadas em território nacional, principalmente da capital Rio de Janeiro.

As imagens fotográficas do final do século XIX, ainda no império, buscavam identificar o nacional, os aspectos que pudessem aproximar-se da civilidade, mas ao mesmo tempo mostrar a exuberância da natureza em contraste com o progresso. As imagens desse período da história nacional caracterizam a construção do nacional brasileiro, iniciada no Segundo Reinado e continuada por toda a Primeira República, onde “Civilização e Natureza são os componentes da formulação ideológica da nação [...]. Tratava-se de incorporar e dominar a natureza visando à edificação de uma nação civilizada (européia) nos trópicos”. [11] Essa construção do nacional tratava “[...] basicamente, das cenas de progresso material enfatizando-se os avanços da técnica como as obras de implantação de estrada de ferro [...], agricultura [...], transformações urbanas [...]". [12]

A fotografia foi empregada no registro brasileiro em um momento de transição política, mas mesmo assim as intenções de uso foram muito semelhantes. De certa forma, na Primeira República, a fotografia seguiu os passos iniciados no Segundo Reinado, sendo apenas intensificado seu uso no registro de diversas paisagens,

principalmente dentro do que trabalhamos nesse artigo, que são as paisagens urbanas [13].

Essas paisagens urbanas foram típicas das cidades brasileiras, principalmente das grandes capitais, onde ocorreram as principais alterações urbanas. Registravam-se tudo, desde a vista antes das modificações até a nova urbanização. Tais trabalhos eram realizados por fotógrafos contratados, habitualmente, pelo poder público, como ocorreu no Rio de Janeiro com Augusto Malta. [14]

Paisagens urbanas de Taquara

Na pesquisa realizada na cidade de Taquara/RS[15] foram analisadas as fotografias de paisagens urbanas delimitadas entre 1882 (ano de elevação a freguesia) até 1930 (fim da República Velha). Espacialmente delimitamos as ruas Júlio de Castilhos e Tristão Monteiro, os dois principais passeios públicos que foram constantemente fotografados no período pesquisado.

A análise dessas imagens foi realizada com diferentes documentos (jornais, relatórios, código de postura, leis e revistas de época) que pudessem complementar o que a fotografia representa. Essa metodologia que busca por fontes complementares é fundamental, pois a imagem fotográfica encontra-se, habitualmente, descontextualizada de sua finalidade maior, do seu projeto inicial. [16] Para fundamentar essa atividade, também é importante tentar conseguir mais de um exemplar fotográfico de uma determinada área fotografada, pois "uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais [...]". [17]

Da análise de um grupo diverso de fotos foram identificados três momentos distintos do registro fotográfico da cidade de Taquara. O primeiro deles destaca-se pelas primeiras imagens, que mostram um povoado próximo da realidade do Brasil colônia; o segundo momento identifica as alterações urbanas, mesclando-se o rural e o urbano, o arcaico e o moderno; e no terceiro, e último momento, avistamos uma cidade com preocupações urbanísticas, higiênicas, a exclusão do passado colonial, a chegada do trem.

A vila quer tornar-se cidade

As fotografias de paisagens urbanas, da virada do século XIX para o século XX, da cidade de Taquara mostram um acanhado vilarejo que se resumia em pequenas porções de residências onde o rural exaltava-se sobre o urbano. Essas construções restringiam-se a atual Rua Júlio de Castilhos e algumas poucas na subida da atual Rua Dr. Edmundo Saft.

De maneira geral, as cidades brasileiras desse período são representadas em fotografias como modestas e acanhadas. Neste sentido, ressalta Martins sobre as cidades paulistas, as quais eram

> "(...) definidas por ruas sem calçamento, toscos edifícios públicos a lembrar o poder civil – a acanhada Casa de Câmara e cadeia – e o poder religioso – geralmente um pequenina igreja. As construções eram modestas, plantadas em praças de terra batida onde ciscavam galinhas, e porcos eram atropelados pelo gado solto, desgarrados das tropas que atravessavam o centro da cidade. Poucos comércios, festas apenas nos dias santos, nenhuma animação urbana." [18]

Essa percepção realizada por Martins enquadra-se a realidade taquarense, de acordo como o que percebemos na análise de diversas fotografias. Tomemos como exemplo a fotografia que segue, a qual é a primeira imagem paisagística da cidade de Taquara, do final século XIX, exaltando o que seria mais tarde a rua Júlio de Castilhos, que nessa época era identificada como rua do Comércio.

Vista geral da área urbana de Taquara (Década de 1880)
Fonte: Acervo particular de Carlos Eduardo Trott

Podemos perceber casas modestas, rua alagada, exaltação da vegetação sobre o pequeno povoado. Também destacamos que essa imagem tende a mostrar o aspecto político administrativo, pois se trata do momento que o aglomerado de residências foi elevado à freguesia e posteriormente a emancipação. Portando, a foto tende identificar muito mais a importância funcional que essa vila passava a ter do que os aspectos urbanos, os quais estavam distantes do considerado correto pelos padrões da época.

Outro aspecto que identificamos na fotografia acima é o caráter de entreposto comercial, pois se trata de uma região predominantemente ocupada por imigrantes alemães ou descendentes, que estavam assentados em lotes rurais de onde comercializavam seus produtos nas casas comerciais mais próximas, sendo geralmente no entroncamento de picadas. Esse entroncamento ocorre justamente no povoado visualizado na imagem, onde se percebe uma estrada que atravessa a vila, que de um lado vai em direção aos Campos de Cima da Serra e de outro em direção ao porto do Passo do Mundo Novo que escoava as mercadorias em direção a capital Porto Alegre. Já a outra estrada que não aparece ao fundo da imagem, (futura rua Tristão Monteiro) fazia o elo de ligação entre as colônias da Santa Rosa e Santa Maria com o povoado.

A busca pela civilidade em torno do trem

No início do século XX (1903) a ferrovia que vinha de Porto Alegre prolongou-se até Taquara, levando o pequeno povoado a um crescimento elevado pelas três décadas seguintes.

Ao analisar imagens fotográficas da cidade de Taquara percebemos que a área urbana aumentou consideravelmente com a chegada do trem, principalmente no que se delimita atualmente como rua Tristão Monteiro, local onde situava-se a estação férrea.

Nesse período inicial do século XX identificamos o espaço taquarense sendo organizado e delimitado pelo código de posturas municipal de 1893. Esse regramento na forma da lei foi muito comum desde o império e efetivado na república, onde eram explicitas inúmeras normatizações que "[...] legislavam sobre os aspectos externos das construções e eram muito rígidas no estabelecimento de regras que normalizassem as fachadas que davam para a rua [...]" [19]

O código legislava em diferentes áreas, como a ordenação dos espaços públicos, organização/padronização na forma das construções, a higiene pública, as questões morais em público, mas a questão mais visível ao analisarmos as fotografias taquarenses foi na forma da disposição das ruas e na edificação de residências, e conseqüentemente o inicio do desaparecimento da arquitetura colonial.

O código de posturas passou a ser de forma amplamente empregada com o crescimento da cidade trazido pelo trem. É bastante visível que a ferrovia impulsionou o desenvolvimento, o progresso, a aproximação com o a capital e com os costumes ditos "civilizados". Analisando a ferrovia, na perspectiva paulista da república velha, onde segundo Luca "a busca de terras férteis e virgens impôs a construção de uma malha ferroviária capaz de tornar rentável a produção em áreas cada vez mais distantes" [20], já no caso do Rio Grande do Sul, o trem buscou as zonas agrícolas produtoras para o abastecimento da capital e de outros centros urbano brasileiros, dentro desse contexto a área de imigração, onde estava inserida Taquara.

Na fotografia a seguir podemos ver um exemplo da movimentação que o trem impulsiona na cidade de Taquara. Ao fundo avistamos parte da estação férrea, caracterizando um prédio simplório para a tamanha importância que era aquele meio de transporte. Essa imagem caracteriza bem a miscelânea que era o Brasil, uma nação que se misturava entre o urbano e rural, pois na mesma imagem avistamos a ferrovia ao

fundo, grande número de cavaleiros, alguns automóveis, rede de energia elétrica, rua não calçada.

Vista da Estação Férrea. (Década de 1920)
Fonte: Acervo particular de Carlos Eduardo Trott

O Brasil dessa imagem mostra o que Martins identifica, onde "da tropa de muares para o trem a vapor, desfrutávamos das conquistas do século, apesar das imensas discrepâncias culturais [...]"[21]. A locomotiva trazia o progresso, transformava as cidades, "tornou-se símbolo maior de todo um projeto de modernidade [...], a despeito de ser um país agrícola, da ordem escravocrata que ainda traficava seres humanos, de população analfabeta, marcado por grande atraso"[22].

Crescimento urbano e embelezamento de espaços públicos

O trem trouxe o progresso, e conseqüentemente a busca pela organização e higienização da cidade. Na década de 1920 em diante as fotografias da cidade de Taquara ressaltam a preocupação com o embelezamento, com a organização, com a higienização e, principalmente, mostrar aos olhos distantes da cidade o quão civilizado era a urbe.

O crescimento da economia taquarense proporcionou novos comércios, novos bancos, novos prédios públicos, novos espaços de socialização. Essa análise é uma

constante nas cidades que foram atingidas pelos trilhos de ferro no Brasil da Primeira República. Luca, ao relatar sobre as ferrovias em São Paulo, destaca que

> "além da construção de ferrovias e da introdução de trabalhadores assalariados, a cafeicultura também exigiu a criação de uma infra-estrutura de serviços – bancos, seguradoras, casas de importação e exportação, companhias de navegação - que cumpria as importantes funções de financiar a produção, comercialização e exportação de café assim como de estabelecer a intermediação entre os produtores locais e o mercado internacional. [23]

Na cidade de Taquara não foi diferente, pois o trem proporcionou uma logística em prol da produção agrícola e do comércio entre a capital e o interior.

O reflexo do desenvolvimento pode ser percebido na rua Júlio de Castilhos, que era o espaço dos bancos, dos prédios públicos, dos hotéis, do cinema, do clube. A fotografia que segue identifica claramente o aspecto mencionado.

Vista da Rua Júlio de Castilhos em direção a Intendência. (Início da década de 1930)
Fonte: Acervo particular de Carlos Eduardo Trott

Essa fotografia representa a rua Júlio de Castilhos, onde podemos identificar bancos, o clube, e ao fundo a praça e a Intendência. Conjuntamente podemos perceber

um desfile cívico sendo proferido no principal centro de convivência da época, de forma geral, essa imagem representa a rua, que "[...] juntamente com a praça, sempre representaram o espaço da liberdade, o espaço do cidadão, o espaço de fora, o espaço público, enfim, o espaço da coletividade [...]" [24]

A imagem selecionada identifica, conjuntamente com um grupo maior de imagens analisada, a organização na administração pública, a ordenação dos prédios, o que pode assemelhar-se a capital Porto Alegre, onde identificamos os edifícios públicos na atual Praça da Alfândega, onde esses buscavam "[...] produzir um efeito de equilíbrio e monumentalidade na principal praça do centro da cidade, correspondendo ao novo imaginário de cidade que a burguesia comercial e industrial almejava [...]" [25]. De certa forma o objetivo do fotógrafo era o desfile que ocorria, mas a intenção final foi enquadrar conjuntamente a intendência, o clube e as casas bancárias – poder público, centro de sociabilidade e o poder financeiro.

Esse momento da cidade de Taquara caracteriza o ápice da civilidade e organização da Primeira República, pois de acordo com a análise dos relatórios dos ex-intendentes, identificamos que havia uma enorme preocupação com algumas questões higiênicas que traziam a desorganização da urbe. [26]

No período da década de 1920 foram proferidas as instalações de diversos meios que dessem controle a higiene pública, como: asseio público com recolhimento de esgoto por meio dos cubos, matadouro público e a lavanderia pública.

Em relação a estrutura da cidade, podemos perceber a preocupação com o embelezamento dos espaços, como também a instalação da energia elétrica e iluminação pública. Dentro desse aspecto identificamos na fotografia a seguir, que o espaço mais bem contemplado e organizado era a praça, com suas árvores e caminhos alinhados, era mais um padrão que seguia os preceitos das grandes cidades brasileiras, como ocorria nas próprias praças de Porto Alegre, onde "a administração municipal pretendia ordenar e disciplinar os espaços de lazer cortando as antigas árvores e criando, jardins à inglesa para o *footing* e o desfrute das elites e camadas médias"[27].

Vista da Rua Júlio de Castilhos a partir da Intendência (Início da década de 1920)
Fonte: Acervo particular de Carlos Eduardo Trott

Essa preocupação com a organização das árvores, com a natureza domesticada, vem desde o código de posturas de 1893. Também podemos observar o cercamento da praça, o que identifica ares rurais a cidade, pois essa cerca era justamente para impedir que cavalos entrassem adentro. Isso demonstra a intenção de separar o rural do urbano e manter certa organização dos espaços públicos.

No decorrer da pesquisa, foram identificadas inúmeras fotografias que mostram a praça como um dos pontos mais fotografados, ou ela sendo o ponto de retratos para outras direções. Podemos ver, portanto, a intenção de fotógrafos em mostrar um ângulo urbano, que objetiva identificar, também, o crescimento da cidade para os olhares distantes.

Considerações finais:

Essa breve análise sobre as paisagens urbanas da cidade de Taquara identificam um pequeno recorte do uso da imagem fotográfica do Brasil republicano em pesquisas de história.

Essa pesquisa mostra que as grandes capitais brasileiras eram as irradiadoras da cultura de progresso, de civilização, de organização, da necessidade de embelezar os espaços públicos. No caso de Taquara podemos perceber isso a todo o momento, o que foi acentuado com a chegada do trem a cidade, levando o progresso antes longínquo da

capital Porto Alegre. Assim a cidade, dado aos seus aspectos locais, moldou-se ao novo modelo de sociabilidade e estrutura urbana, mesclando o urbano e o rural, caracterizando uma cidade de economia agrícola e comercial.

Ao finalizar esse trabalho, consideramos que a fotografia é para a história uma fonte inesgotável de análise possibilitando assim novos olhares sobre a construção histórica de cidades, que se tornam a morada da humanidade, o lugar onde ocorrem as trocas comerciais, as informações, os saberes, a vida cultural e as relações de poder.

---

[1] Artigo extraído do Trabalho de Conclusão "Paisagens urbanas e suas representações fotográficas: cidade de Taquara (1882-1930)" do Curso de História das Faculdades Integradas de Taquara (FACCAT), defendido em novembro de 2010, sob a orientação da professora Mestre Elaine Smaniotto.

[2] KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2001. p. 26 - 27

[3] KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. . p. 44

[4] LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In. LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003. p. 529

[5] Idem, p. 531. "Esta revolução é, ao mesmo tempo, quantitativa e qualitativa. O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos [...]."

[6] Idem, p. 539.

[7] KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª ed. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2002. p. 31

[8] CHARTIER, Roger. **O mundo com representação**. Estudos Avançados, São Paulo, n. 11, nov. 1991. p. 181

[9] BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e Fotografia**. São Paulo: Autêntica, 2008. p.86

[10] SCHWARCZ, Lilia M.. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998. p. 345

[11] KOSSOY, Boris, 2002, *op. Cit*, p. 74.

[12] Idem, p. 80-81.

[13] Paisagem urbana - é o conjunto dos elementos, edificados ou não, resultantes da aplicação das regulamentações e das sucessivas transformações ao longo do tempo, que definem o caráter de um local dentro de uma cidade. (PDDUA - Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Ambiental de Porto Alegre) www.portoalegre.rs.gov.br/planeja/terminologia.htm

[14] OLIVEIRA JR, Antonio R. de. O visível e o invisível: um fotógrafo e o Rio de Janeiro no início do século XX. In: SAMAIN, Etienne (org). **O Fotográfico**. São Paulo, SP: Hucitec, 1998. p. 77. "Augusto Malta foi o primeiro fotógrafo funcionário público no Rio de Janeiro, o que pode ser denominado de fotógrafo documentarista, contratado em 1903."

[15] A cidade de Taquara está localizada no estado do Rio Grande do Sul, no Vale do Paranhana. A ocupação histórica da área se dá a partir da disputa de terras aos sul do Brasil entre as coroas de Portugal e Espanha. Posteriormente, em 1846, sua ocupação se dá com imigrantes e/ou descendentes de alemães. Sua emancipação se deu a partir do desmembramento do extinto

município de Santa Cristina do Pinhal. A população atual é de 54.626 habitantes segundo o censo 2010.

[16] BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: historia e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 27

[17] Idem, p. 237-238.

[18] MARTINS, Ana L.. **O Despertar da República**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 36

[19] WEIMER, Günter. **Origem e evolução das cidades rio-grandenses**. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2004. p. 134

[20] LUCA, Tania R.. Indústria e trabalho na história do Brasil. São Paulo: Contexto, 2001. p. 15)

[21] MARTINS, Ana L., op. Cit, p.43.

[22] Idem, p.44.

[23] Idem, p. 17.

[24] SOUZA, Célia. Construindo o espaço da representação: ou o urbanismo de representação. In: SOUZA, Célia & PESAVENTO, Sandra (Orgs.). **Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p.117).

[25] MONTEIRO, Charles. Urbanização e modernidade em Porto Alegre. In: GOLIN, Tau et al. **República Velha (1889 - 1930)**. Passo Fundo: Méritos, 2007. V. 3 t.2. p. 241

[26] Ver relatórios do Intendente Arnaldo da Costa Bard disponíveis no Museu Histórico Visconde de São Leopoldo/RS.

[27] MONTEIRO, Charles, op. Cit, p.251.

CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DE COLOMBIA: CELEBRACIÓN DE UNA REPRESENTACIÓN

Alexander Cano Vargas*

La celebración del 20 de Julio como el día de la Independencia nacional en Colombia, tuvo origen en 1811 durante un acto público de agradecimiento realizado a la patrona católica de los liberados, Santa Librada, cuya imagen y advocación religiosa existía en Bogotá, la capital de Colombia, desde el período de la Colonia, cuando el territorio colombiano hacía parte de los dominios de la corona española. La conmemoración de la Independencia nacional el 20 de julio de cada año se consolidó en Bogotá durante las décadas siguientes. Sin embargo, dicha fecha se pondría en tela de juicio y vería debilitada su tradición durante el siglo XIX, dado que varias ciudades provinciales reclamaron otras fechas conmemorativas. Por ejemplo, Pamplona reclamó el 4 de julio y Cartagena el 11 de noviembre. Para contrarrestar este conflicto por el reconocimiento de la fundación de la república, el Estado colombiano creó la ley del 8 de mayo de 1873, sancionada por el presidente Manuel Murillo Toro, quien declaró el 20 de julio como día de fiesta patriótica para toda la república. Desde entonces, se impuso la celebración del 20 de julio en todos los poblados del país. Dicha fiesta patriótica, cumplirá un papel destacado en la formación del sentimiento de identidad y de pertenencia nacional entre los colombianos.

El 20 de julio de 1910,[i] siguiendo con la tradición del siglo XIX, Colombia celebró su primer siglo como país soberano. En esta ocasión el Estado, la Iglesia, la prensa, los partidos y muchas organizaciones e instituciones gubernamentales y privadas se dieron a la tarea de hacer de esta fecha uno de los días más memorables en la historia del país. Un sinnúmero de actos conmemorativos fueron organizados a lo largo y ancho del territorio nacional. A diferencia de las celebraciones realizadas durante el siglo XIX, se establecieron comisiones organizadoras de carácter nacional, regional y local las cuales se encargarían de preparar, con mucha antelación, hasta el más mínimo detalle. Con la ponencia, se busca analizar los preparativos y eventos realizados durante la celebración del primer Centenario de la Independencia nacional, para mostrar las lógicas subyacentes en ella, su significación, sus contenidos simbólicos orientados a forjar una idea de pertenencia nacional a través de sus representaciones.

En el marco de los festejos del Centenario nacional, se realizaron diferentes actos conmemorativos como la inauguración de estatuas, bustos y placas a los próceres de la Independencia colombiana, entre los cuales se destacan Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander como precursores de la libertad y padres de la patria. Dentro de los actos de celebración también sobresale la exposición Agrícola e Industrial del Centenario, la cual se convirtió en un acontecimiento excepcional por su convocatoria nacional. A continuación, plantearemos una mirada a dicho evento ferial para mostrar su importancia dentro de la fiesta de identidad nacional referida.

LA EXPOSICIÓN AGRICOLA E INDUSTRIAL DEL CENTENARIO

A principios del siglo XX la idea *progreso*, que estaba acompañada de avances técnicos y de infraestructura, determinaba el horizonte de Colombia como país latinoamericano que deseaba superar su condición marginal. Para mostrar estos avances el Estado, a través de la Comisión Nacional del Centenario, construyó en Bogotá el parque de la Independencia, lugar que sirvió de escenario para la Exposición Agrícola e Industrial de 1910. En dicho parque, fueron construidos los pabellones de Bellas Artes, de la Música, Agrícola, de la Industria, de las Máquinas, Egipcio y Japonés, además del kiosco de la Luz, el Bolívar ecuestre de Frémiet y el monumento a los Héroes Anónimos o Ignotos. Los diferentes pabellones de la Exposición reunieron una muestra de animales, máquinas, objetos artesanales, industriales y artísticos que pretendía representar las capacidades industriales y culturales del país.

Los integrantes de la Comisión del Centenario tenían en común su origen social ya que hacían parte de las familias más adineradas e influyentes de la capital de Colombia. Muchos habían estudiado en el exterior y trabajaban en puestos públicos importantes, además hacían parte de la elite política gobernante del país. Los miembros de dicha Comisión, siguiendo modelos foráneos, idealizaron la forma como se representaría lo nacional durante las dos semanas que duró la conmemoración.

Sin embargo, a pesar de lo elitista que resultó la selección de sus integrantes, se encomendó a esta Comisión Nacional del Centenario la coordinación de la exposición Agrícola e Industrial que tuvo lugar en terrenos del recién inaugurado parque de la

Independencia. De esta manera, el sábado 23 de julio de 1910 en Bogotá, el presidente de la república Ramón González Valencia y su comitiva ocuparon la parte alta del Pabellón de la Industria para disponerse a inaugurar la exposición Agrícola e Industrial del Centenario, junto a él, Carlos Michelsen, presidente de la Junta organizadora de dicho evento ferial, pronunció un discurso de apertura, en el que denunció al *elemento de la vida social* que, en su opinión, siempre se había opuesto al *progreso* material de la nación colombiana:

> "(…)Para realizar completo progreso necesitamos únicamente un elemento que, durante el siglo de independencia, no nos ha sido posible adquirir, y cuya privación es causa de atraso y miseria, me refiero a la falta de seguridad, proveniente de constantes luchas políticas".[ii]

Este discurso se caracterizó por su vehemente reclamo contra la inseguridad pública permanente, la cual era producto de la constante confrontación verbal bipartidista por la disputa sobre el control estatal del país. En un discurso de respuesta aceptando la crítica formulada, Ramón Gonzáles Valencia, presidente de la república en ese entonces, expresó lo siguiente:

> "(…) encierra un reproche por haber malgastado tantos y tan preciosos elementos, una amonestación severa para que cambiemos de rumbo. Hemos visto impasibles rodar al abismo de lo que fue, cien años de vida".[iii]

Esta autocrítica hecha por el primer mandatario del país, líder del partido Conservador, es una muestra del impacto político que trajo a Colombia tanto la guerra civil de los Mil Días como la separación de Panamá. No obstante, como presidente de la república, Ramón González Valencia agregó palabras de optimismo para el porvenir de Colombia que según él inexorablemente lo conducirían hacia el *progreso*.

Los pabellones de la industria y de las máquinas eran una prueba de la confianza que renacía en el *progreso* material que sacaría al país del atraso en que se encontraba. La idea de *progreso* se ve representada en esta fotografía (veáse imagen 1) que da cuenta de la majestuosidad del pabellón de las Máquinas, en el cual se expuso lo mejor de la producción fabril nacional. Dicho edificio, heredero arquitectónico de los pabellones colombianos en las exposiciones universales de París en 1889 y de Chicago en 1893, contaba con una nave central y dos laterales aparentemente construidas en hierro pero

donde la madera fue el material predominante. La madera como tal era de fácil adquisición y ensamblaje lo cual permitió una construcción rápida de dicha edificación. Sin embargo, a pesar de la corta durabilidad de los materiales utilizados en su ensamblaje, el pabellón de las Máquinas contaba con dos pisos donde un par de relojes para catedral ubicados en la parte anterior de sus naves laterales le daban un toque de sofisticación. Todo esto, generó admiración en los visitantes locales y foráneos.

(Imagen 1)
Tomado de Colección fotográfica Alexander Cano Vargas
Pabellón de las Máquinas. Vista frontal.
Bogotá, 1910
Fotografía sobre papel

De esta manera, tanto el pabellón de la Industria como el de las Máquinas eran toda una revelación de productos y de riquezas nacionales; unas riquezas que demostraban que el fértil territorio colombiano nada tenía que envidiarle a cualquier otro país. Todo estaba dispuesto y organizado en cada una de las galerías. Dentro de los objetos artesanales e industriales más representativos del pabellón de las Máquinas estaban: relojes de Antioquia, despulpadoras de café, alambiques, máquinas para hacer fideos, estufas, herraduras, una máquina piladora y pulidora de café, otra para aserrar madera, motores de vapor, relojes eléctricos, un arado para sacar papas, balanzas, columnas, pilares de

hierro y alcohol, las aguas gaseosas de Posada y Tobón de Medellín. Mientras que en el pabellón de la Industria se destacaban: los tejidos producidos por las fábricas de Samacá y Medellín, paños, driles, tapices, telas, productos de cabuya, maderas, zapatos, velas, sombreros de Medellín, los baldosines Sámper de Bogotá, fósforos, molinos de trigo, locerías de Bogotá (Etruria y Faenza) y Antioquia (Corona), petróleo del señor Virgilio Barco, gasolina, bencina, lámparas, agua de quina para el pelo, yodo incoloro, botiquines de Medellín, jarabes, sal de frutas, cosméticos, muestras de café, abonos artificiales, muebles estilo Luis XV, mazorcas de cacao, peras, ciruelas, harinas, pastas y galletas de los molinos nacionales, minerales, vidrios, fotografías y cigarros de Bucaramanga.

Lo expuesto ante el público en estos pabellones llenaba de satisfacción al presidente González Valencia. Podía así, al declarar abierta la Exposición Agrícola e Industrial del Centenario, mencionar dos consideraciones que *llenaban de júbilo su espíritu*:

> "La primera emana de la magnitud del éxito alcanzado: si se tiene en cuenta la postración económica del país, resulta digno de todo encomio y profundamente alentador el esfuerzo que se ha hecho, que casi puede calificarse de gigantesco. La segunda nace de la confianza íntima que tengo en el impulso que de hoy en adelante va a darse en el país a todo lo que signifique progreso y bienestar."[iv]

El ideal de *progreso* que se hizo presente en los innumerables discursos se vio reflejado en la adecuación y construcción de los pabellones en el parque de la Independencia. Éstos constituían la prueba por excelencia del avance industrial y arquitectónico que estaba alcanzando la joven nación colombiana. Enrique Olaya Herrera, destacado político liberal y opositor del gobierno, asombrado con el parque, anotó lo siguiente:

> "La obra más digna de aplauso, realizada para el Centenario en el breve término de cuatro meses, ha sido el arreglo del parque de la Independencia y la construcción allí de cuatro sólidos y artísticos edificios destinados para la Exposición Industrial y la de Bellas Artes. Estos pabellones por su elegancia arquitectónica, por su magnitud, por su apropiación al objeto a que se le destina,

> dan idea muy ventajosa de los adelantos que en materia de construcción hemos alcanzado. Sin hipérbole puede decirse que el parque presenta un aspecto europeo."[v]

La apertura de la Exposición fue cerrada por la intervención de uno de los principales actores de la organización del Centenario, Lorenzo Marroquín, el alma de la Comisión Nacional. Su alocución hizo referencia al progreso nacional que se esperaba para el segundo siglo de vida republicana:

> "La Exposición de 1910 está probando que la raza colombiana, la raza nueva, la raza neolatina es capaz de usar el hierro en ambas formas: es apta para el combate y apta para la industria, capaz de conquistar la libertad por la espada y la naturaleza por el arado. Esta ostentación de fuerza creadora es una revelación: la revelación de la intensidad de la vida nacional, de la dirección que deben tomar nuestras energías, el faro que anuncia el puerto del bienestar y del reposo."[vi]

Con el optimismo de dicha alocución, se cerró el primer día del evento ferial que tuvo lugar en el parque de la Independencia. Sitio donde fue expuesto lo mejor de la producción artesanal e industrial del país. Dentro de esta solemne conmemoración, el parque de la Independencia también sirvió de escenario para la inauguración de varios monumentos destinados a perpetuar la memoria de los héroes de la emancipación nacional.

MONUMENTOS DEL CENTENARIO EN EL PARQUE DE LA INDEPENDENCIA

La inauguración de cada monumento conmemorativo del Centenario en el parque de lndependencia estuvo acompañada de una gran fiesta cívica y patriótica, donde se utilizaron símbolos e íconos referentes a la identidad colombiana y a la consolidación de su imagen como nación bolivariana. Fue así como el escudo y la bandera nacional, entre otros, con sus alegorías[vii] a la libertad, el orden, la tenacidad y la riqueza del país, sumados al culto rendido al *Libertador*[viii] y a todos los héroes de la independencia, se convirtieron en un referente de lo *nacional*. Además, otros actos de índole religiosa, como es el caso de las misas fueron la constante dentro de los actos públicos conmemorativos del Centenario.

La implementación de toda esta simbología, me refiero a la bandera y a todas las placas y lugares que fueron bautizados con el nombre de próceres o de batallas de la independencia, pretendía crear un sentimiento de propiedad y, por ende, de adhesión y de reconocimiento en los nacionales de este país. Parafraseando al historiador Eric Hobsbawm diríamos que Colombia, en especial la capital de la república, experimentaron una especie de *estatuomanía*[ix] o producción masiva de monumentos públicos, entre los que sobresalen, la inauguración en Bogotá del parque de la Independencia con la exposición Agrícola e Industrial del Centenario. Obras similares, aunque en menor escala, se inauguraron a lo largo y ancho del territorio nacional.

La inauguración de estos monumentos pretendía honrar y preservar la memoria de algunos héroes de la Independencia que hasta entonces estaban condenados al olvido unas veces por desidia gubernamental y otras veces por sectarismo político como es el caso de los generales Antonio Nariño, Francisco José de Caldas y Antonio José de Sucre, ya que su imagen fue reconfigurada al pasar de simples promotores de la Independencia a verdaderos héroes de la gesta libertadora, merecedores incluso de aparecer como tales en el manual de Historia colombiana de Henao y Arrubla con el cual fueron educadas varias generaciones de colombianos. Con la expansión de los centros urbanos, dichas construcciones conmemorativas fueron trasladadas de su lugar original lo cual generó deterioro no sólo en su estructura sino también en la apropiación y representación que de ellas se tenía por parte de los ciudadanos.

Dentro de los monumentos inaugurados en el parque que el Estado colombiano abrió en Bogotá con motivo del primer Centenario de la Independencia sobresalen, entre otros, la estatua ecuestre de Bolívar[x]. Fue así como el 15 de julio de 1910, en el acto de inauguración, el general Ramón González Valencia, quien ejercía entonces la presidencia de la república, pronunció un extenso discurso con motivo de dicho evento. La estatua, obra del escultor Frémiet, reposa sobre un pedestal de piedra, en cuyo frente se ve una corona de laurel en bronce y al pie la más sencilla de las inscripciones, que en dos palabras resumen la vida del *héroe*: *¡Fiat Patria!* (¡Hágase la patria!) en seguida se lee: *Bolívar libertador 1783-1830.*

En las fotografías tomadas durante dicho acto inaugural, las personas de origen humilde son fácilmente diferenciables, no sólo por el lugar que ocupan en la celebración sino también por características como su vestuario. Por ejemplo, en dos fotografías que se tomaron el mismo día de la inauguración de la estatua ecuestre del *Libertador* es evidente un gran contraste social. En la primera de ellas, tomada desde la parte central del parque es posible ver (veáse imagen 2) a las elites sociales vestidas con finos sombreros de copa y trajes de paño quienes se encuentran cerca del presidente de la República, encargado del discurso, dicha imagen fue publicada en las memorias oficiales del Centenario que aquí reproducimos. Mientras que en la segunda fotografía (veáse imagen 3), tomada desde un ángulo lateral pueden distinguirse las clases populares, quienes rodeaban a la elite social y cuyos vestuarios eran muy distintos: los hombres con ruanas de lana y sombreros de fique y las mujeres con poncho y faldones grandes. Así, en pleno evento ferial, durante la inauguración de la estatua ecuestre de Bolívar, se mostró una idea amañada de lo que se quería hacer ver como lo *nacional* lo cual esta representado en estas dos fotografías.[xi]

(Imagen 2)
Tomado de Colección fotográfica Alexander Cano Vargas
Inauguración de la estatua ecuestre de Bolívar. Vista frontal.
Bogotá, 1910
Fotografía sobre papel

(Imagen 3)
Tomado de Colección fotográfica Alexander Cano Vargas
Inauguración de la estatua ecuestre de Bolívar. Vista lateral.
Bogotá, 1910
Fotografía sobre papel

Del monumento como tal, incluso más que la imagen de Bolívar, sobresale la figura del caballo ya que hasta entonces el francés Emmanuel Frémiet se había destacado artísticamente como experto escultor de figuras de animales. De esta manera, la estatua *Ecuestre* de Bolívar recrea al *Libertador* colombiano en el campo de batalla esgrimiendo su espada al infinito como símbolo del coraje libertario encima de su valiente equino. Dicho binomio, jinete y caballo, descansan sobre un pedestal de mármol importado desde Europa al igual que el resto de la escultura. Esta primera estatua *Ecuestre* de Bolívar en Bogotá, luego sería tomada como referente en muchas ciudades provinciales de Colombia al punto que actualmente varios parques del país cuentan con una replica de dicho monumento. Incluso, dichos parques se convirtieron en lugares de congregación social y cultural para las clases populares.

Actualmente la estatua *Ecuestre* fundida por Frémiet se encuentra en el monumento a Los Héroes al norte de Bogotá, y fue trasladada de su lugar original en el parque de la Independencia por motivos de la ampliación vial de la carrera séptima y la construcción de los puentes de la calle 26.

Otro de los monumentos inaugurados en el parque de la Independencia con motivo del Centenario fue el denominado kiosco de a Luz inaugurado el 28 de julio de 1910. El evento estuvo presidido por Alberto Sámper, representante y copropietario de la Compañía de Energía, el cual, al momento de la inauguración, afirmó lo siguiente:

> "No tiene otro merito que de haber sido edificado con los productos de esa fábrica y de ser la primera construcción que en cemento armado se hace entre nosotros."[xii]

Sámper también era copropietario de la compañía de cementos Sámper Hermanos la cual donó dicha obra a Bogotá.

De esta manera, el pequeño kiosco de la Luz, se convirtió en uno de los principales referentes de la exposición Agrícola e Industrial del Centenario ya que representaba dos de los principales avances industriales de la época en el país, por un lado, la aparición de la energía eléctrica como fuente de luz y generadora de potencia para la incipiente industria nacional y, por el otro, el cemento como elemento dinamizador de la construcción en Colombia. Esta fotografía (véase imagen 4) nos muestra el buen estado arquitectónico en que se encuentra actualmente el kiosco de la Luz en Bogotá, cuya edificación posee un estilo neoclásico basado en las construcciones ornamentales de la Roma clásica. Por ende, es una construcción inspirada en lo europeo que para la época se constituía en una muestra de civilización y cultura lo suficientemente atractiva para llevarse la atención de propios y extraños. Cuando se inauguró el kiosco de la Luz, se dijo que era una copia de un kiosco del palacio de Versalles a raíz de su forma octogonal, con ornamentos similares como las figuras en alto relieve de las cuatro estaciones. "Es así como podemos afirmar que el uso del kiosco en la Exposición Agrícola e Industrial del Centenario, fue el de servir de símbolo de la modernización urbanística que ofrecía el concreto." [xiii]

(Imagen 4)
Tomado de Colección fotográfica Alexander Cano Vargas
Kiosco de la Luz. Vista frontal.
Bogotá, 2010
Fotografía sobre papel

Esta novedosa construcción, sobrevivió a las intervenciones viales por su reducido tamaño y ubicación lateral en el intercambio vial de la calle 26. El kiosco de la Luz, en el parque de la Independencia es, sin duda, uno de lo últimos testimonios de la celebración del Centenario de la emancipación nacional colombiana en Bogotá.

El parque de la Independencia fue reducido a una tercera parte de su tamaño original. En el actual parque, a un costado de la calle 26, sólo queda el kiosco en mención. Dicha intervención que redujo la extensión de este lugar responde a una nueva visión de *progreso*, de lo *moderno*, que cambió las nociones de *progreso* de décadas anteriores. Así, el parque de la Independencia, que en su momento fue lo más cercano al imaginario de *progreso* europeizante, cedió ante el empuje modernizador de mediados del siglo XX, especialmente con la construcción, desde el año 1954, de los puentes de la calle 26. La necesidad de ampliar vías y construir puentes para mejorar la movilidad en la capital de Colombia, acabó con el referente de recreación y esparcimiento más importante que tenían los bogotanos de la primera mitad del siglo pasado.

De esta manera, la celebración del Centenario generó una reflexión sobre el desenvolvimiento histórico de Colombia en sus cien años de vida nacional independiente para, con ello, buscar el camino de la renovación y el despertar hacia la modernización, para llevar al país a una verdadera era del *progreso* económico y material. Los hombres de la generación del Centenario, que posteriormente fueron estadistas y presidentes de la república, entre ellos: Carlos Eugenio Restrepo, Pedro Nel Ospina, Enrique Olaya Herrera y Rafael Uribe Uribe, se volvieron tributarios de este pensamiento. Dicho imaginario se generó a partir del ambiente intelectual de inconformismo y erudición en el cual vivieron dichos personajes, recordemos que a ellos les correspondió actuar en el más sangriento conflicto bélico colombiano a fines del siglo XIX y comienzos del XX causado por el sectarismo político entre los partidos Liberal y Conservador denominado como guerra civil de los Mil Días, además, padecieron el intervencionismo estadounidense que derivó en la separación de Panamá, en un país pobre y rural que reclamaba fuerzas de renovación. Por ello, su principal problema fue modernizar a Colombia y transformarla de un mundo rural a un mundo urbano; así mismo, tecnificarla para llegar a la era del *progreso* y el desarrollo económico.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La construcción del parque de la Independencia en Bogotá, lugar que sirvió de escenario para la exposición Agrícola e Industrial y para la inauguración de monumentos alegóricos al primer siglo de la emancipación nacional, sumados a la idea de *progreso* materializados en el desarrollo de la industria y la agricultura, en el marco de la fiesta patriótica del 20 de julio durante la celebración del Centenario de la Independencia de Colombia en 1910, jugó un papel destacado en la *edificación de un sentimiento nacional*[xiv] adscrito al *nation building* o *forjar patria*[xv], que empezó en la capital de Colombia y luego se extendió al resto del país.

Como ya se dijo, la celebración del Centenario colombiano sirvió para reafirmar la creencia en un proyecto de construcción de una nación y una nacionalidad; representaciones del pasado y de la memoria colectiva, conducentes a consolidar una mitología fundacional hispanista, centralista y católico-conservadora, basada en la glorificación de los héroes de la emancipación nacional y en un imaginario político republicano.

NOTAS

[i] Es bueno anotar que si bien la conmemoración centenaria de 1910 se realizó durante el gobierno de Ramón González Valencia, fue en la presidencia de Rafael Reyes que se decretó la Ley 39 de 1907 la cual ordenó celebrar solemnemente en toda la república el centenario de la independencia, véase *Primer centenario de la independencia de Colombia 1810-1910*, Bogotá, Escuela Tipográfica Salesiana, 1911, p.I. En adelante *Centenario.…*

[ii] *Centenario...*, p. 210.

[iii] *Centenario...*, p. 211.

[iv] *Centenario...*, p. 211.

[v] *Centenario...*, p. 27.

[vi] *Centenario...*, p. 214.

[vii] "Las alegorías pueden ser definidas como combinaciones de personificaciones o símbolos, o ambas cosas a la vez," tomado de Panofsky Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1980, p.16.

[viii] La imagen de Simón Bolívar en cualquier estandarte, se constituía en la representación de un ser emancipado y libertario.

[ix] Hobsbawm Eric and Terence Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p.78.

[x] La Comisión Nacional del Centenario contrató al escultor francés Emmanuel Frémiet para fabricar la estatua en bronce del Bolívar ecuestre, tomado de Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia, Sección Ministerio de Gobierno, Fondo 1 (Negocios Generales) Festejos Patrios, Archivo de la Comisión Nacional del Centenario de la Independencia de 1910, Caja 001, Carpeta 001, f. 18.

[xi] *Centenario.…*, p. 293.

[xii] *Centenario.…*, p.341.

[xiii] Tomado de Zambrano Pantoja, Fabio, *El Kiosco de la luz y el discurso de la modernidad*, Bogotá, Alcaldía local de Santa Fé - Instituto Distrital de Cultura y Turismo: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., 2005.p.22.

[xiv] Periódico *El Centenario*, Bogotá, julio 22 de 1910, p.1.

[xv] Citando a Benedict Anderson, Alan Knight expresa lo siguiente: "*forjar patria* quiere decir inculcar lealtades nacionales y asegurar que la *"comunidad imaginada"* (que es la nación) penetre la imaginación no sólo de las élites, de los intelectuales, de los que saben leer y escribir, sino también del populacho, de los analfabetas, de los campesinos e indígenas(...)" tomado de Knight Alan, Pueblo, política y nación, siglos XIX y XX, en: Uribe Urán Víctor Manuel y Ortíz Mesa Luís Javier, *Naciones, gentes y territorios: ensayos de historia e historiografía comparada de América Latina y el Caribe*, Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, U. de A., Colección Clío, 2000, p.373.

***ALEXANDER CANO VARGAS**
Historiador (2003), magíster en Historia (2006) y candidato a doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Desde 2008 se ha desempeñado como profesor de Historia de Colombia V y actualmente dicta el curso Siglo XX colombiano en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Dirección de contacto: acanov@unal.edu.co

A PRODUÇAO IMAGÉTICA DA MARCHA MUNDIAL DAS MULHERES

Alexandra Pingret (bolsista capes) - UEL, PPG – História Social

Eixo Temático: Gênero em Imagens – Edméia Ribeiro

Resumo: Esse texto é o resultado de um estudo parcial realizado para a dissertação de mestrado, em andamento, cujo título provisório é: A Marcha Mundial das Mulheres no contexto dos movimentos sociais contemporâneos: um estudo de sua composição visual (Brasil 2000-2010), do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Tendo como tema o movimento feminista Marcha Mundial das Mulheres (MMM), busca-se, nesse texto, apresentar o movimento e parte da sua composição visual, juntamente com algumas considerações preliminares sobre a pesquisa. Foram utilizados como documentos para o presente estudo: uma entrevista com a representante do Brasil no comitê internacional da Marcha e imagens (fotografias) que contemplam a produção imagética do movimento, encontradas nos Cadernos Marcha Mundial das Mulheres e em jornais da terceira Ação Internacional 2010.

Palavras-chaves: Marcha Mundial das Mulheres; produção imagética; arte política.

A Marcha Mundial das Mulheres (MMM) é um movimento feminista internacional que foi organizado a partir de uma manifestação pública no Canadá, em 1999, cujo lema foi "pão e rosas", inspirado em uma simbologia feminina que buscava expressar a resistência contra a pobreza e a violência. Desde o início a MMM se propôs a ser um movimento capaz de levar à sociedade as diversas interlocuções presentes no interior do movimento de mulheres, e, para isso se organizou a partir de movimentos sociais, sindicais e populares, organizações partidárias e ONGs, articulando as ações locais às nacionais e internacionais. Quebec foi o palco dos três primeiros Encontros Internacionais da MMM, e podemos encontrar no Canadá o maior número de grupos participantes, 654 (seiscentos e cinqüenta e quatro) distribuídos entre movimentos sociais, sindicais e partidários, conforme as informações consultadas no site do movimento.[1]

No Brasil, encontra-se sua segunda maior organização quantitativa, com 304 (trezentos e quatro) instituições. Sendo que, em dois anos *aquilo que era uma idéia se transformou em realidade. A partir dos contatos, (...) com a ajuda da Internet e com o apoio organizativo decisivo da FFQ* [Federação das Mulheres de Quebéc], *criou-se uma rede diversificada de mais de seis mil coletivos de mulheres de 161 países reunidas em torno de uma plataforma mundial* (DE MOND, 2003, p. 637-638). Pode-se observar, a partir dessa citação que o uso das tecnologias contribuiu para a expansão da MMM, enquanto movimento social contemporâneo, em forma de rede.

O funcionamento da MMM baseia-se na organização do Comitê Internacional, que é itinerante e, desde 2006 está sediado no Brasil, onde a SOF (Sempreviva Organização Feminista), uma ONG de abrangência nacional, com sede em São Paulo, é a sua referência. Esse movimento se organiza em Comitês Nacionais e Estaduais e no Brasil está presente em 17 estados. Cabe ressaltar que a MMM situa-se no interior de uma ONG, e sobre essa

tendência, já estudada por vários pesquisadores dos movimentos sociais contemporâneos, nos anos de 1990, Gohn observa:

> as ONGs saíram da sombra, deixaram de ser meros suportes técnicos em orientações tidas como "pedagógicas" e financeiras às lideranças populares, e passaram, elas próprias, a desempenhar os papéis centrais nas ações coletivas. (GOHN, 202, p. 315)

Dentre as principais estratégias da MMM estão aquelas que buscam provocar grande visibilidade, pois, de acordo com o formato em rede dos movimentos sociais contemporâneos os encontros presenciais podem ser mais circunstanciais e espaçados, no caso da Marcha esses encontros são a cada cinco anos e são ações/marchas de grande proporção, em locais públicos. Scherer-Werren se refere a esse tipo de manifestações:

> são fruto da articulação de atores dos movimentos sociais localizados, das ONGs, dos fóruns e redes de redes, mas buscam transcendê-los por meio de grandes manifestações na praça pública, incluindo a participação de simpatizantes, com a finalidade de produzir visibilidade através da mídia e efeitos simbólicos para os próprios manifestantes (no sentido político-pedagógico) e para a sociedade em geral, como uma forma de pressão política (...) no espaço público contemporâneo.(SCHERER-WERREN, 2006, p. 112)

A primeira ação mundial da MMM ocorreu no ano 2000, iniciando no Brasil no dia 08 de março (dia internacional da mulher), passou por 159 países e territórios, contando com a participação de aproximadamente 6000 entidades. Cabe aqui destacar outro comentário de Scherer-Werren, sobre a MMM:

> A partir de eventos ou datas comemorativas, várias redes vêm construindo um conjunto de mobilizações simultâneas. Por exemplo, o dia 8 de março é data de mobilização da *Marcha Mundial das Mulheres* (MMM), em vários continentes, na América Latina e em vários locais, conectando-se com as múltiplas redes femininas, feministas e de movimentos simpatizantes. Dessa forma, a MMM conecta suas questões específicas com questões mais gerais dos movimentos em rede. (SCHERER-WERREN , 2008, p. 514)

A primeira ação teve como chamado: "2000 razões para marchar contra a pobreza e a violência sexista", Naquela ocasião foi entregue à ONU um abaixo-assinado, no qual constavam 17 itens da pauta de reivindicações do movimento, com cerca de cinco milhões de assinaturas. Também foi escrita, naquele momento, uma "Carta das Mulheres Brasileiras", cujas reivindicações eram terra, trabalho, direitos sociais, auto-determinação e soberania.

Em 2001, a MMM foi convidada a participar do Fórum Social Mundial (FSM), em sua primeira edição, realizado em Porto Alegre; a coordenação do marcha sentiu a necessidade de construir uma imagem, através de alguns materiais, aqui chamados de composição visual (estandartes, bandeiras e faixas), para que a MMM pudesse se destacar, nesse evento de grandes proporções. Essa composição visual, a partir de então foi o grande destaque do movimento, tanto para o público interno como para o público externo.

A segunda ação ocorreu em 2005, iniciada no Brasil, também no dia 08 de março; tendo como *slogan* "mulheres em movimento mudam o mundo", passando por 50 países de todos os continentes. O grande destaque daquela edição foi a "Carta das mulheres para a humanidade", onde se destacava alguns princípios, já conhecidos historicamente: igualdade,

liberdade, solidariedade, justiça e paz; e que se tornavam também os princípios norteadores do movimento. Os materiais produzidos para o Fórum Social Mundial, em 2001, foram destacados nessa segunda ação, em especial os estandartes e as faixas.

A terceira ação ocorreu em 2010, tendo como *slogan* "seguiremos em marcha até que todas sejamos livres", o diferencial dessa ação foi a marcha realizada por aproximadamente três mil mulheres, durante onze dias (de 08 a 18 de março), conforme o site da SOF[2], saindo da cidade de Campinas – SP até a capital – São Paulo, terminando com um ato na Praça Charles Miller, no Pacaembu. Nessa ação a MMM lançou uma plataforma de ação, onde constavam seis eixos de lutas, dentre eles a construção de mundo sem violência contra as mulheres. Nessa edição, a visualidade da MMM foi destacada pelas "caminhantes", gigantescas bonecas e pela própria dimensão da Marcha, composta pelas mulheres, que portavam camisetas, mochilas e bandeiras na cor lilás.

A MMM busca legitimidade no movimento de mulheres, enquanto movimento feminista, a partir de algumas estratégias, como por exemplo, uma ampla pauta de reivindicações e ações públicas de grande visibilidade, o que possibilita a construção de uma composição visual que, acredita-se, re-elabora uma forma de apresentação pública das mulheres, pois a presença feminina nos movimentos sociais suscitou, em várias épocas e países, muita visibilidade, devendo ser mencionada aqui uma observação de E.P. Thompson, citado por Raquel Soihet, acerca da forma feminina de reivindicar, em motins, por exemplo:

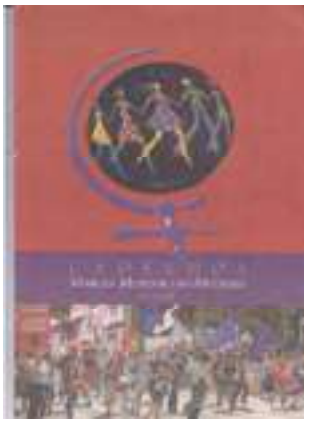
> [...] usando o corpo como arma, aos gritos, batendo panelas e caldeirões protagonizavam ruidosas aglomerações. Outros historiadores sugerem, igualmente, que essa atuação das mulheres pode-lhes ter conferido uma base de poder na comunidade. Não se trata de excluir a abordagem das mulheres no terreno da política formal, mas urge não ignorar esse tipo de manifestações, típicas da resistência dos segmentos populares, sob o risco de inversão do problema; passando-se a focalizar as mulheres, apenas sob a ótica da classe e do sexo dominante.(SOIHET , 1998, p. 81)

No Brasil, ao longo da Primeira República, durante as manifestações públicas do operariado, as mulheres muitas vezes: *apareciam cantando, distribuindo flores, portando laços e fitas, levando consigo bandeiras e estandartes (bordados previamente por mãos femininas).* (BILHÃO, 2008, p. 155)

Pode-se postular, então, a possibilidade da existência de uma tradição histórica na forma de apresentação pública das mulheres, relacionada especialmente aos elementos de uma composição visual. Essa construção imagética torna-se uma intervenção social e mobilização político-pedagógica que ajuda a construir e identificar o próprio movimento, no caso da MMM, na qual a mediação visual se refere aos valores e identidades construídas, que são comunicados pela sua composição visual durante as marchas. Nesse sentido, *o conhecimento histórico [torna-se] uma operação teórico-metodológica que visa compreender e interpretar os sentidos que os atores sociais atribuem a seus atos materiais e simbólico. (*BORGES, 2005, p. 81)

Na seqüência, opta-se por iniciar uma análise preliminar das imagens (fotografias) da MMM, veiculadas nos materiais produzidos pelo próprio movimento, tendo em vista que, segundo Ulpiano Bezerra Meneses para trabalhar historicamente com uma imagem *é necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação (MENESES, 2003, p. 28).* Nesse sentido, entender a importância dessa construção imagética para o movimento faz-se necessário nesse momento da pesquisa.

O Cadernos Marcha Mundial das Mulheres foi lançado em 2008, com o objetivo de sistematizar a organização de oito anos do movimento, ele contempla no seu conteúdo uma apresentação histórica, os princípios e os eixos da MMM, juntamente com as imagens. A escolha foi feita pela capa do caderno, visto que trás algumas informações pertinentes aos nossos estudos:



Capa do: Cadernos Marcha Mundial das Mulheres, n.1
Junho - 2008

Nessa capa observa-se o logo da MMM, em destaque na parte superior da página, é um círculo, representando o globo terrestre, em seu interior há cinco mulheres, que representam os cinco continentes, envolvendo o círculo há o símbolo da mulher, na cor roxa. Quem assina essa logo é a artista plástica Biba Rigo, que presta serviços artísticos para o movimento. Em seguida há um texto intitulando o material: Cadernos Marcha Mundial das Mulheres, o número e a data de publicação. A intenção das lideranças do movimento era de produzir outras edições, mas até o presente momento não foi lançado. Prosseguindo na descrição, vemos uma fotografia da segunda ação, retratando mulheres em marcha, algumas usando camisetas personalizadas e enfeites na cabeça, tocando instrumentos de percussão (produzidos por elas mesmas, nas oficinas da "Batucada Feminista" ou "Fuzarca Feminista", onde tocam e cantam músicas temáticas). Nas bandeiras ao fundo lê-se em cartazes e pirulitos[3] muitas das reivindicações dos diversos grupos que compõe a MMM, e também muitas bandeiras, do próprio movimento e de outros. Pode-se afirmar que essa capa sintetiza uma construção imagética do movimento.

Na seqüência são apresentadas imagens que compõe o Jornal da Ação Internacional de 2010, que tem em seu conteúdo: o que é a MMM e suas as ações nacionais e internacionais, o chamamento para 2010, a importância do dia 8 de março de 2010, que comemora 100 anos; e alguns itens da plataforma de ação. Entretanto, optou-se por retirar os textos escritos que estavam em volta dessas imagens por entender que "prejudicariam" o nosso foco: a construção imagética.

capa do Jornal da Ação Internacional de 2010
agosto/2009

terceira página do Jornal da Ação Internacional de 2010
agosto/2009

Na capa desse jornal vê-se o logo da ação, juntamente com o chamado “Seguiremos em marcha até que todas sejamos livres”, e abaixo novamente as imagens que demonstram as mulheres nas ruas com faixas e bandeiras; também observa-se a colcha de retalhos da solidariedade global, de 2005 e uma boneca, chamada pelo movimento de: caminhantes, elas são construídas também pelas mulheres, durante oficinas em eventos diversos. Essa caminhante trás no peito uma das reivindicações do movimento.

Na terceira página tem-se uma dimensão visual do contraste entre a primeira e a segunda marcha, o diferencial foi a composição visual que as lideranças da MMM, no Brasil, construíram para se destacarem no FSM, Porto Alegre, 2001, conforme já mencionado. A faixa colorida com a representação de mulheres de mãos dadas, com o texto: 8 de março de 2005, e o chamado da ação “Mulheres em Movimento mudam o mundo. Ao fundo vê-se muitas bandeiras, estandartes e vários pirulitos.

Pela data de publicação desses dois materiais: o Cadernos Marcha Mundial das Mulheres (junho/2008) e o Jornal da Ação Internacional de 2010 (agosto/2009), percebe-se que a construção da terceira ação internacional foi sendo feita dois anos antes da ação. Esses materiais foram enviados à todos os estados nos quais estavam organizadas as coordenações estaduais e regionais da MMM e foram sendo utilizados para a formação política das mulheres que iriam compor as caravanas para a terceira ação.

Outro jornal analisado foi o Jornal da Ação Internacional da Marcha Mundial das Mulheres – Brasil, n.2, que foi distribuído no início da terceira ação e durante o percurso, para as marchantes e para o público externo. O conteúdo desse jornal é muito semelhante ao do anterior, mas a Plataforma de ação foi ampliada e na última página há um roteiro com a programação dos onze dias de marcha.

Primeira imagem da capa do Jornal da Ação Internacional da Marcha Mundial das Mulheres, Brasil, n.2, março/2010

terceira imagem da capa do Jornal da Ação Internacional da Marcha Mundial das Mulheres, Brasil, n.2, março/2010

Na primeira imagem observa-se o cartaz da terceira ação, onde são representadas muitas mulheres em marcha, sendo que a primeira está com um instrumento de percussão na mão, outra mais atrás com flores e um pouco mais ao fundo uma caminhante está segurando um pirulito com o logo da MMM. Mais abaixo, na mesma página há uma fotografia que mostra uma faixa da MMM, onde se vê várias mulheres representadas de mãos dadas, que é uma constante da construção imagética da MMM.

Há, atualmente uma grande produção cultural dentro dos movimentos sociais contemporâneos. E mesmo havendo experiências distintas entre os campos da arte e do ativismo, com finalidades e processos que são particulares, em seus meios de atuação, essa produção cultural "*privilegia situações artísticas que se encontram, se alinham e se fundem temporariamente em lutas sociais e nas fissuras da vida cotidiana*" (MESQUITA, 2008, p. 48) .

Nesse sentido, acredita-se que a arte desenvolvida por esse movimento feminista possa ser considerada arte política, ou seja, arte ativista desenvolvida por intelectuais, militantes e artistas engajados, que privilegiam as manifestações artísticas capazes de dialogar com o público. A arte política que é construída a partir de um ideário, e tem sido historicamente utilizada para a produção imagética dos movimentos sociais, principalmente os contemporâneos, que disputam um lugar de destaque nas mídias.

A partir desses estudos observa-se que a preocupação das lideranças da MMM em construir uma imagem que identificasse o movimento, produzindo uma composição visual colorida e alegre e que, ao mesmo tempo, correspondesse aos seus princípios, nesse sentido, reelabora uma forma de manifestação pública das mulheres, observada em outros períodos e lugares, como já mencionada.

[1] <disponível em www.marchamundialdasmulheres.org acesso em outubro/2010>

[2] <disponível em www.sof.org.br disponível em outubro/2010>

[3] É o nome que recebe os cartazes fixados em filetes de madeira, para facilitar o manuseio e a visibilidade do público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BILHÃO, Isabel. *Identidade e Trabalho: uma história do operariado porto-alegrense (1898 a 1920)***.** Londrina: Eduel, 2008.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotogra***fia**. 2 ed. – Belo horizonte: Autêntica, 2005.

DE MOND, Nadia. Construindo espaços transnacionais a partir dos feminismos. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(2): 360, julho-dezembro/2003.

GOHN, Maria da Glória. 2002. *Teorias dos movimentos sociais*: paradigmas clássicos e contemporâneos. 3.ed. São Paulo: Loyola, 2002.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, História Visual. Balanço Provisório, propostas cautelares**.** *Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1900-2000).* Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

SCHERER-WERREN, Ilse. Das mobilizações às redes de movimentos sociais**.** *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 21, n.1, p. 109-130, jan./abr. 2006.

SCHERER-WERREN, Ilse. Redes de movimentos sociais na América Latina- caminhos para uma política emancipatória. In: *Cadernos CRH*, Salvador, v.21,n.54, p.505-517,set/dez/2008.

SOIHET, Raquel. *História das Mulheres e História de Gênero***:** um depoimento**.** *Cadernos Pagu*, 11: pp.77-87, 1998.

Sites:

www.marchamundialdasmulheres.org

www.sof.org.br

Documentos:

Cadernos Marcha Mundial das Mulheres. n.1, São Paulo, junho, 2008.

Jornal da Ação Internacional de 2010. Publicação da Marcha Mundial das Mulheres. Secretaria Executiva - SOF - Sempreviva Organização Feminista. Rua Ministro Costa e Silva, 36 - Pinheiros - São Paulo/SP CEP 05417-080 - Tel.: (55) (11) 3819-3876 - www.sof.org.br. Projeto gráfico e diagramação: Caco Bisol e Márcia Helena Ramos. Tiragem: 30 mil exemplares. Impressão: RWC. São Paulo, agosto de 2009.

Jornal da Ação Internacional da Marcha Mundial das Mulheres – Brasil, n.2**.** Publicação da Marcha Mundial das Mulheres. Secretaria Executiva - SOF - Sempreviva Organização Feminista. Rua Ministro Costa e Silva, 36 - Pinheiros - São Paulo/SP CEP 05417-080 - Tel.:

(55) (11) 3819-3876 - www.sof.org.br. Projeto gráfico e diagramação: Caco Bisol e Márcia Helena Ramos. São Paulo, março de 2010.

Entrevista: julho/2010 – São Paulo - Seminário Nacional da Marcha Mundial das Mulheres: com Nalu Farias – coordenadora da SOF e membro da executiva internacional da MMM.

O RETRATO DO PASSADO EM MOVIMENTO: A ANÁLISE DE ROBERT ROSENSTONE SOBRE OS FILMES HISTÓRICOS

Aline Campos Paiva Moço
Mestre e Pesquisadora do POLITHICULT PUC-SP
alinecpaiva@uol.com.br

Para apresentar o historiador norte-americano Robert Rosenstone, primeiro condensamos seus estudos sobre a relação cinema-história. Ao justificar a importância desse estudo, esse historiador relata o óbvio, mas que ainda não parece ser para muitos acadêmicos. Depois de mais de um século do surgimento do cinema, é tempo de admitir que uma generosa parte do que aprendemos sobre o passado é transmitido através das mídias visuais, principalmente do cinema.

Sua teoria, ou seja, o método que utiliza para analisar o cinema é aquele chamado pós-moderno. Para ele, a história assim como o cinema é de certa forma imaginada e construída. As palavras nas páginas dos livros de história só foram parar lá por causa de certas regras em encontrar evidências e servem para nos dizer o que foi importante para nós no passado.

Sua tese central é de que a história escrita e a história presente nos filmes históricos são similares em pelo menos dois aspectos – elas se referem a eventos reais, momentos e movimentos provenientes do passado, e ao mesmo tempo participam do irreal e do ficcional. Seu objetivo não é perceber os paralelos entre a história convencional e a história nos filmes, mas sim entender que a história apresentada pelas mídias visuais são dignas de análise e contém uma importante noção de passado, são um tipo de história tão complexo quanto qualquer outro.

O estudo da relação cinema-história nos Estados Unidos se distancia do cenário europeu. No século XX, o expoente mais significativo e de maior influência nos estudos do cinema na Europa foi Marc Ferro e a “revolução francesa da historiografia” conforme alcunha de Peter Burke, da Escola dos Annales. Nos Estados Unidos, o início dos estudos cinema-história remonta a década de 50 do século passado quando muitos teóricos e estudiosos do cinema começaram a se interessar pela dimensão social dos filmes e a maneira como eles refletiam a “sociedade”. Essa corrente culturalista teve seu auge na década de 60 e foi seguida por outra “onda” historiográfica, os chamados estudos radicais (feministas, de gênero, homossexuais, étnicos, raciais, de correntes políticas, etc.). A partir dos anos 80 percebemos

novas correntes influenciadas pela historiografia pós-moderna em analisar o cinema-história, entre eles encontramos nos Estados Unidos o expoente em Robert Rosenstone.

Rosenstone se identifica claramente como um historiador pós-moderno, ainda que ressalva que os pós-modernos não usam essa titulação. Sua definição, sem titulações, no entanto, é de que os pós-modernistas querem levar a história para o século XXI. Ou seja, o interesse desses historiadores é se expressar em formas contemporâneas, e que suas sensibilidades e seu intelecto sejam consoantes com seu tempo. Para Rosenstone, Hayden White deu início a essas novas preocupações teóricas e gerou formas diferentes de narrativas históricas levadas a cabo por Richard Price, Greg Denng, James Goodman, Simon Schama, entre outros.

Como pós-moderno, Rosenstone declara ser intrínseco seu desejo, assim como o de outros teóricos dessa visão, de expressar nossa relação com o passado usando formas contemporâneas de expressão e o desejo de apelar às sensibilidades contemporâneas direcionando suas preocupações para as mídias visuais. Primeiro o cinema, depois a televisão e a internet, se tornaram o carro chefe para histórias de nossa cultura. Filmes famosos, minisséries, documentários dramáticos (ou docu-dramas), todos esses gêneros são importantes em nossa relação com o passado e nosso entendimento de história. Não poderíamos deixar eles de fora quando pensamos no significado do passado e não podemos ignorar a imensa parcela da população que apreendem, de certa forma, a história através deles.

Um dos indicativos da importância da mídia visual, colocados por Rosenstone, é a controvérsia que regularmente surge para o grande público sobre filmes históricos. Um dos exemplos é o filme JFK de Oliver Stone que foi sumariamente atacado por jornalistas e políticos enquanto outros grupos levantavam questões que ainda eram tão importantes no momento em que o filme foi exibido.

Os filmes históricos, para Rosenstone, mesmo sabendo de seus sentidos ideológicos do passado, têm um efeito em nós, os espectadores, mesmo que um pequeno efeito.

O tipo de história que ensinamos na sala de aula modelaria as normas para todos os outros meios – críticos de cinema, jornalistas e editoriais, políticos, apresentadores de televisão, estudantes, professores e o público em geral. Os historiadores perceberiam a História, com H maiúsculo, como um método particular de prática que insiste em um tipo de verdade histórica e tenderia a excluir outras. Mas os historiadores teriam poucas dúvidas de que a verdade do passado reside num discurso embasado empiricamente, o mesmo que vem sendo desenvolvido por dois séculos e que constantemente preconiza as normas da profissão.

O objetivo de Rosenstone não é diminuir a importância da escrita histórica tradicional nem ignorar os ganhos da profissão ao longo do tempo e particularmente a criatividade dos últimos cinqüenta anos – o que o historiador chama de revolução na pesquisa de novas metodologias que deram voz a mulheres, subalternos, escravos, trabalhadores, fazendeiros, operários, minorias sexuais. Com o cinema não teríamos somente a chance de ler sobre eles, mas de ver nas telas histórias pouco conhecidas nos séculos XVIII e XIX.

Os filmes não eram considerados objetos de estudo dos historiadores até os anos 1960 porque até esse momento eram considerados entretenimento da cultura de massa, e não cultura. Na primeira metade do século passado, os acadêmicos estavam seguros na sua crença de que o conhecimento do passado, da política, da economia, da sociedade e da vida cultural era o "verdadeiro" conhecimento. Mas na segunda metade do século, a história tradicional passou por diversas modificações – por feministas, minorias étnicas, teóricos pós-colonialistas, antropólogos, narradores, filósofos da história, desconstrucionistas, e pós-modernistas – e um clima que favoreceu aos acadêmicos levar a cultura popular mais a sério e olhar mais de perto a relação entre cinema e história.

Os historiadores nos últimos 30 anos estão cada vez mais interessados nas mídias visuais tanto como competidoras quanto como colaboradoras nas tentativas de entender o passado e convergir seu conhecimento para estudantes e a cultura em geral. Essa atitude começou a ser sentida nas publicações de jornais específicos e nas conferências.

Para Rosenstone, nós vivemos em uma cultura na qual fomos condicionados a ver a história como algo sólido e eterno, respeitando o peso da história escrita. Mas a história seria um gênero da escrita entre uma gama de gêneros, cada qual com suas convenções e práticas que servem para definir cada tipo de escrita do passado que se quer analisar. As antigas noções de gênero perceberam o nascimento de outras como a grande narrativa, pequena narrativa, estudos de caso, micro-história, biografia e história quantitativa. O ponto seria que os gêneros, ou os modos de contar a verdade sobre o passado, sempre mudam e sempre irão mudar. O filme histórico também seria um gênero (ou uma série de gêneros), com suas convenções, mas que tem se desenvolvido há apenas um século. Todos esses gêneros teriam como objetivo fazer com que o passado se torne significativo para nós no presente. Para o historiador que trabalha com palavras, esse processo incluiria selecionar certos traços do passado como importantes, constituindo esse passado de fatos e depois os utilizando para construir um cenário e argumentos. Mas esse historiador não está dizendo que fatos não existem, mas sim que a narrativa histórica ou os argumentos selecionam apenas certos traços, e esses traços vão se tornar parte do trabalho histórico. Para o diretor do filme dramático que

precisa criar um passado que caiba nas demandas, práticas e tradições tanto das mídias visuais quanto do formato dramático, significaria que ele precisa ir além dos fatos históricos de livros e arquivos e construir e inventar alguns outros.

O trabalho do historiador seria entender as formas particulares que as mídias visuais têm ao analisar o passado.

A partir de Rosenstone, há diversas formas de olhar a invenção de personagens, diálogos e incidentes em filmes históricos. Eles são inevitavelmente parte da dramaticidade histórica do filme. A contribuição dessas invenções poderiam não ser vistas em termos de detalhes específicos, mas sim no sentido mais amplo de passado para o qual convergem. Essas ricas imagens e metáforas visuais forneceriam a nós modos de pensar historicamente. O filme histórico poderia ser visto como representação e discurso que não vão fornecer verdades literais sobre o passado, mas verdades metafóricas que funcionam, num certo nível, como um comentário e desafio ao discurso da história tradicional.

Essa noção de que o filme deveria ser visto como um livro vem, segundo Rosenstone, do treinamento e prática dos acadêmicos que são transmitidos ao público em geral como base da “verdadeira” forma de conhecimento. O filme histórico é diferente porque tem como função ser, entre outros, um drama, uma performance, um trabalho que encena e constrói imagens e sons do passado. O poder da história nas telas emanaria então, de suas habilidades em transmitir poeticamente e metaforicamente o passado, e não apenas literalmente e realisticamente.

Para abordar os filmes históricos, Rosenstone segue a sugestão que Arkersmit faz aos filósofos que querem estudar a escrita da história. Para Arkersmit os filósofos não deveriam prescrever o jeito certo ou errado da escrita da história, ao invés disso, devem teorizar a prática de como o passado tem sido e está sendo escrito. Rosenstone segue essa linha ao analisar os filmes históricos. Ao invés de focar em como os filmes erram ao retratar o passado ou teorizar como os filmes deveriam fazer para retratar o passado, ou como os filmes deveriam construir o passado, Rosenstone prefere analisar como os filmes históricos retrataram o passado e seus métodos específicos. Tal abordagem nos ajudaria a entender o que é possível fazer no formato cinematográfico, não apenas artisticamente, mas em toda sua dimensão econômica, política e social nas quais os filmes são feitos.

Rosenstone afirma que desde que os historiadores começaram a escrever sobre filmes históricos, eles tem essencialmente tentado fazer com que os filmes sejam analisados conforme as convenções da história tradicional, fazer com que se encaixem nos moldes das

análises do discurso formal. Tais análises acabam por traduzir os filmes em triviais métodos de representar o passado. Ele sugere que os historiadores adotem um modo diferente de olhar para os filmes históricos já que estes estão "fazendo história", ou seja, mesmo sem se encaixar no discurso tradicional, estão tentando trazer significados do passado. Essa forma visual de história não deveria ser julgada sob os critérios que aplicamos a história escrita, mas ainda sim deveriam ser respeitadas como diferentes formas de pensar o passado.

Assim, seria preciso parar de ter a expectativa de que os filmes façam o que os livros supostamente fazem. Parar de esperar que os filmes apresentem os fatos corretamente, ou que apresentem os diversos pontos de vista de um assunto, ou proporcionar um julgamento justo e imparcial de um tópico, ou oferecer um amplo e detalhado contexto histórico. Para Rosenstone, filmes dramáticos não são e nunca serão tão precisos quantos os livros clamam ser e como a história escrita, os filmes não são o espelho de uma realidade passada, mas sim construções que trabalham com regras e linguagens que são necessariamente diferentes da história escrita.

Para analisar os diferentes tipos de filmes históricos, Rosenstone sugere uma divisão entre os formatos e regras de cada um, como se fossem diferentes métodos de análise histórica. Entre esses tipos estão o *mainstream drama*, que pode ser traduzido como as grandes produções principalmente hollywoodianas; o *innovative drama* ou experimental; o documentário; o biográfico.

Um tipo de filme histórico raramente feito nos Estados Unidos foi chamado de experimental ou *innovative history film*. Feitos em oposição clara aos códigos de Hollywood, as convenções e práticas, esses filmes contestam as histórias claramente devotadas ao heroísmo e martírio, principalmente as individuais. Os diretores desses filmes são freqüentemente esquerdistas ou simpatizantes das revoluções, pessoas que acham nos valores capitalistas sua meta de combate. Mas os valores desses filmes transcendem sua mensagem. Esses diretores partem de uma nova linguagem cinematográfica e experimentam levar o passado para as telas de formas mais complexas, interrogativas e conscientes.

Os representantes desse tipo para Rosenstone são *Ceddo* (1977), dirigido por Ousmane Sembene; *Zoot Suit* (1982), Luis Valdes; *Quilombo* (1984), Carlos Diegues; *Walker* (1987), Alex Cox; *Thirty two short films about Glenn Gould* (1993), Francois Girard; *Underground* (1995), Emir Kusturica.

Na opinião de Rosenstone, o primeiro e melhor diretor desse tipo de filme foi Sergei Eisenstein. Seus primeiros filmes claramente queriam construir os mitos fundadores da União

Soviética, filmes que ignoravam a contribuição de indivíduos e traziam as massas para o ponto central da história. Isso poderia ser percebido em Encouraçado Potemkin e Outubro que, mesmo tendo forte apelo propagandístico são mais do que somente isso, seriam interpretações históricas que podem compartilhar visões e argumentos sobre a União Soviética e o significado da Revolução Russa tanto quanto a história escrita.

O filme de grande orçamento e apelo clássico de Hollywood, chamado de *mainstream drama*, seria para Rosesntone o mais enganador. O filme seria um outro, um diferente modo de perceber e representar o passado e, não importa o quanto literal possa parecer a história nos filmes não é mais do que uma invocação do passado e um comentário sobre o tema proposto. O *mainstream drama* parece fazer com que os fatos falem por si, imediatamente para o público. O próprio método hollywoodiano clássico que tende a representação realista através da narração, montagem, interpretação evocaria tal percepção da história nas telas como "verdade" incontestável.

Rosenstone aponta as diferenças entre o filme histórico e o *costume drama*, ou o drama de costumes (filmes simplesmente ambientados em outro período). O *costume drama* ignora o discurso do passado e usa locações exóticas como um local para romance e aventura. Um filme histórico engaja seu discurso se colocando na tentativa de responder a diversos tipos de questões que há muito tempo intrigam determinado assunto do passado.

O filme histórico para esse autor teria uma linguagem que é metafórica e simbólica, uma linguagem que cria uma série de aproximações ou realidades possíveis ao invés da verdadeira realidade passada. É o filme que levantaria questões acerca do passado que os historiadores também se preocupam, mas são questões que precisam ser lidas de um modo próprio.

Os filmes históricos hollywoodianos contariam o passado como uma história com inicio, meio e fim. Um conto que deixa um senso de mensagem moral e uma sensação de melhora. Com uma visão relativamente ampla de história que geralmente é progressiva, ou seja, passa o sentimento de que no final da saga as coisas vão melhorar.

Esses filmes também geralmente insistiriam que a história é a história de indivíduos, homens e mulheres que parecem ser importantes pelo ponto de vista da câmera. Aqueles que não são famosos, as pessoas comuns que fizeram coisas heróicas ou admiráveis, ou que sofreram com a exploração e opressão. Os filmes também ofereceriam a história como uma história fechada e completa. Alguns filmes até apresentariam alternativas de percepção dos mesmos eventos, mas o mais típico são os filmes que mostram somente as alternativas de

diferentes personagens e não de alternativas que o espectador pode visualizar independente do ponto de vista do protagonista.

Esses filmes também tenderiam a dar ênfase aos personagens, ao drama e a emoção e com isso nos daria a história como triunfo, angústia, alegria, desespero, aventura, sofrimento e heroísmo. Todas as especificidades do meio – cores e movimento, música e efeitos especiais, o *close-up* do rosto sofrido, a justaposição de imagens – são usados para criar a sensação de que não estamos assistindo eventos, mas vivenciando eles.

Esses filmes obviamente nos proporcionariam a visualização do passado em relação a prédios, paisagens, vestimenta e objetos. Proporcionam um senso de como certas antiguidades eram utilizadas e seus significados no período. E ainda, como aponta o autor, esses filmes mostrariam a história como um processo já que o mundo da tela junta economia, política, raça, classe e gênero na vida diária de pessoas e grupos. Isso faria com que a história pareça mais com a vida, um processo de relações que se modificam quando certas questões políticas e sociais surgem.

Já com os documentários, Rosenstone aponta problemas com a sua relação direta com a suposta realidade que exprimem. Mas a alternativa de chamar os documentários de filme não ficcionais também não proporcionariam uma descrição mais satisfatória. Ele aponta que como o trabalho da escrita histórica, os documentários constitui os fatos selecionando traços do passado e apresentando-os como narrativa; também como a escrita história, o documentário ignoraria a ficção e coloca a história como um conto com começo, meio e fim. Em todos esses aspectos, o documentário seria tão parecido com a escrita que não significaria um novo modo de pensar o passado. No entanto, não podemos pensar que o documentário é mais confiável em relação ao “verdadeiro” passado do que a ficção.

Assim como o formato da ficção, o documentário usaria imagens que são aproximações do passado e não literais realidades, ocasionalmente dramatizam cenas e regularmente estrutura seu material nas convenções do drama. Esse drama seria mais bem percebido no documentário quando este apresenta o formato de um conto que começa com certos problemas, questões, desenvolve suas complicações através do tempo e os resolve no final. Isso implicaria uma noção de mistificação – a noção de que o que estamos vendo na tela é de alguma forma uma representação direta do passado. Em certo sentido, o drama é mais honesto porque não foge da construção ficcional.

Desse modo, Rosenstone não faz essas críticas sugerindo que o documentário não é capaz de criar trabalhos históricos válidos do passado, mas aponta os limites desse formato. Esses filmes poderiam trazer inúmeros significados e olhares do passado, mas seria preciso

entender que seus objetivos apenas apresentam uma parte do significado histórico, uma particular visão sobre um aspecto. Qualquer que seja a intenção do documentarista, ele ainda trabalha com regras e expectativas diferentes do historiador acadêmico.

A biografia tem uma longa tradição tanto na escrita histórica quanto no cinema. Ela enfoca indivíduos no centro do processo histórico ou que são de alguma forma exemplos de vida, ação e valores. Rosenstone crê que há mais similaridades entre a escrita biográfica e o filme biográfico do que pensamos. O biógrafo e o cineasta se apropriariam de alguns traços da vida do individuo que formariam uma história que proporciona significado a suas aspirações. Por isso encontramos diferentes biografias sobre uma mesma pessoa, tanto no conteúdo selecionado quanto no formato empregado.

Assim, tanto nas biografias quanto nos filmes encontramos indivíduos cujas vidas tomam diferentes significados ao longo do tempo, eles são lidos e entendidos de acordo com as diferentes audiências e espectadores. Ao invés de retratos pessoais, deveriam ser vistos como partes de vidas, intervenções em discursos particulares, metáforas que se estendem além de seus atos e períodos de vida.

Entre diretores que poderiam ser considerados historiadores segundo Rosenstone, depois de sua análise, estão Andrzej Wajda da Polônia, Ousmane Sembene do Senegal, Margarethe Von Trotta da Alemanha, Miklos Jancso da Hungria, Theo Angelopolous da Grécia, Carlos Saura da Espanha, Maria Luisa Bemberg da Argentina, Hsou Hsien de Taiwan, Vittorio e Paolo Taviani da Itália e Emir Kusturica da Sérvia. Eles foram especialmente analisados porque parece ter uma visão e abordagem particular da história tão relevante quanto qualquer outro trabalho histórico escrito. Todos pareceriam obcecados e tocados pelo passado, sempre retornam aos filmes históricos não como forma de escapismo ou entretenimento, mas como uma forma de entender como os problemas e questões passadas ainda estão presentes.

Esses cineastas e seus filmes fariam as mesmas perguntas que os historiadores – não apenas o que e o porquê dos acontecimentos, mas os significados para as pessoas do passado e do presente. Essas questões não são respondidas no formato acadêmico, mas com as possibilidades do gênero dramático e da mídia visual.

No começo por acidente, mas depois por paixão, Rosenstone entrou no mundo do cinema. Sempre como historiador por profissão teve dois de seus trabalhos usados pelo

cinema e desse novo formato para histórias que conhecia tão bem veio a curiosidade e os estudos teóricos sobre como as mídias visuais lidam com a história.

O primeiro *The Good Fight* (1982) um documentário sobre os americanos que lutaram na Guerra Civil Espanhola foi baseado em seu primeiro livro *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion and the Spanish Civil War* de 1969. Para esse documentário serviu como consultor. Sua segunda experiência foi em um filme tipicamente hollywoodiano, de grande orçamento com estrelas do cinema, *Reds* dirigido por Warren Beatty. O filme inspirado em seu livro *Romantic Revolutionary* de 1975 sobre Jack Reed, um socialista americano que presenciou a Revolução Bolchevique e depois escreveu Dez dias que abalaram o mundo.

A relevância de Rosenstone dentro da historiografia em geral foi identificar a importância dos filmes históricos e na deixá-los no esquecimento dos porões da história como muitos historiadores acadêmicos ainda fazem. Ao mostrar que filmes históricos têm um peso na construção de novas representações e significados do passado, Rosenstone ainda teoriza e pratica inúmeras formas de análise de filmes e conjunto de obras. A novidade em seu trabalho, além dessas já pontuadas, vem da teoria pós-moderna que utiliza ao defender o uso das mídias visuais na construção de novas formas de saber.

Mas para os brasileiros, tão fascinados pela historiografia francesa, Rosenstone, querido ou odiado é, no mínimo, uma nova forma de olhar a relação cinema-história que tanto tem se desenvolvido por aqui.

Bibliografia

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

FERRO, Marc. História e Cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” IN LEGOFF, Jacques e NORA, Pierre (org.) História novos objetos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1976.

NÓVOA, Jorge; BARROS José D’Assunção (org.) Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.) Cinematógrafo: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

PROJETO HISTÓRIA: revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1981 – semestral a partir de 1997. N°21, novembro 2000.

ROLLINS, Peter C. (org.) Hollywood as historian. Lexington: The University Press of Kentucky, 1983.

ROSENSTONE, Robert. History on film/Film on history. United Kingdom: Pearson Longman, 2006.

ROSENSTONE, Robert. Revisioning history. Film and the construction of a new past. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

ROSENSTONE, Robert. Visions of the past: the challenge of film to our idea of history. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

SKLAR, Robert. História social do cinema americano. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

MITOS DE CALENDÁRIO: AS COMEMORAÇÕES DO ESTADO NOVO NAS FOTORREPORTAGENS DA *ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA* (1938-1945)[i]

Marcelo Abreu (FACIP/UFU)
Aline Ferreira (INHIS/UFU)

Apresentação

O trabalho analisa as estratégias de repercussão das comemorações do Estado Novo. As fotorreportagens relativas às comemorações publicadas na revista *Ilustração Brasileira* (1938-1945) constituem a fonte privilegiada para investigar a ampliação da visibilidade dos rituais cívicos e seus sentidos para além do público presente às celebrações. Ao mesmo tempo, a publicação das fotorreportagens acabava por inscrever aqueles acontecimentos na história. Neste sentido, busca-se caracterizar duas intenções que se conjugam e se materializam na produção do documento analisado: 1) o uso da imprensa ilustrada na difusão das representações do passado e do presente conformadas nos rituais cívicos; 2) a escrita visual da história na revista *Ilustração Brasileira.* Do ponto de vista teórico, a análise se baseia na reflexão sobre a produção do acontecimento contemporâneo através dos meios de comunicação, com seus mecanismos de reverberação e redundância que fazem com que o fato noticiado ganhe novas camadas de sentido enquanto é propagado. Por outro, trata-se de relacionar esta forma de criação do acontecimento às análises acerca da *visualidade* da história que conforma a cultura histórica na contemporaneidade.

È preciso destacar que as sugestões que aqui se apresentam resultam dos primeiros movimentos de pesquisa, apresentando-se, pois, como análises exploratórias ainda não submetidas ao tratamento exaustivo da coleção da revista *Ilustração Brasileira* existente no Centro de Documentação e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/UFU). Iniciamos a organização de um banco de dados compreendendo os dados da publicação, autoria dos textos e das imagens reproduzidas na revista, composição gráfica e os conteúdos dos “textos” publicados. Interessa-nos, sobretudo, todas as reportagens, foto-reportagens, reproduções de obras de arte, tudo o

que era publicado em *Ilustração Brasileira* e que conformasse formas variadas de fazer o passado e a história visíveis. A constituição deste banco possibilitará alguns desenvolvimentos importantes, como a prosopogafia dos autores envolvidos na produção da revista, a identificação de imagens variadas e seu uso integrado aos textos, os temas de natureza histórica mais recorrentes, possibilitando compreender as relações entre estes elementos na configuração de uma narrativa *visual* do passado nacional que se conforma na revista como parte da pedagogia cívica com a qual a publicação estava comprometida. Para os efeitos deste trabalho, portanto, ainda é difícil estabelecer o peso das fotorreportagens que tornavam o calendário cívico do Estado Novo visível para um público mais amplo.

Apresentamos inicialmente os referenciais teóricos que orientam nossa interpretação. Num segundo movimento, discutimos a relação entre o projeto editorial da revista e o projeto político-cultural do Estado Novo e sua difusão através da imprensa. Por fim, apresentamos algumas análises das fotorreportagens em questão.

Ver o passado e produzir a memória

A pesquisa proposta articula-se em torno de uma hipótese sobre a difusão da cultura histórica na revista *Illustração Brasileira*: ***a criação de representações do passado que conjugavam texto e imagem integrava uma pedagogia cívica que objetivava a construção da nacionalidade para um público leitor ilustrado, mas ainda mais amplo do que o público que podemos identificar como pertencente às elites intelectuais naquela circunstância***. Investigar esta questão numa revista ilustrada conduz a fundamentação teórica do projeto a duas direções que se integram: 1) o debate historiográfico acerca dos usos do passado; 2) a discussão acerca da cultura visual em sua relação com a cultura histórica.

A investigação histórica sobre os usos do passado é relativamente recente e podemos situar seu início na década de 1980. Naquele momento, a aceleração do tempo nas sociedades contemporâneas provocava a redefinição da relação entre as dimensões temporais: passado e futuro apresentavam-se simultaneamente no presente. A história como disciplina vê colocada em questão a distância entre passado e presente que fundara

a possibilidade de análise histórica ordenada por um tempo progressivo[ii]. Ao mesmo tempo, assiste-se a emergência de uma cultura da memória de novo tipo, caracterizada pela multiplicidade das formas e velocidade em que o passado é evocado, como mostram, por exemplo Andreas Huyssen, Beatriz Sarlo e, entre os historiadores brasileiros, Manoel Salgado[iii]. Assim, além da redefinição das relações temporais que caracterizavam o projeto disciplinar desde o século XIX, a história também se vê como parte da memória social, integrando, a despeito da objetividade científica que pretendia, as apropriações do passado como fundamento da produção identitária. Foi, então, neste momento singular da instituição histórica, que a operação historiográfica circunscreveu a memória social como objeto. Com resposta à elevação da memória ao estatuto de objeto historiográfico, os historiadores forjaram novos conceitos e programas de investigação. Já na década de 1980, Pierre Nora e Eric Hobsbawm definem, respectivamente, os *lugares de memória* e as *tradições inventadas* como ferramentas para se pensar e investigar os usos do passado no mundo contemporâneo. Cada uma destas formulações conceituais traduz preocupações e referenciais teóricos diversos. A noção consagrada por Pierre Nora investia no tratamento das práticas culturais que davam forma e visibilidade ao passado nas sociedades contemporâneas: onde não havia mais a possibilidade de reproduzir os meios de memória, era necessário instituir lugares onde a lembrança poderia ancorar-se. Lugares que delimitavam a percepção que os próprios historiadores teriam do passado que desejavam investigar segundo critérios científicos[iv], levando-os muitas vezes a circunscreverem seus objetos de investigação a partir das balizas das histórias nacionais. Já a noção de tradição inventada, definida por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, implicava investigar a fabricação de passados, revestidos com a aura de tradições muito antigas, que serviam a desígnios ideológicos precisos: afirmar princípios de autoridade ou uma identidade social[v]. O conceito de invenção da história, por sua vez, ressalta a simultaneidade da criação da história como disciplina e de outras formas de representar o passado, como o antiquariado, os museus, o romance e a pintura histórica. Na verdade, tratava-se de evidenciar que a história como disciplina só é possível pela instituição do gosto pelo passado, pela difusão do interesse pelo passado que estas outras práticas permitiram[vi]. O que Stephen Bann chama de invenções da história configura, portanto, uma determinada cultura histórica que, na definição de Jacques Le Goff, constituem

modos de relação como o passado que são socialmente criados e historicamente demarcados[vii].

Estas formulações conceituais respondiam ao movimento de investigação dos usos do passado, quer explicitando seu uso político, como nas tradições inventadas, quer dando ênfase à configuração de práticas culturais que tornavam o passado visível e possibilitavam a própria história como conhecimento. No presente projeto de investigação, estas noções serão acionadas para tratar as formas diversas que o passado assume na revista, tanto em termos de sua simbolização quanto no que se refere aos seus usos políticos. Nesse sentido, retomamos a categoria forumulada por Hartog e Revel quando tratavam dos usos da história na contemporaneidade. Os autores distinguem as formas de emprego do discurso histórico para assegurar as identidades ou afirmar pretensões políticas de Estados nacionais ou grupos sociais. Segundo eles, há narrativas das origens que procuram enraizar os privilégios de um grupo humano à uma terra, reivindicando a autoctonia, ou inscrevem o destino de uma nação na longa duração. Há também narrativas da fundação ou da ruptura que fazem de um acontecimento a marca de um começo absoluto de um novo tempo. Existem narrativas de legitimação, que reivindicam o passado a fim de afirmar pretensões políticas do presente, e discursos apologéticos que visam enaltecer as qualidades de um grupo ou personagem. Além destas formas, há os silêncios das narrativas que elidem ou fazem esquecer momentos difíceis do passado[viii]. Estas modalidades narrativas ganham forma na escrita histórica, mas também através de outros meios[ix], entre eles podemos destacar a imprensa que colabora na difusão destas imagens do passado politicamente demarcadas. É, portanto, através desta chave de leitura que procuraremos analisar os discursos sobre o passado nacional que a revista *Illustração Brasileira* veiculava.

Neste sentido, é preciso pensar ainda o estatuto e a própria materialidade da revista, isto é, tratar o meio através do qual os acontecimentos do passado e do presente repercutiam nela. Pierre Nora avalia o papel da imprensa na produção do acontecimento contemporâneo. Tratava-se, então, de refletir sobre o impacto dos *mass media* na criação da história nas sociedades do capitalismo avançado. O acontecimento-monstro, como caracterizava Nora, definia-se não pelo fato ele mesmo, mas pela reverberação, pelo eco cuja frequência era estabelecida pela velocidade com que novos acontecimentos eram

produzidos. Ao ecoar, muitas vezes em mais de um meio de comunicação, o acontecimento contemporâneo vai ganhando novas camadas de sentido. A partir da formulação de Nora, pensar o acontecimento implicava perscrutar sua reverberação no tempo e conceber a memória como parte do sistema formal, com seus mecanismos de repercussão e redundância, e do sistema de significação característicos do acontecimento contemporâneo[x]. É claro que *Illustração Brasileira* está, como fato social, longe deste tempo caracterizado pelo acontecimento-monstro, mas pode-se pensar a difusão de uma cultura histórica na revista a partir destas sugestões teóricas. Além disso, é necessário voltar-se ainda para os estudos sobre a cultura visual como fundamento da análise da visibilidade do passado que a revista criava.

Seguindo as proposições de Manoel Salgado acerca dos museus como espaços onde o passado é dado a ver, afirmamos que o projeto da revista *Illustração Brasileira* e seu compromisso com a divulgação do passado nacional é um indício de uma cultura histórica marcada pela visualidade[xi]. Pensar esta questão implica, como apontam Ulpiano Bezerra de Menezes e Paulo Kanuss, ultrapassar a dimensão documental das imagens há muito incorporada à operação historiográfica para afirmar que existem *modos de ver* historicamente demarcados[xii]. Em outras palavras, ao falarmos de visualidade entendemos que a produção e o consumo de imagens são experiências sociais que têm uma historicidade. Daí podermos falar também de cultura visual, integrando as formas de percepção das imagens como parte do processo de simbolização que confere sentido ao mundo social. Integrando o universo da cognição, tal como a escrita, as imagens produzem efeitos, sustentando formas de sociabilidade e tornando "empíricas as propostas de organização e atuação do poder"[xiii].

No caso da difusão do passado na revista *Illustração Brasileira*, trata-se de pensar que a reprodução das imagens configuram um esforço de fazer a história conhecida para um público mais amplo que não participava necessariamente dos circuitos de produção historiográfica tradicionais, então restritos aos institutos históricos e seus sócios, por exemplo. Circuitos em que, desde o século XIX, a palavra escrita era empenhada na criação de uma história nacional[xiv]. Através dos usos das imagens – fotoreportagens de comemorações, reprodução de pinturas históricas e fotografias de monumetos públicos – garantia-se outra forma de apreciação do passado nacional ajustada a uma temporalidade

em que o público era cada vez mais convocado a formar sua visão de mundo a partir do consumo e interpretação de imagens – na propaganda, no cinema, no fotojornalismo em seus começos, objetos da cultura que indicavam a entrada das populações urbanas do Brasil nos tempos frenéticos da modernidade[xv]. É nesse sentido, portanto, que podemos afirmar que a visualidade do passado na revista conformava uma tentativa de, face às projeções do futuro nacional que caracterizavam os anos de 1930, garantir os sentidos de pertencimento à Nação.

A Ilustração Brasileira e o projeto político-cultural do Estado Novo

A escolha da *Illustração Brasileira* como fonte de investigação e do período a ser analisado deve-se, por um lado, ao uso da imprensa ilustrada como meio de difusão de representações do passado. Nestes meios impressos, tais representações eram compostas pela combinação do texto escrito às virtualidades do uso de imagens variadas em termos de sua técnicas e conteúdos. Na revista encontram-se reproduzidos quadros e gravuras depositadas nos museus brasileiros, fotografias de monumentos existentes no espaço público e de traços anteriores das cidades brasileiras, fotos que conferiam visualidade às comemorações nacionais pautadas na revista. Por outro lado, este movimento articula-se ao debate intelectual e político acerca da identidade nacional em sua relação com o passado que se desenvolvia desde as décadas de 1910 e 1920, ganhando vulto nos anos de 1930[xvi]. Não por acaso, portanto, o Conde de Afosno Celso, redator em 1935, lembrava o comprometimento com a criação de um periódico que aliasse aos textos o poder evocativo das imagens reproduzidas, “documentos gráficos aprazíveis à contemplação e cujas legendas, em curta e incisiva frase, bastariam a levar à indução desejada”[xvii].A confluência entre imagem e palavra escrita no projeto editorial traduzia o objetivo de contribuir para a formação intelectual de seu público leitor, indicando mais um compromisso da revista no sentido de afastar-se da política partidária para colaborar na “política conducente à grandeza, felicidade e glória nacionais”[xviii].

Entre 1935 e 1937, este objetivo foi cumprido de forma autônoma, integrando-se ao debate que então se travava sobre o Brasil e dando continuidade ao programa da revista em suas fases anteriores (1909-1915; 1920-1930) quando a história nacional foi difundida

em texto e imagem em suas páginas. No período do Estado Novo (1937-1945), contudo, pode-se perceber na revista o uso político explícito, orientado desde o aparato de Estado interessado na construção da Nação e na pedagogia das elites ilustradas, de uma prática que já era constante na *Illustração Brasileira*. Entre 1935 e 1945, portanto, há uma continuidade na difusão da cultura histórica neste periódico que é sintomática de um tempo em que a intelectualidade engajou-se, relativamente às diferentes posições no espectro político, no "redescobrimento do Brasil"[xix]. Por outro lado, observa-se a descontinuidade na difusão de representações do passado no fechamento do regime político, quando o Estado procurou monopolizar o discurso sobre a nacionalidade. Neste período, configura-se uma cultura histórica comprometida com os desígnios do regime que, ainda que relativamente pobre na produção historiográfica propriamente dita, foi pródigo na promoção do passado nacional, especialmente através das comemorações[xx]. Apresentar o Estado Novo como movimento de refundação da Nação implicava inseri-lo na história como a marca de um tempo novo, daí a necessária revisão do passado longínquo e recente que os intelectuais diretamente comprometidos com o regime promoviam em publicações especializadas como *Cultura Política*.

Ao mesmo tempo, este discurso não ficaria restrito aoS círculos intelectuais, ganhando também as páginas de outras publicações que se dirigiam a um público letrado mais amplo. Aqui, portanto, o projeto político e cultural do regime confluía com o da *Illustração Brasileira* que pretendia em sua nova fase reconquistar "a influência entre as mentalidades de genuína elegância mental e moral"[xxi]. Era a um público que se confundia com as elites intelectuais e políticas que a revista se dedicava. Era também este público que o novo regime desejava formar, complementando os esforços de legitimação do Estado Novo através do convencimento das massas urbanas em ritos que enfatizavam identificação entre o povo e o chefe da Nação, como se os interesses do conjunto da nacionalidade convergissem no Estado[xxii]. Em poucas palavras, pode-se identificar no Estado Novo um projeto pedagógico que se direciona, para usar os conceitos próprios da época, às "massas" e às "elites". Neste projeto, o culto a *um* passado nacional era constante, embora as formas de representação da história agenciadas fossem diversas, valorizando a teatralidade das comemorações para todos os grupos sociais e reservando a informação sobre o passado nacional às "mentalidades de genuína elegância". O viés

elitista desta pedagogia cívica não era, aliás, uma característica exclusiva no Estado Novo, sendo em verdade uma marca da década de 1930 – e, possivelmente, de uma cultura histórica republicana que colaborava para eufemizar a cidadania numa ordem política caracterizada por projeto político-culturais que variavam do elitismo autoritário à chamada "democracia ilustrada"[xxiii]. Pode-se afirmar, portanto, que o projeto editorial da revista representa este traço distintivo daquela temporalidade.

As fotorreportagens do calendário cívico como escrita visual da história

Percorrendo as páginas da *Ilustração Brasileira* entre 1938 e 1945, podemos identificar, considerando apenas os meses de abril, maio, agosto, setembro e novembro, cerca de 331 artigos ilustrados por imagens fotográficas ou fotorreportagens propriamente ditas, entendidas como registro jornalístico caracterizado pelo uso da imagem fotográfica como elemento essencial da informação. O temário destes artigos e fotorreportagens era bastante vasto, abrangendo as coleções de museus, aspectos da vida cultural dos povos indígenas, as cidades e seus monumentos, o registro de ações político-administrativas dos governos, o patrimônio edificado, assim como as comemorações do novo calendário cívico do Estado Novo. Estas perfazem 42 do total, considerando apenas os anos de 1940, quando se iniciam de forma mais organizada, e 1945. Temos assim que as comemorações, para os anos e meses levantados, abrangem pouco mais de 12% de todo o conjunto. Entre as celebrações de maior destaque encontram-se os rituais cívicos que se realizavam anualmente na Semana da Pátria – desfile da juventude brasileira, dia da raça, parada estudantil e militar do Sete de Setembro – e uma comemoração oficial relativa aos Festejos Nacionais do Centenário da Pacificação das Revoluções de 1842, levada a cabo em agosto de 1942.

De um modo geral, os conteúdos veiculados pelas fotorreportagens de caráter histórico reproduziam o cânone da história nacional na releitura particular que os ideólogos do Estado Novo procuravam realizar, afirmando simbolicamente o caráter inaugural do novo regime político. Isto explica, por exemplo, o destaque dado aos "festejos nacionais" de 1942, uma vez que a "pacificação" era lida e apresentada como uma vitória da centralização imperial sobre os impulsos autonomistas das províncias,

evento do passado precipuamente comemorado por um regime que assumia a centralização política como meio de refundar a Nação e o Estado Nacional.

[i] Este trabalho foi possível graças ao financiamento da FAPEMIG concedido ao projeto *Documentos para ler e ver: a revista Ilustração Brasileira no acervo do CDHIS*, coordenado pela Porfa. Luciene Lehmkuhl. A pesquisa foi iniciada no contexto deste projeto e agora continua no projeto *Cultura histórica em revista: vendo o passado na Ilustração Brasileira*

[ii] v., HARTOG, François. *Régimes d'historicité*; présentisme et expériences du temps. Paris, Edition du Seuil, 2003.

[iii] v., HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*; arquitetura, monumento e mídia. – 2ª ed. - Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004; e SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discussión. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005; e GUIMARAES, Manoel Luiz Salgado. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memoria. in: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; e GONTIJO, Rebeca (orgs.) *Cultura política e leituras do passado*. *op.cit.*p. 24-41.

[iv] v., NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, Revista de Estudos Pós Graduados em História, São Paulo, PUC, n. 10, dez. 1993, p. 07-28.

[v]v., HOBSBAWM, Eric. & RANGER, Terence. (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

[vi] v., BANN, Stephen. *As invenções da História*; ensaios sobre a representação do passado. São Paulo, Ed. UNESP, 1994.

[vii] cf., LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, Ed. UNICAMP, 2003. p. 47-49.

[viii] cf., HARTOG, François e REVEL, Jacques. Note de conjoncture historiographique. In: HARTOG, François e REVEL, Jacques (org.). *Les usages politiques du passé*. Paris, EHESS, 2001. p. 14.

[ix] Para os três exemplos – museus, monumentos arqueológicos e narrativas memorialísticas – consulte-se os artigos na coletânea organizada por Hartog e Revel: WERNER, Michael. Deux nouvelles mise em scène de la nation allemande: les expériences du Deutsches Historisches Museum (Berlin) et du Haus der Geschichte der Bundersrepublik Deutschland (Bonn); SILBERMAN, Neil Ascher. Structurer le passé: les Israéliens, les Palestines et l'autorité symbolique des mouments archéologiques; e SANBAR, Elias. Hors du lieu, hors du temps: pratique palestiniennes de l'histoire. In: HARTOG, F. e REVEL, J. *op.cit.* p. 77-97; p. 99-115; p. 117-125.

[x] cf., NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novos problemas.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988. p. 190.

[xi] cf., GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.15, no. 2, p. 11-30, jul.-dez. 2007. p. 12.

[xii] v., MENESES,Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 3, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.;e KNAUSS, Paulo. Os desafios de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

[xiii] cf., MENEZES, Ulpiano T. Beserra de. *op.cit.* p. 15.

[xiv] v. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.1, 1988, p. 5-27; FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante*; letrados, instituição, invenção da história (1870-1940) São Paulo, Ed.UNESP, 2002 ENDERS, Armelle. "O Plutarco brasileiro"; a produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.25, v. 1, 2000. Disponível em:
http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?tp_edi=U.

[xv] v., SEVCENKO, Nicolau. *Orféu extático na metrópole*; São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Cia. das Letras, 1992; e LOTITO, Marcia Padilha. *A cidade como espetáculo*; publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20. São Paulo, Annablume, 2001.

[xvi] v. OLIVERIA, Lúcia Lippi de. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense; Brasília, CNPq, 1990; VELLOSO, Mónica. *A brasilidade verde*-amarela; nacionalismo e regionalismo paulista. Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, 1987 (mimeo); MOTA, Marly. *A nação faz cem anos*; a questão nacional no centenário da Independência. Rio de Janeiro, Ed.FGV, 1992; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (coord.). *Elite intelectual e debate político nos anos 30*. Rio de Janeiro, Ed.FGV; Brasília, INL, 1980; MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo, Cultrix; EdUSP, 1978. v.6. p. 475-577.

[xvii] cf., CELSO, Afonso. No limiar. *Revista Illustração Brasileira*, Rio de Janeiro, O Malho, n. 1, mai. 1935, p. 4 e 5.

[xviii] Idem.

[xix] v.,GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

[xx]v., GOMES, Angela de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. in: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; e GONTIJO, Rebeca (orgs.) *Cultura política e leituras do passado*; historiorafia e ensino de história. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007. p. 43-63; e GOMES, Angela de Castro. *História e historiadores*; a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro, Ed.FGV, 1996.

[xxi]cf., CELSO, Afonso. *op.cit.*

[xxii] v. LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas, Papirus, 1986; e CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena*; propaganda política no varguismo e no peronismo. – 2ª ed. – São Paulo, Ed. UNESP, 2009.

[xxiii] v. FORJAZ, Maria Cecilia Spina. *Tenentismo e forças armadas na Revolução de 30*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988; BROGES, Vavy Pacheco. *Tenentismo e revolução brasileira*; São Paulo, Brasilense, 1992; CAPELATO, Maria Helena. . *Os arautos do liberalimso: imprensa paulista, 1920-1945*. São Paulo, Brasiliense, 1988; e PRADO, Maria Ligia Coelho. *A democracia ilustrada (o Partido Democrático de São Paulo, 1926-1934)*. São Paulo, Ática, 1986.

SAIAS DE CRIOULA, A ROUPA COMO CULTURA MATERIAL

Aline O. Temerloglou Monteiro – Mestranda do programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – FAV/UFG.
Bolsista – CAPES
line_monteio@yahoo.com.br

Essa comunicação parte de informações e considerações advindas de minha pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento, e busca discutir a produção de estamparia têxtil no Brasil e a presença de tecidos estampados advindos de outros países, tais como Inglaterra e Portugal, a partir da análise e percepções do estudo de duas saias de crioula pertencentes ao Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia. Essa pesquisa se baseia em considerações propostas por alguns autores que trabalham com a cultura material e tem como base metodológica os passos de investigação sugeridos pelo historiador Jules Prown que entende a cultura material como um meio de estudo e não apenas como seu objeto.

Ter a roupa como ponto de partida proporcionou aos meus estudos informações que apenas a sua imagem não poderia suscitar. Assim, proponho nessa comunicação expor alguns desses levantamentos e como cada informação descritiva foi construindo um caminho de estudo com direção às questões sócio-culturais e econômicas do contexto de criação das saias.

Roupas e os estudos baseados no objeto

Quando o conteúdo de aula nos cursos de graduação em moda nas universidades brasileiras mantém em seu currículo estudos de História da Moda em que roupas e acessórios são analisados apenas através de imagens sejam elas de esculturas, pinturas, fotografias ou vídeo, tende-se a chegar a uma generalização das formas, técnicas e estilo empregados em determinadas épocas, aproximando o estudo da História da Moda com o da História da Arte[1]. Quando pensamos nesse estudo de séculos passados no Brasil, como o século XVIII e XIX, esta padronização da vestimenta se torna ainda mais evidente pela falta de informação ou até mesmo de peças daquele período ainda presentes em nossa sociedade.

O traje de crioula, conjunto de peças cujas saias pertencem, é composto essencialmente de turbante, camisa, saia, pano da Costa[2] e adereços, se formou por uma junção de influências ao longo dos séculos XVIII e XIX. O turbante, por exemplo, veio ao Brasil através de africanos cujas nações haviam sido anteriormente dominadas por povos islâmicos, o pano da Costa, xale que as mulheres negras usavam de diversas maneiras, era um

dos elementos tipicamente africano, e a saia e camisa vieram de influência direta das portuguesas ou indiretamente tendo como mediação as senhoras brasileiras. Sobre esse traje, Raul Lody (2003, p.15), importante pesquisador da cultura afro-brasileira, diz ser "a verdadeira montagem afro-islâmica-européia, de brasileiríssima criação".

Os conhecimentos que temos desse traje advêm principalmente das obras iconográficas, relatos e estudos prévios sobre o assunto. As saias de crioula não saíam em publicações de moda, com informações sobre sua modelagem e costura, muito menos vinham nas estampas de roupas européias, pois essa indumentária além de fazer parte da vestimenta de uma classe inferior, pouca relação tinha com o sistema da moda vigente naquele período. As fontes iconográficas que temos acesso hoje das saias, ou do traje de crioula oitocentista como um todo, são na sua maioria aquelas feitas por viajantes que no Brasil estiveram durante o século XIX, e que representaram o que lhes parecia exótico. Outras fontes iconográficas constituem as fotografias da época, e as imagens de três dessas saias publicadas no catálogo do museu.[3]

Embora esse tipo de conjunto iconográfico seja muito importante na composição do estudo do objeto, a forma de abordagem muda de um para outro. Esta diferença entre estudar imagens e estudar objetos é apontada por Rita Andrade (2008) em sua tese, onde ela investiga a biografia de um vestido pertencente ao acervo têxtil do Museu Paulista. Andrade (2008, p.27) diz que:

> Estudar objetos, como as roupas e os tecidos de que são feitas, exige certas habilidades que diferem do modo de análise de outros tipos de documentos, como os textuais e iconográficos. Analisar um vestido não é o mesmo que analisar sua fotografia, assim como não seria o mesmo que analisar a sua descrição.

Ter o objeto como dado primário, ou seja, fazer uma pesquisa que tem o objeto como fonte primeira de informações, possibilita ao pesquisador analisar alguns indícios que de outra maneira ele dificilmente faria. Salvo algumas exceções, imagens de roupas, sejam elas pinturas, gravuras ou fotografias, nos apresentam principalmente forma e cor. Contudo, no contato com a materialidade das roupas, questões como modelagem, técnicas de costura, tecelagem e estamparia, fibras e fios podem ser melhor estudadas além das especificidades que cada objeto pode apresentar. (ANDRADE, 2008).

No processo de formulação do projeto dessa pesquisa, pude perceber essa teoria na prática, pois eu apenas conhecia as saias pelo livro do museu. As três saias expostas ali são acompanhadas por um texto na lateral que explica seu uso em um contexto histórico, a data

suas entradas no museu e um pouco da biografia de quem elas haviam pertencido no passado. Nenhuma informação consta, no entanto, sobre data de fabricação, materiais, técnicas de modelagem e costuras utilizadas, deixando ainda mais aberta as possíveis considerações sobre as peças. Da imagem eu pude descrever, ainda que superficialmente, cor, desenho, forma e estilo e assim traçar alguns caminhos de pesquisa, porém, após o contato com as saias e descrições feitas a partir desse estágio, os caminhos mudaram consideravelmente e muitas outras informações foram levantadas como a quantidade de recortes, forma de costura, características da tecelagem, entre outras, direcionando e aumentando as possibilidades de estudo.

A possibilidade de contato com as saias foi fator decisivo na formulação de minha pesquisa, assim como a escolha de algumas proposições da cultura material. Porém, entre os diferentes autores estudados que pesquisam e escrevem sobre cultura material, percebe-se algumas diferenças na formulação de uma definição conclusiva com relação aos conceitos, métodos e teorias, deixando transparecer que ainda estamos em um momento de desenvolvimento e entendimento das várias possibilidades que ela pode suscitar.

Os autores consultados são em sua maioria ingleses, como Daniel Miller (1998; 2005) e Lou Taylor (2002), e o americano Jules Prown (1982). Portanto, as propostas discutidas por eles individualmente, colaboram cada uma a seu modo, permitindo contextualizar este tipo de pesquisa baseada em objetos e contribuindo com a explanação de boas práticas e métodos de trabalho.

Na introdução de *Clothing as Material Culture* (2005), Miller ressalta que os estudos da roupa quando tratados por especialistas da área, como conservadores têxteis ou curadores, tendem a tomar um caminho mais detalhista em termos de informação sobre os objetos, levando em conta principalmente os aspectos materiais, enquanto estudiosos advindos de áreas como sociologia ou estudos culturais, estão mais interessados em analisar a roupa abordando sua relação com a sociedade, com as identidades culturais ou até mesmo com aspectos mais econômicos e políticos, relacionando-as à questões de consumo e poder. O estudo do objeto pela ótica da cultura material permite que o pesquisador trafegue por esses dois lados, tendo assim uma abrangência interdisciplinar das informações e análises. As propostas de Miller (1998) nos instigam a uma análise inquiridora, que busca observar o artefato, pela sua diversidade e especificidade ao invés de reduzi-los a padrões estanques de uma sociedade.

Enquanto Miller nos apresenta um trabalho sobre cultura material em geral, a historiadora inglesa Lou Taylor (2002) trata especificamente de estudos relacionados à roupa

e tecidos. Taylor é curadora do Museu de Brighton e também professora na Universidade de Brighton, aonde vem, por mais de vinte anos, desenvolvendo pesquisas sobre história da roupa, cultura material e museologia. Taylor (2002), que escreve a partir de sua experiência em museus, valoriza o trabalho minuciosamente descritivo e vai além ao propor que a pesquisa avance a partir das informações coletadas, o que vai ao encontro de algumas das observações de Miller. A autora nos instiga a estudar o objeto, a descobrir nele detalhes míninos, informações que podem ser nele observadas. Contudo, a pesquisa para ela não para por aí. Taylor, que frequentemente exemplifica com "boas práticas" suas e de outros pesquisadores da área, nos mostra que o estudo da roupa pode conduzir o pesquisador ao contexto social e cultural de confecção da peça em estudo.

Além de Miller e Taylor, Jules Prown, que foi professor de História da Arte por muitos anos na Yale University, tem em *Mind in Matter: an introduction to material culture theory and method.* (1982), um de seus importantes trabalhos sobre o tema. Prown enfatiza logo no início de seu artigo que prefere chamar de cultura material o estudo de artefatos e chamar o objeto de análise apenas de material ou artefato, assim ele propõe que cultura material é "o estudo de crenças, valores, idéias, atitudes e pressupostos de uma comunidade em particular ou sociedade de uma certa época, através do artefato."[4]

Prown (1982) organizou essa análise em três passos a fim de facilitar a investigação e evitar possíveis equívocos, contudo é preciso ressaltar que sua metodologia não é a única nos estudos em cultura material. Muitos autores adotam passos próprios ou como Daniel Miller (2005), ao invés de sugerirem como estudar artefatos, preferem dar exemplos de diferentes estudos realizados em cultura material. Em minha dissertação, escolhi usar os passos sugeridos por Prown por serem eles uma forma sistematizada de análise, que abre as possibilidades de entendimento do artefato.

A ordem dos passos, segundo ele, deve ser respeitada a fim de evitar a construção de falácias, e o primeiro deles é a descrição, seguido da dedução e especulação. De uma maneira simplificada a descrição do objeto é sua análise formal e material, a dedução é a ligação dessa descrição com os conhecimentos do pesquisador, tais como associações sensoriais e intelectuais; e a especulação é quando, através das descrições e deduções, o pesquisador irá elaborar hipóteses e partir para a investigação. No último passo, porém os estudos em cultura material passam a ser inter e multidisciplinares devido aos possíveis cruzamentos com as diversas áreas de conhecimento de acordo com as informações encontradas no objeto.

Seguindo os passos de Prown

O primeiro contato com as saias aconteceu na reserva técnica do Museu do Traje e do Têxtil e foi ali onde realizei o primeiro passo da análise, ou seja, a descrição. De todas as saias estampadas que fazem parte da coleção de “saias de crioula” do museu, eu tive contato com quatro na reserva e pude observar de longe mais quatro que se encontravam em exposição.

Devido ao tempo estimado de pesquisa, de todas as saias da coleção, escolhi apenas duas para uma análise mais minuciosa, porém apesar dessa escolha, pude perceber alguns pontos em comum com todas as outras saias observadas. Entre as semelhanças estão o fato de todas serem estampadas, aparentemente compridas e com modelagens semelhantes, possuindo elas três recortes horizontais que constituem respectivamente a pala, o corpo e o babado inferior, nos quais todos estavam decorados, ou com bordados ou com fitas. É interessante ressaltar que essas informações são as mesmas percebidas nas imagens do catálogo.

No processo de descrição das duas saias escolhidas para serem analisadas mais minuciosamente, levantei dados dentro de três principais grupos, sendo eles o da modelagem, o da costura e o do tecido. Porém apesar de ter feito essa análise em todos esses grupos, o foco da pesquisa é o estudo dos tecidos estampados, sendo as informações relacionadas a esse assunto, aquelas que foram analisadas mais precisamente passando da dedução para a especulação e compondo assim o todo da pesquisa.

Como forma de conhecer e tentar recriar uma possível modelagem das saias, eu as mensurei quase que completamente, criando assim um molde de todas as partes que as compõem com suas respectivas medidas. Durante o processo de observação e medição das saias percebi um bolso nas duas peças, e foi através da localização desses bolsos que pude identificar a parte frontal e traseira das saias. Esse tipo de identificação faz parte do que Prown (1982) chama de dedução, ou interpretação, pensamento que poderia conduzir o pesquisador a muitos caminhos de pesquisa.

Outra dedução levantada, contudo, advinda da observação das costuras das saias é a possibilidade de intervenções feitas pelo museu nas peças. Ao analisar as costuras das junções de recortes e dos acabamentos, pude perceber o uso de duas técnicas empregadas com relação as costuras, sendo as costuras manuais e as costuras feita à máquina. A maioria delas, em ambas as saias, foram feitas à mão, porém as costuras à máquina foram usadas em algumas junções de recortes mas principalmente nos acabamentos das peças. Assim, a localização das costuras feitas à máquina, a costura de remendos em alguns furos, e o uso de linhas em diferentes cores poderiam ser dados chaves para um estudo que pretendesse analisar as políticas e práticas de restauração e conservação dentro dos acervos têxteis nacionais.

Porém, assim como foi dito, a dissertação exposta aqui objetiva discutir alguns dados relacionados aos têxteis e estampas das duas saias escolhidas. Com esse direcionamento prévio, a primeira etapa após o levantamento dos dados obtidos através da descrição dos têxteis foi a tentativa de identificação dos processos, técnicas, produtos e estilos empregados na fabricação desses objetos. Foram analisados os tipos de ligamentos têxteis, as possíveis fibras e tingimentos, as técnicas de estamparia usadas e a identificação dos estilos de motivos e composição das estampas. Esses e outros dados ajudaram na inserção desses tecidos dentro de um contexto histórico que juntamente com as informações do museu em relação as mulheres cujas saias pertenceram, compõem a pesquisa final que busca discutir o comércio e circulação desses tecidos.

Caminhos a serem traçados

A cultura material não propõe apenas uma descrição da materialidade dos objetos, mas através dessa e de informações levantadas nessa etapa, o estudo de sua inserção em uma sociedade e de que forma isso acontecia. Na introdução de *Clothing as Material Culture* (2005), Daniel Miller ressalta que os estudos em cultura material trafegam por caminhos descritivos e também sociais, culturais, econômicos e políticos, tornando a cultura material uma abordagem interdisciplinar de análise. Prown(1982) assim como Miller(2005) também propõe essa junção de áreas na etapa chamada por ele de Especulação.

No estudo das saias pude ter alguns indicativos de como essa interdisciplinaridade acontece depois da descrição e dedução. Assim como vimos, cada dado levantado nos grupos de descrições, como o de modelagem e o de costura, poderiam, de acordo com os interesses particulares e cada pesquisador, seguir para diferentes tipos de pesquisa. Os vários recortes no corpo da saia levantam questões de tecnologia, tais como largura de tecidos fabricados no período ou questões sociais como uso de tecidos já usados, pouca condição de compra de tecidos de qualidade ou única possibilidade de adequação do material ao estilo de roupa pretendido. As costuras feitas à maquina podem informar questões de datação e possíveis modificações nas peças. As intervenções podem, além disso, ser indicativos de usos e re-usos dessas peças por suas donas, ou medidas de conservação a partir do momento que elas se tornaram parte de um acervo têxtil. Muitas interferências podem ter sido feitas pelo museu, com objetivos diversos de acordo com suas políticas e metas relacionadas às saias.

Portanto, como os têxteis são o maior interesse nessa pesquisa os caminhos a serem traçados se relacionam com os dados obtidos na descrição deles. Para entender melhor as cores, tecelagem e técnicas de estamparia usadas nas saias será preciso o estudo da história

têxtil e também das indústrias têxteis presentes naquele período no Brasil. Como esses tecidos podem ter procedência nacional ou internacional, provavelmente chegaremos ao estudo da produção inglesa, e dos tipos e origem dos tecidos importados pelo Brasil. A composição dos tecidos das saias nos dará alguns indícios da época em que foram feitos, já que alguns materiais não eram usados até os anos finais do século XIX. As cores e estilo das estampas não remetem apenas às questões econômicas, políticas e sociais, mas também de preferência, estilo e gosto, sendo esses próprios da cultura da época ou não. Nesse estágio as comparações com fontes iconográficas, documentais, literárias e com outras peças são necessárias.

As possibilidades de estudos são várias e essas representam apenas uma parte proposta por mim através das deduções e hipóteses levantadas em minhas descrições. Sabemos pois, que cada observador traz consigo vivências e conhecimentos prévios que permeiam as análises e especulações traçadas mostrando que a pesquisa está sempre aberta e em constante crescimento.

Considerações Finais

A cultura material não é a única forma de estudo da roupa, mas seu uso permite leituras diversas e muitas delas só possíveis através de seus métodos e propostas. Sua materialidade nos indica, nos informa e revela caminhos para se chegar a outras questões, compondo assim um estudo que busca preencher lacunas, reformular conhecimentos e colocar outros em questão. É relevante, no entanto, ressaltar que os estudos e considerações acerca de uma roupa jamais revelam, ou não deveriam se revelar, como fontes incontentáveis de verdade. Os tempos mudam, o pesquisador muda e a própria roupa dentro do acervo também muda, podendo trazer em si novas informações, interpretações e formas de olhar.

NOTAS

[1] Me refiro aqui, aos estudos através de imagens de períodos e mudanças fixas.

[2] O nome da Costa se refere aos artigos que vinham da costa d'África.

[3] PEIXOTO, Ana Lucia. (Org.). *Museu do Traje e do Têxtil*. Salvador: Fundação Instituto Feminino da Bahia. 2003.

[4] "Material culture is the study through artifacts of the beliefs-values, ideas, attitudes, and assumptions of a particular community or society at a given time." (PROWN, 1982, p.1, tradução minha)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rita. *Boué Soeurs RG 7091*: a biografia cultural de um vestido. São Paulo, PUC/SP, 2008. (tese)

LODY, Raul. *O que que a baiana tem*: pano-da-costa, roupa de baiana. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP, 2003. 39p.

MILLER, Daniel. Introduction. In: S. Küchler, and D. Miller. (Ed.). *Clothing as Material Culture*. Oxford: Berg, 2005. p 1-19

PROWN, Jules. *Mind in matter*: an introduction to material culture theory and method. Winterthur Portfolio. Chicago: The University of Chicago Press, v. 17, n. 1, 1982. p. 1-19.

PATRIMÔNIO CULTURAL E IDENTIDADE EM GUAÍRA-PR

Aline Rafaela Portílio Lemes, Universidade Estadual de Maringá (UEM), bolsista de iniciação científica da Fundação Araucária
Samuel Douglas Farias Costa, Universidade Estadual de Maringá (UEM), bolsista de iniciação científica do CNPq

Resumo: Partindo de uma concepção antropológica dos conceitos de cultura, memória e patrimônio cultural, nossa proposta é levantar uma discussão acerca da construção de identidade na cidade de Guaíra-PR. Para tanto, num primeiro momento realizaremos uma introdução sobre o que é *patrimônio cultural*, buscando uma compreensão mais ampla desse tema e dando ênfase aos diversos contornos semânticos que essa categoria pode assumir. Em seguida, com base em fotografias e textos já produzidos a respeito da cidade de Guaíra, procuramos apresentar os principais patrimônios culturais adotados pela cidade como elementos simbólicos importantes na configuração de sua identidade. Em contraste com tais elementos, com base em pesquisa realizada pelos autores, abordaremos a questão da presença indígena dos Guarani Nhandeva, cuja cultura e, consequentemente, seus patrimônios culturais, são marginalizados dessa identidade da cidade. A partir dessa situação, presenciamos um movimento partindo dos Guarani da aldeia Tekoha Porã em busca da valorização de sua cultura. Nesse sentido, entendemos a importância da discussão do conceito e abrangência do *patrimônio cultural* na compreensão de como se conforma a imagem da cidade de Guaíra com base nos seus patrimônios, e como a mesma atua e resulta da/na exclusão de determinado grupo. Entendemos a cidade de Guaíra como um caso em que se apresenta de maneira clara a problemática envolvida na questão do patrimônio cultural, se tornando um campo profícuo para as discussões acerca de patrimônio, memória e identidade.

Palavras-Chave: Patrimônio Cultural, Identidade, Guaíra-PR

Através da articulação dos conceitos de cultura, memória e patrimônio cultural – sob um viés antropológico –, nossa proposta é discutir a construção da identidade na cidade de Guaíra-PR. Como definido por Le Goff, entendemos monumento como um sinal do passado, ou seja, “tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (LE GOFF, 2003, p. 535). Entendendo a dimensão cultural e memorial do patrimônio, iremos analisar como essa discussão se insere na cidade de Guaíra. Nossa análise se realiza sobre dois aspectos: de que maneira verificamos a identificação e escolha da cidade de Guaíra de seus patrimônios considerados importantes, e como essa escolha resulta na/da exclusão de determinados grupos, especificamente os indígenas Guarani Nhandeva.

Para tanto, será realizada num primeiro momento uma discussão sobre cultura segundo uma definição antropológica, sobre símbolos e trocas simbólicas e sobre identidade social.

Em seguida, entendendo o patrimônio como um símbolo e categoria de pensamento, fazendo parte da identidade social de determinado grupo, apresentaremos uma análise sobre a questão do patrimônio cultural atualmente, entendendo as repercussões que definições limitadas acerca do patrimônio, e consequentes políticas públicas em relação a isso, provocam.

Após uma discussão teórica, teremos base para realizar a análise da situação guairense em relação ao patrimônio cultural. Através de análise de fotos dos principais monumentos[1], discutiremos a ideologia que está impregnada na escolha dos patrimônios considerados importantes, bem como os grupos excluídos do processo histórico de constituição da cidade.

Cultura

Quando nos referimos a categoria patrimônio abrimos uma possibilidade muito ampla de significados, "falamos dos patrimônios econômicos e financeiros, dos patrimônios imobiliários;[...] usamos também a noção de patrimônios culturais, arquitetônicos, históricos, artísticos, etnográficos, ecológicos, genéticos" (GONÇALVES, 2009, p.25). No entanto quando falamos particularmente de patrimônio cultural nos referimos a um elemento específico, a *cultura*. O debate sobre cultura nas Ciências Sociais é extenso, sobretudo a Antropologia se destaca desde sua consolidação como ciência, em meados do século XIX, como um dos principais campo dos estudos culturais.

No livro *Cultura: um conceito antropológico*, de Roque de Barros Laraia, somos apresentados a uma breve reconstrução da trajetória da Antropologia na discussão desse conceito. Segundo Laraia (2000) o primeiro conceito de cultura em uma perspectiva antropológica foi o de Edward Taylor (1832-1917) que em sua obra clássica *Primitive Culture* de 1871 já marcava a separação entre cultural e biológico, ou seja, a cultura é aprendida e não transmitida de forma hereditária. O autor apresenta também que esse rompimento é evidenciado ainda mais em 1917 com o artigo *O Superorgânico* de Alfred Kroeber (1876-1960), que além de indicar essa ruptura, mostra que o aspecto cultural do homem é predominante sobre o orgânico. Laraia indica também, como um expoente no debate sobre cultura, Franz Boas (1858-1942), um dos críticos do Evolucionismo Cultural e introdutor do conceito de particularismo histórico. Boas também foi a principal influência para a corrente antropológica do início do século XX denominada de Escola Culturalista Americana. Nesse período as noções de relativismo e diversidade se aproximam ao conceito de cultura. Não nos é interessante continuar aqui essa discussão levantada por Laraia sobre os primeiros discursos a respeito da cultura, mas julgamos ser importante destacar essa separação básica entre cultura, que compreendemos como um conjunto de elementos aprendidos, transmitidos

através da comunicação e que variam dentro de um grupo humano e outro, e as funções biológicas que são universais a todos os seres humanos.

O antropólogo estadunidense Clifford Geertz, que se consagrou como o expoente da Antropologia Interpretativa, define a categoria cultura destacando os *significados*.

> O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado (GEERTZ, 1978, p.15).

Portanto segundo Geertz a cultura é constituída de significados, ou seja, atua na esfera do simbólico, "como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis" (GEERTZ, 1978, p.24). Ressaltamos, no entanto, que não podemos dispensar o caráter material da cultura, símbolo e matéria estão em constante interação. Geertz ainda atribui ao conceito de cultura as seguintes características.

> [...] a cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos –, como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam "programas") – para governar o comportamento (GEERTZ, 1978, p.56).

A noção de cultura que adotamos de Geertz também é uma ruptura com o que vinha sendo na produzido em Antropologia até então, pois ele a compreende como mecanismos de controle e não apenas como formas de comportamento. Isso significa dizer que a cultura serve como um modelo de significados que ordenam o nosso comportamento no cotidiano.

Outra noção sobre cultura que devemos deixar claro é que ela dinâmica, plástica, ou seja, ela se transforma durante a história. Sobre mudança cultural buscamos a abordagem de Sahlins.

> [...] toda a cultura foi programada para que houvesse a valorização simbólica da força da prática material. Assim, ela muda precisamente porque, quando permite ao mundo incorporação plena às suas categorias, admite a possibilidade de que estas categorias sejam funcionalmente reavaliadas. [...] Enquanto a categoria dada é reavaliada no curso de referência histórica, as relações entre as categorias também mudam: a estrutura é transformada. (SAHLINS, 1990, p. 50).

Através de uma perspectiva de dialética entre a estrutura (simbólico) e a práxis, Sahlins (1990) nos mostra na descrição da expedição do Capitão James Cook às ilhas havaianas como a estrutura de um grupo se transforma ao longo da história a partir da ação prática de seus membros. Vale esclarecer também que as mudanças não vem apenas de relações internas do grupo. Segundo Mota e Assis (2008, p.67) "por nunca viverem isolados,

todos os grupos humanos sempre influenciaram e sofreram influências de outros grupos, o que colabora significativamente para essas mudanças".

Como exposto, entendendo a cultura como constituída de significados, atuando na esfera do simbólico, o patrimônio se configura como um símbolo. Nesse sentido, Robert Darnton realiza uma discussão acerca das trocas simbólicas e do processo de significação e interpretação dos símbolos na qual ele contraria as críticas de Roger Chartier, propondo uma visão dos símbolos como polissêmicos. Isso significa abandonar uma relação de representação direta e irrestrita entre o símbolo e seu significado, sendo sua compreensão possível somente na medida em que o contextualizamos. Adota uma noção etnográfica de troca simbólica, onde os símbolos podem admitir múltiplos sentidos.

> Os etnógrafos trabalham com uma noção muito diferente de troca simbólica. Na verdade, preferem noções rivais, mas, quaisquer que sejam suas bandeiras teóricas, em geral não esperam que seus informantes nativos utilizem símbolos do tipo "leão=valor". Pelo contrário, eles acham que os símbolos transmitem múltiplos sentidos, e que o sentido é interpretado de diferentes maneiras por diferentes pessoas. Como diz Michael Herzfeld "Os símbolos não representam equivalências fixas, mas *analogias contextualmente compreensíveis*" (DARNTON, 2010, p. 339, grifo nosso).

Isso significa que só é possível compreender determinado símbolo se o situarmos em relação ao seu contexto, o que na prática não se revela uma tarefa simples. Dentro de uma mesma sociedade, e até mesmo dentro de um mesmo grupo, os símbolos podem assumir diferentes significados. Nesse sentido, a história, a sociedade e a cultura são entendidas como dinâmicas, e os símbolos não constituem uma *representação mecânica*. O cotidiano se realiza através de relações metafóricas, com lógicas próprias, não seguindo necessariamente a lógica e *racionalização* históricas.

Memória coletiva e Identidade Social

Outro conceito importante para este trabalho é a noção de memória coletiva que está fortemente vinculada à categoria patrimônio cultural.

> Os indivíduos compartilham da construção da memória coletiva, sentem-se parte do mesmo grupo, pois têm a mesma história, uma memória comum a todos, composta por acontecimentos vivenciados ou que lhes foram contados como se fossem suas, passando então, a fazer parte do seu imaginário. Vê-se que a memória coletiva, assim como a identidade social, é composta por dados objetivos e subjetivos. Uma memória também é preenchida por fatos criados a partir de interpretações que o grupo faz da realidade, cujo resultado permanece na memória. Todavia, ela não é composta por toda a realidade objetiva, ou seja, por todos os acontecimentos vividos pelo grupo. Alguns deles são preteridos na composição da memória e a escolha do que será privilegiado ou não pela memória está ancorada nos critérios subjetivos do grupo (ARAÚJO, 1997, p. 204).

O patrimônio cultural está estritamente ligado a preservação da memória coletiva, construída nas relações sociais de um grupo com uma cultura e identidade social em comum. Essa memória está vinculada não somente com a realidade objetiva, mas também com as representações coletivas desse grupo, ou o que Cardoso de Oliveira (1976), por uma leitura da sociologia do conhecimento, chama de *ideologia*, isto é, "representações ideológicas da experiência coletiva vivida ou conhecimento de senso comum gerado pela realidade social do quotidiano" (p.39). Dessa forma entendemos memória coletiva como essas representações que fazem parte do imaginário do grupo e que estão ligadas à uma origem, história, passado e cultura em comum. A idéia de memória coletiva nos remete a noção de identidade social.

A memória coletiva, compreendida como um traço identitário, é um elemento de *identidade social*. Esta

> é sempre conformada a partir de uma relação, de um convívio ou de experiências que definem os agentes de relação. As várias relações e experiências vivenciadas pelo grupo são elementos de um processo de distinção que estabelece limites para se determinar o que se é e o que o outro é. E essas classificações são, de um modo geral, reproduzidas pela maioria dos membros do grupo (ARAÚJO, 1997, p.195-196, grifo do autor).

Entendemos então que a identidade social é formada através de relações sociais entre eu/nós e o/os outro/outros. É composta por elementos culturais que através das diferenças definem essa ou aquela identidade. Por exemplo, a identidade de gênero feminino está em diferenciação à identidade de gênero masculino. Também devemos destacar que a identidade possui caráter múltiplo, ou seja, nós possuímos inevitavelmente mais do que uma identidade, por exemplo, brasileiro, paranaense, Guarani Nhandeva, estudante, universitário, xamã, cristão, entre outras. Como em nossa pesquisa trabalhamos com um grupo indígena, adotamos também o conceito de um tipo específico de identidade social, a identidade étnica. Cardoso de Oliveira (1976) define a identidade étnica enquanto identidade contrastiva.

> A identidade contrastiva parece se construir na essência da identidade étnica, i.e., a base da qual esta se define. Implica a afirmação de nós diante dos outros. Quando uma pessoa ou um grupo se afirmam como tais, o fazem como meio de diferenciação em relação a alguma pessoa ou grupo com que se defrontam. É uma identidade que surge por oposição. No caso da identidade étnica ela se afirma "negando" a outra identidade, "etnocentricamente" por ela visualizada (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976, p.5-6).

O que diferencia identidade étnica, enquanto identidade contrastiva, de identidade social é a situação de contato interétnico, mais precisamente, nos termos de Cardoso de Oliveira (1976), a situação de Fricção Interétnica. Esta teoria pressupõe o contato étnico em termos de conflito e confronto. O autor define Fricção Interétnica como "o equivalente lógico,

(mas não ontológico) do que os sociólogos chamam 'Luta de classes'" (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1978a, apud ATHIAS, 2007, p.110).

Memória coletiva e Patrimônio

> A palavra latina monumentum remete para a raiz indo-européia men, que exprime uma das funções essenciais do espírito (mens), a memória (memini). O verbo monere significa 'fazer recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O monumentum é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação (LE GOFF, 2003, p. 535)

A memória é um elemento presente em todos os indivíduos, tanto na sua forma pessoal de *memória individual* como na sua forma social de *memória coletiva*. Assim como aquela é indispensável na construção do indivíduo, esta é indispensável à construção da identidade de determinado grupo, se constitui em um de seus vínculos. E, enquanto sociedade, o patrimônio cultural se constitui em um elemento de memória, de "fazer recordar", sendo, portanto, um traço e um vínculo identitário. De acordo com Sant'Anna (2009),

> preservar a memória de fatos, pessoas ou idéias, por meio de construtos que as comemoram, narram ou representam, é uma prática que diz respeito a todas as sociedades humanas. É, pode-se dizer, um universo cultural e é essa função memorial que está por trás da noção de monumento em seu sentido original (p. 49)

A autora assinala, ainda, que o conceito de patrimônio cultural vincula-se a uma "produção simbólica, à instituição de um objeto como monumento por um grupo e à capacidade deste atuar sobre a memória coletiva" (SANT'ANNA, 2009, p. 49). O patrimônio, portanto, é um símbolo que serve de vínculo, manipulando elementos emotivos e afetivos, remetendo a uma memória em comum, funcionando como um vínculo identitário.

A visão tradicional de patrimônio cultural, forjada na modernidade, no entanto, se sobrepôs a esse *sentido original*. Segundo Maria Cecília Londres Fonseca (2009), a imagem evocada pela expressão "patrimônio histórico e artístico" está "longe de refletir a diversidade, assim como as tensões e os conflitos que caracterizam a produção cultural do Brasil" (p. 59). A autora cita o exemplo da Praça XV no centro do Rio de Janeiro, que tradicionalmente remete a um símbolo do poder real, devido a presença do Paço Imperial, sede da corte; há também a antiga catedral, que atesta o poder da Igreja Católica no período. Essa leitura, no entanto, "esquece"

> a presença, nesses espaços, de mercadores, escravos domésticos, negros de serviço e alforriados, enfim, da sociedade complexa e multifacetada que por ali circulava.
> (...)
> O exemplo da Praça XV é significativo. Nesse local não é possível encontrar nenhuma marca ou menção, atualmente, à presença constante dos escravos

> pegando água no Chafariz do Mestre Valentim, que lá ainda permanece apenas como mera extensão do Paço Imperial. Se, como pesquisas históricas vêm comprovando, o Rio de Janeiro foi uma cidade quase africana durante a primeira metade do século XIX, essa informação não ficou registrada nos bens que ali são identificados como patrimônio cultural brasileiro, nem na leitura que deles fazem os órgãos de preservação (FONSECA, 2009, p. 59-60).

Nesse sentido, José Reginaldo Santos Gonçalves propõe o entendimento de patrimônio cultural como categoria de pensamento. Isso significa evitar uma visão restrita de patrimônio, tentando entender em que medida é uma categoria "também presente em sistemas de pensamento não modernos ou tradicionais" (GONÇALVES, 2009, p. 25). Para isso é necessário realizar um esforço no sentido de "escapar" da concepção moderna de patrimônio, que possui delimitações muito precisas e o apresenta como uma categoria individualizada.

A idéia de *patrimônio imaterial* ou *intangível* vem ao encontro dessa crítica a uma visão exclusivamente moderna patrimônio cultural. Entendendo o patrimônio como um elemento de memória, um vínculo identitário, é uma concepção de patrimônio que valoriza aspectos da vida social e cultural de determinado grupo (GONÇALVES, 2009, p. 28).

> Nessa nova categoria estão lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas, etc. Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida. Diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta existe no sentido de registrar essas práticas e representações e acompanha-las para verificar sua permanência e suas transformações.
>
> A iniciativa é bastante louvável, porque representa uma inovação e flexibilização nos usos da categoria "patrimônio", particularmente no Brasil. Ela oferece, também, a oportunidade de aprofundar nossa reflexão sobre os significados que pode assumir essa categoria (GONÇALVES, 2009, p. 28).

Por outro lado, essa noção moderna de patrimônio cultural, que costuma relacioná-lo a coisas corpóreas e a bens estáticos, gerou visões e políticas restritas, durante um longo tempo, a respeito da preservação, que costuma ser confundida com tombamento (FONSECA, 2009, p. 64). Para Fonseca, essa visão tradicional, além de excluir da preservação bens imateriais ou intangíveis, exclui determinados grupos do processo de construção da memória coletiva. Ainda segundo a autora há uma gama de bens entendidos pela Constituição Federal de 1988 como "patrimônio cultural brasileiro" que até recentemente não se podia aplicar nenhum instrumento legal para constituí-los como patrimônio. É necessário pensar na produção de patrimônios culturais como uma "'formação discursiva', que permite 'mapear' conteúdos simbólicos, visando descrever a 'formação da nação' e constituir uma 'identidade cultural brasileira'" (FONSECA, 2009, p. 66).

> Uma análise crítica dos Livros do Tombo, do Iphan, revela que essa limitação tem consequências mais graves que a mera exclusão de "tipos" de bens culturais desse repertório. Na realidade, essa estratégia produziu um "retrato" da nação que termina por se identificar à cultura trazida pelos colonizadores europeus, reproduzindo a estrutura social por eles aqui implantada.
>
> Reduzir o patrimônio cultural de uma sociedade às expressões de apenas algumas de suas matrizes culturais – no caso brasileiro, as de origem europeia, predominantemente portuguesa – é tão problemático quanto reduzir a função de patrimônio à proteção física do bem. É perder de vista o que justifica essa proteção, que, evidentemente, representa também um ônus para a sociedade e para alguns cidadãos em particular. Para que essa função se cumpra, é necessário que a ação de "proteger" seja precedida pelas ações de "identificar" e "documentar" – bases para a seleção do que deve ser protegido -, seguida pelas ações de "promover" e "difundir", que viabilizam a reapropriação simbólica e, em alguns casos, econômica e funcional dos bens preservados (FONSECA, 2009, p. 67).

Patrimônio Cultural e Guaíra-PR

> A Província do Guairá compreendia as terras ao sul do rio Paranapanema, estendia-se até a linha imaginária do Tratado de Tordesilhas, na fronteira leste, e se projetava para o sul até encontrar o rio Uruguai, tendo a oeste o limite do rio Paraná. Este espaço geográfico era cortado transversalmente por grandes rios, como o Iguaçu, o Piquiri, o Ivaí e o Tibagi, que tiveram grande importância para a penetração dos colonizadores e para a circulação de produtos coloniais. O Guairá constituía-se num ponto de confluência dos colonialismos espanhol e português. Representava uma zona de passagem do Atlântico para o Mato Grosso, Assunção e Peru e da capitania de São Vicente para as áreas contíguas do estuário do rio da Prata (GREGORY; SCHALLENBERGER, 2008, p. 72).

Antes de realizarmos uma discussão sobre os patrimônios culturais adotados pela cidade, vamos a uma breve introdução histórica. Para tanto, utilizaremos o livro "Guaíra: um mundo de águas e histórias", de Valdir Gregory e Erneldo Schallenberger (2008). Os autores começam o livro com uma discussão sobre a região do Guairá. Essa região foi povoada pelos europeus quando eles buscavam um caminho para chegar aos Andes, e suas riquezas minerais. Segundo os autores, a importância da região está relacionada a rede hidrográfica platina. No início do livro, é mencionada a presença dos Guarani como "primitivos habitantes" da região. Eram povos migrantes vindos da região amazônica e do litoral atlântico.

Com a chegada dos europeus, houve o início de desconstrução da "territorialidade Guarani"[2], que passaram a dividir e demarcar os territórios. Segundo Gregory e Schallenberger (2008), "para dar suporte aos colonos do Guairá, fundaram-se vilas" (p. 63): Ontiveros (1554), que depois foi transferida para a margem esquerda da foz do rio Piquiri

(1557) e denominada Ciudade Real do Guairá; e Vila Rica do Espírito Santo, na foz do rio Corumbataí com o Ivaí (1570) (GREGORY; SCHALLENBERGER, 2008, p. 63-64). As cidades eram rodeadas por chácaras e fazendas, onde se cultivava alimentos, criavam-se animais e se realizava o extrativismo, principalmente da erva-mate. Os povoamentos e cidades da região, estabelecidos até começos do século XVII, se utilizavam majoritariamente de mão-de-obra indígena. Outro aspecto destacado pelos autores são as incursões de bandeirantes paulistas, destinadas para o apresamento de índios. “As bandeiras foram, igualmente, grandes responsáveis pela desintegração do território Guarani” (GREGORY; SCHALLENBERGER, 2008, p. 68).

As reduções jesuíticas são outro ponto destacado como importante na constituição histórica da região. Segundo os autores, existiram 14 povoados missioneiros na região do Guairá. Em 1610 foi estabelecido o primeiro povoado, denominado Nossa Senhora de Loreto, e em 1611, o de Santo Ignácio. A partir desses, houve uma expansão das reduções. O ocaso delas se deu devido aos constantes saques dos paulistas e a omissão e permissividade das autoridades, que fez com que “a experiência reducional no Guairá fosse, progressivamente, assolada e destruída” (GREGORY; SCHALLENBERGER, 2008, p. 91).

Outro momento importante para a região foi o contexto das obrages no século XIX. “Estas, no século XIX e nos primeiros decênios do século XX, eram fazendas com características próprias, tendo normalmente acesso aos rios, onde era costume criar uma infra-estrutura de portos para os quais eram transportadas as riquezas extrativas” (GREGORY; SCHALLENBERGER, 2008, p. 161). Era realizada a exploração da erva-mate e da madeira, e a criação de gado, atividades que impulsionaram a economia da região.

Segundo Gregory e Schallenberger (2008), “em torno das obrages foi sendo estruturado um ambiente de exploração, produção e comercialização extrativista para o mercado platino” (p.169). A mão-de-obra utilizada nesse sistema “era, principalmente, paraguaia de descendência indígena” (GREGORY; SCHALLENBERGER, 2008, p. 170).

A Companhia Mate Larangeira é, sem dúvida, um dos elementos mais importantes na constituição da história de Guaíra. Sem nos determos muito na história dessa companhia em específico, só interessa ressaltar que ela estava inserida no contexto das obrages, com a função de elaboração e exportação da erva-mate.

> Correa Filho informa que a Companhia Mate Larangeira possuía cerca de 2 milhões de hectares de terras no sul do Mato Grosso, onde estão localizados, hoje, em torno de vinte municípios, e explorou, também, áreas do território do Paraná. Esse tipo de atividade econômica contribuiu para criar uma mentalidade política existente até hoje nestas áreas. Segundo o autor, no período de 1872/1892, esta companhia pertencia a Thomaz Larangeira. De

> 1892 a 1902, Thomaz Larangeira se associou aos Irmãos Murtinho. De 1902 até 1937, a Companhia passou para a Companhia Mendes (Argentina). O poder da Companhia despertou a ira de inimigos políticos, como por exemplo, de Pedro Celestino Correia da Costa. O próprio Getúlio Vargas combateu a Companhia Mate Laranjeira com seu nacionalismo, criando o Serviço de Navegação Nacional da Bacia do Prata, que encampou seu patrimônio. Em 1947, o governador do Paraná, Arnaldo Estevão Figueiredo, tirou a concessão dos ervais da Mate Larangeira (GREGORY; SCHALLENBERGER, 2008, p. 184).

Como exposto na citação acima, a atuação dessa companhia ia além do poder econômico, gozando de um imenso poder político e privilégios. A Companhia inclusive propunha "abrir portos pelo rio Paraná, abrir estradas internas, construir uma ferrovia de 50 quilômetros" (GREGORY; SCHALLENBERGER, 2008, p. 186). Os autores relatam também a intensa exploração a que eram submetidos os trabalhadores nas obrages, inclusive na Companhia Mate Larangeira. Não nos interessa discutir e apresentar as más condições e a exploração a que eram submetidos esses trabalhadores, apenas ressaltamos esse aspecto da colonização da Companhia Mate Larangeira, companhia essa que se constituiu em um dos principais referenciais históricos da cidade de Guaíra.

Terminada a breve retomada histórica, em que procuramos apresentar os principais aspectos da construção de Guaíra que se relacionam à escolha de seus patrimônios, vamos agora à apresentação e análise destes. Nosso objeto de análise para tanto continua a ser o livro de Gregory e Schallenberger (2008), que em sua terceira parte busca analisar a "Cultura e Memória" de Guaíra, e as informações apresentadas pelo site oficial do município, na seção de turismo. Na introdução da terceira parte da obra de Gregory e Schallenberger (2008), é destacada a intenção de apresentar os "lugares de memória" da cidade, por um lado, e por outro como isso também se relaciona a intenções de *instituições públicas, empreendimentos privados e lideranças em relação ao potencial turístico do local* (p. 306). Destaca-se a intenção de apresentar alguns *marcos simbólicos* estabelecidos em Guaíra.

> Discutiremos, nesta parte do livro, algumas tentativas de construções de identidades e memórias sobre Guaíra. Nos últimos anos a assessoria de imprensa da Prefeitura Municipal de Guaíra elaborou um conjunto de informações em forma de notícias, que foram divulgadas e constam no site oficial do município (GREGORY; SCHALLENBERGER, 2008, p.308).

Estabeleceremos um diálogo entre o livro e o site do município e suas imagens, na tentativa de compreender os "lugares de memória" escolhidos pela cidade. Embora temos entendimento que são monumentos oficialmente escolhidos, e que não apresentaremos todos, procuramos demonstrar como esses que escolhemos podem representar uma visão limitada da história e dos conflitos que envolvem a construção de Guaíra. Assinala-se, ainda, o fim turístico envolvido na escolha dos mesmos.

O nosso primeiro ponto de discussão será o "Cruzeiro das Américas", que "simboliza a marca mais antiga do espanhol no Brasil"[3]. Símbolo da conquista religiosa, tanto a nível político e econômico como a nível religioso e social.

> Nas comemorações dos 500 anos do Descobrimento da América pela Espanha, no dia 12 de em outubro de 1992, foi construída uma grande cruz em Madeira de Lei, que está encravada nas rochas de uma pedreira localizada no Centro Náutico.
>
> Segundo historiadores, a cruz foi erguida tal qual o modelo que era utilizado por padres jesuítas em missas Guarany. Junto a ela existe um quadro entalhado em madeira que homenageia a passagem histórica[4].

Outro símbolo é o "Cine Teatro Sete Quedas", que funciona num prédio de 1905 da Companhia Mate Larangeira. Há também destaque para a locomotiva n°4, monumento que se relaciona historicamente a ferrovia Guaíra – Porto Mendes, construída em 1917 para o transporte de erva-mate e madeiras.

A Igreja de Pedra é outro ponto relevante, construída em 1923, representando a "religiosidade". No site oficial do município, a Igreja é apresentada como "Santuário histórico da fé guairense"[5]. "Parece que celebra os ícones da conquista espiritual e da conquista material" (GREGORY; SCHALLENBERGER, 2008, p. 318). Há também o Museu Sete Quedas, fundado em 1956. Atualmente o museu se localiza no prédio histórico onde funcionou a sede da Companhia Mate Larangeira.

Os monumentos acima assinalados destacam a importância, para a cidade, de dois momentos: a colonização espanhola e cristã e a Companhia Mate Larangeira, "a companhia que fundou a cidade"[6]. Em relação a ocupação indígena, anterior à conquista espanhola, encontramos menção apenas nos objetos do museu, um espaço que, infelizmente, ainda é entendido como lugar de exposição de objetos exóticos e extintos, de um passado isolado. Não há a integração e identificação dessa população com essa época da história de Guaíra, faltando a inserção da população nessa construção do patrimônio. Além disso, após a conquista espanhola, a participação indígena é mencionada como passiva. Não há o entendimento da importância desses grupos na constituição da cidade, sua participação e resistência nos momentos de conquista e catequização, e no posterior momento das obrages.

Retomando Fonseca (2009), os conflitos que envolvem a constituição desses monumentos são apagados. Nos prédios históricos da Companhia Mate Laranjeira, há o seu entendimento como apenas representantes dessa Companhia que fundou a cidade. Não se encontram expostos e não há a identificação desses prédios com os agentes explorados nesse processo, e com os conflitos que envolveram essa "fundação".

Em relação a Igreja e ao Cruzeiro das Américas, são os marcos evidentes da conquista espiritual e material. Conquista, no entanto, que aparece como louvável. Não há, assim como nos monumentos relacionados a Companhia Mate Larangeira, a menção dos conflitos e sujeições que envolvem esse processo. São elementos de civilização, incutidos nesses territórios e indivíduos passivos. É apagado do patrimônio sua dinâmica e seus conflitos.

Ação indígena em Guaíra-PR

Como pudemos perceber há uma visão restrita de patrimônio cultural no município de Guaíra-PR. Essa perspectiva que elege e seleciona esses bens valoriza principalmente a contribuição européia, da colonização espanhola e ação jesuítica na região, acarreta na exclusão de outros bens patrimoniais tão dignos de valorização e que são atropelados por uma ideologia de uma maioria étnica. Os bens patrimoniais de uma minoria, no caso de nosso estudo, dos Guarani Nhandeva não são contemplados como deveriam, já que também fazem parte da história, da construção da memória e identidade desta região.

Entendemos esse contexto como resultado de uma situação de Fricção Interétnica, portanto deve ser superada a idéia de que os indígenas são agentes passivos na relação com a sociedade nacional, ou seja, a idéia de aculturação ou perda de cultura. Segundo Athias (2007) a teoria de Fricção Interétnica, e decorrente disso, a de identidade étnica de Cardoso de Oliveira, fazem parte de uma perspectiva de integração. Sendo assim, os povos indígenas, "deverão integrar-se à sociedade nacional sem perder, contudo sua particularidade cultural e étnica, tendo suficiente autonomia para dispor de sua própria organização política e cultural. Em outros termos, são os próprios povos indígenas que decidirão o seu próprio destino" (p. 56).

Devemos retomar aquilo que já dissemos aqui, a cultura não é fixa e cristalizada, ela é plástica, dinâmica e se transforma ao longo da história. Portanto, o fato da marginalização do patrimônio indígena não quer dizer que estes são aculturados, o que acontece é uma relação de trocas recíprocas entre indígenas e sociedade nacional, mas que está permeada não apenas por aspectos culturais, mas também questões políticas. Em uma concepção sócio-antropológica entendemos

> a la política como una actividad humana, una práctica, orientada a La producción de unidades y divisiones sociales, de relaciones de identificación y diferencia, de lazos de proximidad y distancia, que se despliega en espacios e tiempos concretos. El ejercicio de esta práctica conlleva la pugna, la competencia desigual por el control de recursos de diversa índole que, mediante su manipulación y exposición públicas, son capaces de producir

> y/o reproducir , jerarquías sociales, crear distinciones y visiones de la realidad (WILDE, 2009, p.39).

Guillermo Wilde faz uma ótima análise das missões e do período pós-jesuítico enfatizando acima de tudo a atuação indígena como um sujeito ativo, ação que ele denomina de *agencia indígena*. Sua hipótese é de que "los líderes indígenas y sus seguidores fueron la base de la organización política misional y el fundamento de su continuidad y dinamismo" (WILDE,2009, p.23). Ele é crítico à historiografia clássica sobre as missões e os Guarani, e mais ainda aos escritos dos missionários. Os jesuítas foram inventores de uma história ao omitir parte do que realmente ocorria dentro das reduções, como feitiçaria e poligamia, a favor de uma ordem moral e cristã. Ele também coloca duas importantes posições em seu trabalho: primeiro que as reduções não eram um sistema político a favor da proteção indígena e segundo que os Guarani não se submeteram passivamente à tutela dos jesuítas. Para ele é necessário dar atenção a atuação indígena. A partir de uma análise pautada em uma Antropologia Histórica é necessário conhecer as dinâmicas locais, as concepções nativas de especialidade, temporalidade e memória. É preciso também alteridade com o tempo, ou seja, a difícil tarefa de buscar compreender uma forma de pensar em um tempo passado.

Portanto a ação indígena (agencia indígena) compreendida como ação política e que resulta em transformações culturais, reafirmação de tradições, cultura e identidade, expressa formas singulares de ser desses povos, como podemos perceber com a noção de *etnogênese missionária*, que segundo Wilde (2009) se refere a atuação indígena nas missões, onde os Guarani através de uma racionalidade construíram singularidades, dinâmicas de tempo e espaço a partir da tradição e o contexto no qual se encontravam. Os indígenas, assim como qualquer outro grupo social, possuem identidades plurais, e não podem ser visto simples e unicamente de forma genérica.

No município de Guaíra-PR fomos testemunhas dessa ação. Os indígenas Guarani Nhandeva moradores da TI Tekoha Porã buscaram uma parceria com a Universidade Estadual de Maringá para realizarem o registro de alguns de seus patrimônios culturais. Mais especificamente a proposta que está em andamento é realizar a gravação de CD e DVD com cantos e danças Guarani e o registro de narrativas dos moradores da comunidade em um livro. Entendemos essa ação política como uma estratégia indígena para transmitir às crianças da aldeia os traços tradicionais da cultura Guarani Nhandeva, sobretudo, o que foi eleito por eles como seu patrimônio. Os moradores da aldeia estão em intenso contato com a sociedade nacional, a maioria dos homens são trabalhadores assalariados e as crianças frequentam a escola fora da aldeia regularmente. Dessa forma a transmissão dos conhecimentos tradicionais

para estas crianças concorre em desvantagem com outros saberes disponíveis. Sendo assim, a estratégia estaria na utilização de recursos audiovisual e tecnológicos para facilitar essa transmissão de conhecimentos tradicionais.

Mas também não restringimos nossa compreensão dessa ação apenas dentro da aldeia e voltada para as crianças. Pelo fato do intenso contato e do preconceito existente da sociedade nacional, essa população Guarani Nhandeva tem a sua identidade indígena questionada a todo momento. O estereótipo de índio que impera no senso comum não condiz com a realidade desse indivíduos, o que acarreta na estigmatização de que estes não são índios, ou seja, é a velha idéia de aculturação que ecoa no pensamento social. Portanto o registro desses bens patrimoniais também é um artifício que, por *contraste*, busca mostrar à sociedade ao redor a sua identidade étnica Guarani.

Considerações Finais

Conforme apresentado no texto, a construção da identidade em Guaíra-PR, através da análise patrimônios culturais eleitos, se configurou enfatizando alguns elementos em detrimento de outros. Embora atualmente a discussão em torno do patrimônio cultural enfatize a diversidade e a dinâmica presentes em tais elementos, na prática se verifica ainda a exclusão de grupos, e a valorização de monumentos estáticos, desprovidos muitas vezes de um significado profundo. Foi a atitude presenciada na cidade de Guaíra-PR, através da análise dos monumentos tidos como importantes.

Por outro lado, verificamos a atitude dos grupos excluídos frente a essa situação. Isso evidencia que, embora marginalizados, esses grupos não sofrem a dita “aculturação” e não estão prestes a desaparecer. A discussão em torno do patrimônio cultural evidencia-se como importante, portanto, num processo de valorização dos grupos marginalizados.

---

[1] As imagens utilizadas podem ser acessadas no portal de turismo do site oficial da cidade. Disponível em: <http://www.guaira.pr.gov.br/turismo/> acesso em: 02/04/2011. Todos os monumentos apresentados ao longo do texto podem ser vistos no site, com exceção da locomotiva n°4 da Companhia Mate Larangeira.

[2] O território simbólico Guarani está relacionado à sua vivência e a sua ocupação histórica. Não é um território demarcado/formal, constituído por limites precisos.

[3] Disponível em: <http://www.guaira.pr.gov.br/turismo/index.php?option=com_content&view=article&id=99&Itemid=190> acesso em 02/04/2011.

[4] Disponível em: <http://www.guaira.pr.gov.br/turismo/index.php?option=com_content&view=article&id=99&Itemid=190> acesso em 02/04/2011.

[5] Disponível em:

<http://www.guaira.pr.gov.br/turismo/index.php?option=com_content&view=article&id=100&Itemid=191> acesso em 02/04/2011.

[6] Disponível em: <http://www.guaira.pr.gov.br/turismo/index.php?option=com_content&view=article&id=94&Itemid=176> acesso em 02/04/2011.

Bibliografia

ARAÚJO, Marivânia C. Considerações sobre o conceito de identidade social. In: *Cadernos de Metodologia e Técnica de Pesquisa* (UEM). v. 8, 1997, p. 191-218.

ATHIAS, Renato. *A noção de identidade étnica na Antropologia brasileira:* de Roquette Pinto a Roberto Cardoso de Oliveira. Recife: Ed. Universitária, 2007.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Identidade, etnia e estrutura social.* São Paulo: Livraria Pioneiro Editora, 1976.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette:* mídia, cultura e revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 59-79.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio:* ensaios contemporâneos. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 25-33.

GREGORY, Valdir; SCHALLENBERGER, Erneldo; colaboração de Vilma Fiorati Lima; Anderson Fiorati Lima; Eliane Schons; Tarcísio Vanderlinde. *Guaíra, um mundo de águas e histórias*. Marechal Cândido Rondon: Editora Germânica, 2008.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. 13. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

LE GOFF, Jaques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. 5ª. Ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003, p. 535-553.

MOTA, Lúcio Tadeu; ASSIS, Valéria Soares de. Aspectos gerais das culturas indígenas. In: *Populações indígenas no Brasil*: histórias, culturas e relações interculturais. 1. ed. Maringá: Eduem, 2008.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SANT'ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio*: ensaios contemporâneos. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 49-58.

WILDE, Guillermo. *Religión y poder en las missiones de guaraníes*. 1ª. Ed. Buenos Aires: SB, 2009.

ALÔ AMÉRICA DO SUL! - OS ESTEREÓTIPOS SUL AMERICANOS NA PROPAGANDA DE GUERRA ESTADUNIDENSE.

Aline Vanessa Locastre – Mestranda UEL
Bolsista Capes

O mundo encantado da Walt Disney é sem dúvidas muito conhecido no mundo hoje. Seus personagens mais importantes como o esperto *Mickey Mouse* e o engraçado Pato Donald marcaram a infância de milhares de crianças (e adultos também) ao redor do mundo, tanto em suas aventuras nos quadrinhos quanto no cinema. Aparentemente ingênuos esses personagens, assim como as aventuras que os cercam, carregam intenções, mensagens subliminares, que procuram atender a determinados motivos, em determinados momentos da história.

Assim, o estudo do cinema, ou da mídia, cada vez mais desperta o interesse dos historiadores, que procuram perceber a intencionalidade dessas produções midiáticas e o impacto que elas proporcionam em seu público. Marc Ferro em "O Filme: uma contra-análise da sociedade?"(FERRO, 1989, p.199-215) levanta questões pertinentes sobre esse tipo de entretenimento, que tomado por historiadores pode se tornar uma "imagem objeto".

Para Ferro, fica muito evidente que todo filme, que parece proporcionar um puro e simples entretenimento, defende os interesses de grandes empresas privadas ao mesmo tempo em que passa por uma ferrenha censura por parte do Estado. O cinema seria capaz, segundo Ferro, de destruir aquilo que professores, juristas, pensadores demoraram décadas para construir. Essa fonte de diversão alterou padrões, instaurou outros tipos de pensamentos, fez surgir uma História que não é necessariamente a História (FERRO, 1989, P.208).

Porém, várias precauções devem ser tomadas na análise filmitica. Jamais um filme deve ser tomado como prova do que aconteceu, já que se trata de uma obra de arte que está concretamente ligada ao seu presente. Ângelo Moscariello, autor da obra "Como ver um filme (MOSCARIELLO, 1985)" afirma que "fazer dos protagonistas de uma *story* os supostos protagonistas de uma História significa repor a esfera do 'verdadeiro' sob a do 'verosímil'"(MOSCARIELLO, 1985, p. 83).

Para uma análise do cinema, ainda segundo Ferro, é necessário haver uma combinação entre as partes visíveis e não visíveis dos filmes. Assim, "É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas)"(FERRO, 1989, p. 203), juntamente com "a narrativa, o cenário, o texto, as

relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime" (FERRO, 1989, p.203). Diante dessas problemáticas levantadas poderíamos chegar a conclusões acerca da "realidade" ao qual o filme, em análise, referencia.

Da mesma forma que as entrelinhas contidas em imagens como fotografias ou pinturas devem ser levadas em consideração, o filme também deve considerado por meio da ótica não visual. Na ausência dessas informações, os por quês dessas lacunas podem significar muito para averiguar os sentidos "ocultos" das imagens estáticas ou em movimento.

Por se tratar de imagens em movimento, diferentes de outros tipos de arte, o cinema oferece ao seu espectador a sensação de vivenciar aquilo que está sendo reproduzido na película. Derivado dessa sensação, inúmeras vezes os filmes não se limitam a divertir seu público. Consciente ou inconscientemente eles reproduzem valores, modismos de seus produtores. Em sua dissertação de mestrado, Alexandre Maccari Ferreira defende que todos os filmes poderiam ser enquadrados em algum tipo de propaganda, contudo, há obras em que esse caráter propagandístico faz mais notável em determinadas épocas (FERREIRA, 2008, p. 68). Um exemplo foi a década de 1940, onde em decorrência da Segunda Guerra Mundial, várias empresas, como a Walt Disney estava diretamente ligadas ao esforço de guerra, ora lançando produções que justificavam o conflito, ora desmoralizando o inimigo.

Analisaremos nesse artigo o desenho/documentário produzido pelos estúdios da Walt Disney chamado "Alô Amigos", datado de 1943. Nele encontramos uma grande quantidade de elementos para análise sobre o teor da propaganda de guerra estadunidense na América Latina, assim como a visão de seus produtores sobre a população e as sociedades localizadas abaixo das fronteiras estadunidenses. Enfocaremos nossas atenções às imagens sul americanas disseminadas pela produção, que de alguma maneira, reflete uma visão não apenas dos empregados Disney, mas de uma parcela muito mais ampla da sociedade estadunidense sobre os vizinhos americanos em meados dos anos 1940.

"Novas" relações entre americanos

Foi em um contexto conturbado, após a depressão de 1929 e estranhamento da imagem estadunidense com os latino-americanos que o presidente Franklin Delano Roosevelt assumiu a presidência da república dos Estados Unidos. Durante seu mandato viabilizou uma

série de programas econômicos e políticos (o *New Deal*), que tiraram o país do abismo financeiro que ainda se encontrava no pós crise (TOTA, 2000, p. 38).

A necessidade de exportação e comércio dos artigos industrializados dos Estados Unidos, assim como a carência por alguns gêneros de matérias primas requeriam a urgência do estreitamento das relações diplomáticas com os países latino-americanos. O livre comércio teria que encontrar uma fresta para entrar definitivamente nas fronteiras americanas. Entre 1935 e 1939 buscou-se a tentativa de provar que a melhor maneira de transação comercial teria que advir do livre comércio entre as nações (MOURA, 1984, p. 18).

Franklin Roosevelt será eternizado como o grande implementador da 'Política da Boa Vizinhança', como estratégia de estreitamente nas relações Estados Unidos e América Latina. Porém, atento aos empecilhos que a Doutrina Monroe causava ao próprio desenvolvimento econômico de seu país, o anterior presidente da república, Herbert Hoover, em uma viagem que fez a Honduras, proferiu pela primeira vez o termo "*Good Neighbor'*, em referência aos vizinhos de continente (TOTA, 2000, p.28).

Vemos que não foi apenas uma iniciativa de Franklin D. Roosevelt a tentativa de mudança nas relações diplomáticas dos Estados Unidos com a América Latina. Esse caráter impositivo e inflexível perante a liberdade de governabilidade dos vizinhos latinos afetou por demasia a imagem estadunidense na América.

A disparidade cultural existente entre americanos também era um fator de desagregação. Enquanto os Estados Unidos praticavam o protestantismo (religião de vertente cristã), os latino-americanos professavam, em grande parte, a religião Católica (também vertente do cristianismo). Os aspectos culturais, como mistura étnica, organização econômica e política fomentavam um abismo entre a América de origem Anglo Saxã e a América Latina. No imaginário estadunidense, durante muito tempo, não era possível estabelecer laços entre as Américas, uma vez que, a superioridade civilizacional dos Estados Unidos parecia inquestionável. Não havia sentimento de irmandade, já que eles não pareciam irmãos. *Americans* eram os nascidos nos Estados Unidos da América e seus vizinhos, de origem latina os *Other Americas*, eram os residentes em terras distantes, com imensos vazios populacionais (TOTA, 2000, p.36).

Em um momento primordial da história dos Estados Unidos, o mundo natural já havia sido vencido, principalmente após a Marcha para o Oeste. O Mundo natural, nesse sentido, havia sido transformado em função do progresso material que os desbravadores almejavam. Ao comparar esse ideário com a América Latina, automaticamente "provava-se" que os imensos territórios despovoados dessa região representavam o "atraso" dos habitantes

latino-americanos. O modelo estadunidense precisava ser aceito e praticado para a América Latina crescer economicamente (JUNQUEIRA, 2000).

Entretanto, como adentrar no solo vizinho sem criar hostilidades, uma vez que, durante tanto tempo, os Estados Unidos representavam uma ameaça à soberania dos governos Latino americanos? A estratégia foi optar por uma forma mais sutil, onde o jeito de viver, o *American Way Of Life*, fosse almejado pelas mais diversas camadas sociais das 'outras Américas'. Assim, a sociedade estadunidense foi disseminada através dos meios de comunicação, programas de apoio à saúde e empréstimos para o desenvolvimento dos países latino-americanos.

A forma pelo qual a Política de Boa Vizinhança foi implementada, no que diz respeito a uma coerção militar ou sanções econômicas, foi mais branda. Podemos dizer que a 'roupagem' da política de Roosevelt destoava da do *Big Stick*, porém, os objetivos de ambos eram idênticos: impedir que países europeus adentrassem as fronteiras econômicas da Latino-América; proteger o livre comércio estadunidense na região; garantir ao governo de 'Tio Sam' o território americano, pois ele possuía uma posição estratégica importantíssima aos Estados Unidos. (MOURA, 1984, p. 18)

Para adentrar o território vizinho, de uma forma que não ocasionasse maiores problemas, o governo Roosevelt buscou parcerias, nesse caso com os estúdios Walt Disney, com o qual incentivou a produção de filmes com o sentido de transmitir aos americanos informações sobre o território e sua população, lançando mecanismos para impedir que as forças nazi-fascistas penetrassem no território americano. Elaborando desde desenhos animados que abordavam a escassez de comida em decorrência do conflito armado, até gibis ou produções onde retratavam a inferioridade moral dos alemães, japoneses e italianos, a Walt Disney foi uma grande parceira das Forças Armadas estadunidense na década de 1940. (FERREIRA, 2008, p. 13-25)

A América do Sul segundo Walt Disney

O desenho animado "Alô Amigos", no original "*Saludos Amigos*" datado de 1942/43, tem uma duração de 42 minutos e até hoje impressiona pela tecnologia empregada para sua produção. O desenho/documentário pode ser dividido em quatro partes, sendo que, em cada uma delas, uma região da América do Sul é enfocada. O Rio de Janeiro, no Brasil, os

pampas argentinos, o Lago Titicaca no Peru e Bolívia e o monte Aconcagua no Chile, servem de cenário para as aventuras dos personagens da Disney e de inspiração para seus roteiristas. Entretanto, nessa produção percebemos inúmeros estereótipos, ainda hoje presentes, acerca da América do Sul e da sua população.

Em um estudo elaborado pela historiadora Mary Anne Junqueira, desde o desbravamento do Oeste estadunidense a conquista de um território hostil foi necessário para a implantação da civilização. Assim, o *wilderness* (que na tradução de Junqueira adquire um caráter de espaço 'selvagem', com 'vazios populacionais') serviu de motivação para a luta dos cidadãos estadunidenses em vários momentos da História, entre eles as lutas nazi-fascistas, comunistas e em guerras como a do Vietnã. (JUNQUEIRA, 2000, p. 70-71)

Esse mito, da conquista de espaços selvagens, fez e ainda faz sucesso na literatura e cinema estadunidenses, que mostram *cowboys* desbravando o *West* do país. No século XX esse *Wilderness* será comumente associado ao território sul americano, que constantemente é mostrado pela imprensa como um lugar de vazios populacionais, homens e mulheres com culturas primitivas e uma natureza ainda não desbravada. É a partir desse pensamento de Junqueira, em pensar a associação entre *Wilderness* e América do Sul no imaginário dos Estados Unidos, que procuraremos analisar a difusão desse pensamento através da mídia, partindo do desenho animado "Alô Amigos".

Logo no início do desenho/documentário Ed PLumb e Paul Smith, ambos funcionários da cinematográfica, compõem uma pequena música que simboliza a 'amizade' entre os vizinhos americanos:

"Saudamos a todos, da América do Sul
A terra onde o céu sempre é bem azul
Saudamos a todos, amigos de coração
Que lá deixamos, de quem lembramos
Ao cantar essa canção"

Quem possivelmente, em meados da década de 1940, lembrava do histórico intervencionista estadunidense na América Latina e das enormes disparidades sócio-culturais entre os Estados Unidos e os vizinhos americanos, possivelmente questionaria o verdadeiro sentimento dessa canção. "Amigos de coração" retrata a política de aproximação entre as Américas, pretendida por Franklin D. Roosevelt, que tentava transformar as Américas em seu protetorado para impedir sua adesão às forças nazi-fascistas.

A América do Sul, nessa canção, é também descrita como uma terra onde “o céu sempre é bem azul”. Um lugar onde possui sempre um céu azul nos dá a impressão de um lugar paradisíaco, sem problemas, de clima agradável e de belas paisagens. O solo sul americano possui inúmeras paisagens, lugares belíssimos e encantadores, porém, possui grandes problemas que passam a ser irrelevantes face a esse céu azul.

Os objetivos que motivaram vários músicos, roteiristas, desenhistas da Disney a saírem em expedição pela América do Sul são colocados logo no início do desenho/documentário. As motivações teriam sido encontrar novos companheiros para Mickey e Donald e conhecer novas músicas e danças. O primeiro objetivo foi alcançado já que, é a partir desse desenho, que o personagem José Carioca ou Zé Carioca (representando o malandro do Rio de Janeiro) se junta aos companheiros da Disney *World*.

Zé Carioca em sua primeira aparição no mundo Disney (Cenas: Alô Amigos)

O segundo objetivo, que pretende conhecer a dança e música sul americana nos mostra a forma como os estereótipos dessa região são apresentados no desenho. A cultura desses países é apresentada como ‘estranha’, ‘pitoresca’, ‘esquisita’. Por vezes, assemelham as tradições americanas com a cultura local estadunidense. Nas imagens abaixo, em que retratam música e dança típicas dos pampas gaúchos o narrador faz uma aproximação com as danças e músicas do Faroeste.

Bailes e músicas típicas argentinas: (Cenas: Alô Amigos)

Junqueira narra que por muito tempo houve o mito da superioridade do povo argentino, por este ser predominantemente branco. Ao contrário do restante da América Latina que foi formada por povos indígenas e negros, a Argentina ganhava um lugar de destaque na produção “Alô Amigos”, já que foi esse país comparado ao Oeste estadunidense. Segundo Junqueira, essa ‘similaridade’ cultural entre Argentina e Estados Unidos, confirma um pensamente muito disseminado entre os estadunidenses de que a civilidade pertence aos povos de pele branca. (JUNQUEIRA, 2000, p. 140)

A música boliviana e peruana é caracterizada como herança direta dos Incas e segundo a narração do desenho é uma música ‘nostálgica’ e ‘exótica’. Assim, toda essa nostalgia é ressaltada na tentativa de uma aproximação com as antigas tradições do Oeste estadunidense. Há uma tentativa em criar uma origem comum que assemelha e une os americanos, mesmo que essa tradição seja, na realidade, muito diferente.

Música nostálgica e exótica herdada dos Incas (Cenas: Alô Amigos)

No caso do gaúcho argentino essa tentativa de aproximação com o Cowboy dos Estados Unidos é tão explícita que em uma parte do desenho eles trocam a roupa do personagem Pateta (vaqueiro do Faroeste) pelos trajes típicos do gaúcho, pois segundo o narrador do desenho, os dois possuem muita semelhança, apesar de seu vestuário variar "ligeiramente" entre um e outro.

Roupas típicas do gaúcho (Cenas: Alô Amigos)

O samba brasileiro é a dança que parece chamar mais a atenção dos funcionários da Disney. Tal é o encanto que eles próprios tentam aprender alguns instrumentos para a sua execução e os passos da dança. Mesmo sem executar os passos e os instrumentos corretamente, a equipe de Disney parece muito compenetrada em aprender com os brasileiros. Em momento algum a origem da dança é citada, concomitantemente, a população negra no Brasil parece não existir.

O samba brasileiro (Cenas: Alô Amigos)

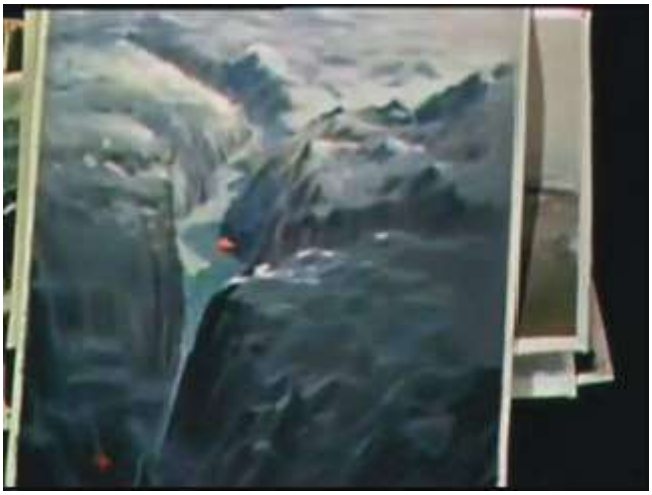
Outro ponto a ser destacado nessa análise é o carinho que a população sul americana parece sentir pelos seus vizinhos continentais. Por meio do personagem Zé Carioca, que representa o povo brasileiro, Pato Donald é recebido prazerosamente pelo papagaio. Com um abraço "quebra costelas, típico carioca", segundo Zé Carioca, o Pato Donald é recebido calorosamente no Brasil. Essa possível "hospitalidade" e "alegria" dos brasileiros é até os dias de hoje disseminado pelos meios de comunicação como marca de seu povo.

A hospitalidade brasileira (Cenas: Alô Amigos)

A malandragem do carioca perante os problemas cotidianos também se faz presente no *cartoon*. Em um passeio de Donald e Zé Carioca pelo Rio de Janeiro, os dois sentam em uma mesa de bar e tomam a tradicional cachaça brasileira. O papagaio parece muito familiarizado com a bebida e não sofre alteração nenhuma em sua fisionomia. Donald, entretanto, não agüenta uma dose de cachaça e passa mal. Fica claro na animação que o objetivo é mostrar que o sul americano induz o estadunidense ao consumo de bebida alcoólica, este por sua vez parece ingênuo ao ponto de se deixar levar pelo convite de seu 'novo' amigo.

Zé Carioca leva Donald para um passeio no Rio de Janeiro (Cenas: Alô Amigos)

A paisagem natural da América do Sul é muito ressaltada, dando a impressão de um grande vazio populacional, como aborda Mary Anne Junqueira. O mundo natural ainda não foi desbravado e se apresenta como algo a ser conquistado e 'domado' pelo homem 'civilizado'. Na parte do desenho que se destina ao Chile, Walt Disney optou por homenagear os pioneiros dos correios que enfrentavam jornadas perigosas e longas para a entrega de correspondências. Para tal, o personagem principal, um aviãozinho de nome Pedro, enfrenta todo o tipo de perigo para cumprir sua missão: entregar a tempo as correspondências de Mendoza a Santiago. A paisagem que cerca tal história está concentrada na Cordilheira dos Andes e em nenhum momento cidades ou populações humanas são mostradas.



Aquarelas dos Alpes chinelos (Cenas: Alô Amigos)

Na cena em que o aviãozinho Pedro atravessa o monte Aconcágua, ele é atingido por uma grande tempestade, que por sorte e por suas habilidades não é destruído. Vemos que, em terras sul americanas a natureza mostra-se hostil ao personagem principal. Essa hostilidade

adquire um sentido de América ‘selvagem’. Para Junqueira, a Cordilheira sul americana foi vista, na maioria das vezes, como “ entrave geográfico para o progresso, barreira que impedia a comunicação entre os povoados espalhados pela região”(JUNQUEIRA, 2000, p. 137).

O aviãozinho Pedro em meio a uma tempestade (Cenas: Alô Amigos)

Nas partes do desenho/documentário Alô Amigos que aborda os pampas argentinos e o Lago Titicaca, essa natureza hostil também pode ser observada. Nas cenas abaixo vemos um cavalo dominando o vaqueiro Pateta, ao invés deste o dominar e uma Lhama, animal típico da região andina, dominando o personagem Donald. Em ambos os casos, percebemos uma América do Sul com personalidade, que não modifica seu cotidiano, nem sua ‘natureza’ quando em seu contato com os seus vizinhos estadunidenses.

O cavalo domina o personagem Disney (Cenas: Alô Amigos)

A Lhama domina Pato Donald (Cenas: Alô Amigos)

Pudemos perceber que o governo de Franklin Roosevelt procurou estratégias para conter o nazi-fascismo nas Américas e manter os latino-americanos sobre seu protetorado. Uma das medidas foi buscar parcerias com estúdios (no caso analisado a Disney) para, através de produções midiáticas e de entretenimento, disseminar o modelo estadunidense de sociedade, assim como descaracterizar os inimigos de guerra (Alemães, Japoneses e Italianos) e ressaltar os demais países da América Latina.

Porém, ao estudarmos a produção “Alô amigos”, percebemos que, muitas vezes, ao tentar abordar os latino-americanos nas produções midiáticas, muito estereótipos acerca da cultura dos vizinhos dos Estados Unidos eram reproduzidos. O peso do imaginário estadunidense de dominação do *Wilderness* (espaço vazio, selvagem) para a concretização da civilização foi difundido nas Américas, na medida em que a única alternativa para o desenvolvimento econômico, político e cultural da América do Sul parecia depender da dominação de seu povo sobre os espaços despovoados.(JUNQUEIRA, 2000)

Algumas características atribuídas à cultura da América do Sul, como a de possuir músicas e danças semelhantes às do Oeste estadunidense, nos oferece indícios de que se tentou criar uma aproximação cultural entre americanos, mesmo estando nitidamente claro a disparidade cultural entre eles. O país em que essa tentativa de semelhança cultural é mais enfocada é a Argentina, onde o vaqueiro Pateta é transportado para os pampas gaúchos, a fim de mostrar a grande semelhança entre sua vida do Texas com a vida dos campos argentinos.

A difusão do carioca como ‘malandro’ e adorador do samba, ganha em ‘Alô Amigos’, grande destaque. Em todo o episódio dedicado ao Brasil, o samba e a malandragem de Zé Carioca estiveram presentes. Uma imagem do povo brasileiro como acolhedor e

receptivo aos estrangeiros, assim como envolto por belíssimas paisagens naturais estão até os dias de hoje presentes na imagem que o Brasil adquire no exterior. Concomitantemente, serve como quesito de identificação de uma grande parcela da população, que acredita realmente possuir essas características.

Uma América do Sul 'selvagem', ainda hostil, de padrões culturais muito diferentes dos Estados Unidos, está contido de forma enfática em 'Alô Amigos'. A todo o momento os personagens Disney são dominados pelos personagens ou território sul americanos. Intencional ou não, nos dá a impressão de ingenuidade por parte dos visitantes e da não alteração dos costumes sul americanos quando em face da interação com os vizinhos estadunidenses.

Assim, visando não somente ao entretenimento, vemos que muitas vezes as produções cinematográficas trazem consigo intenções e pontos de vista, pois atendem a interesses privados e em algumas vezes estatais. Não podemos desvincular um filme do contexto que o permeia, por esse motivo Marc Ferro o trata como "imagem objeto". Uma produção cinematográfica contribui para o entendimento do momento histórico ao qual pertence e nos oferece elementos para a análise do jogo de poder que este reflete.

Referências:

FERREIRA, Alexandre Maccari. **O cinema Disney agente da História**: A cultura nas Relações Internacionais entre Estados Unidos, Brasil e Argentina (1942-1945). Dissertação apresentada em 2008 ao programa de Mestrado em Integração Latino-Americana da Universidade Federal de Santa Maria – RS.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? *In*: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.) **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao sul do Rio Grande.** Imaginando a América Latina em *Seleções:* oeste, *wilderness* e fronteira (1942-1970). Bragança Paulista, SP: EDUSF, 2000.

MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um filme**. Lisboa: Presença, 1985.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo sedutor**. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

AUTORIA NO MUSEU DAS VISTAS

Amanda Cifuente

Universidade do Estado de Santa Catarina

PROMOP

Neste texto, busca-se realizar uma investigação acerca da possível ampliação de alguns dos limites da arte, impostos no século XXI, e que se apresentam no estudo da obra *Museu das vistas*, da artista Carla Zaccagnini. Assim como se pretende averiguar a problemática da autoria da obra supracitada, e analisar seus aspectos questionadores na arte contemporânea. Este exame aborda alguns dos contornos autorais excedidos na história da arte, de maneira a indagar certas modificações no juízo do sujeito autor. Portanto, evidencia-se no bojo da relação artista-executor-idealizador de arte, campo no qual é possível questionar a diluição da autoria ou, ainda, o provável esvaziamento da referente autoridade. Neste ínterim, elabora-se um cruzamento entre as questões teóricas do sujeito autor e a ampliação deste campo, após os movimentos de vanguarda. Para tanto, é preciso percorrer, brevemente, por questões históricas da arte.

Tais fissuras no julgamento da autoria provocam, ainda hoje, produções artísticas que exigem do espectador uma maior cautela para realizar o acesso à obra e ao entendimento comum. Por conseguinte, testam o limite da existência da própria autoria. Interroga-se, diante dessa suposição, se a legítima propriedade autoral, hoje, conquista-se da mesma maneira pela qual foi caracterizada em outros períodos: por intermédio de uma simples assinatura. Ou seja, talvez não seja mais suficiente ater-se somente ao sujeito da assinatura. No intuito de dirimir tais dúvidas, a investigação centra-se na obra intitulada *Museu das vistas*, pois trata-se de um projeto capaz de abordar questões significativas e pertinentes a este estudo.

Carla Zaccagnini nasceu em 1973, na cidade de Buenos Aires, Argentina. Aos seis anos de idade ingressou no Brasil, onde vive atualmente. Em meio às suas diversas atuações, trabalha como artista da Galeria Vermelho e como crítica de arte. Foi assistente de curadoria da XXIV e XXV Bienal de São Paulo, no ano de 1998 e 2000 respectivamente, e também do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2001.[1] Foi responsável pelo conselho editorial da revista *Número*, sobre arte e crítica de arte, importante meio de divulgação gratuito entre pesquisadores, artistas, críticos de arte e estudantes.

A pesquisa de Zaccagnini perpassa pelo interesse em torno de elementos que se assemelham, mas que, sob um olhar mais cauteloso, acabam distanciando-se. Ou ainda o caminho inverso, quando elementos que a princípio julgam-se díspares e que, no entanto, apresentam similaridades. O foco da artista segue em direção das percepções atravessadas, da rasteira que ao atilamento é causado, e pode ser deslocado para o assunto caro a esta análise: o limite da autoria. Zaccagnini acaba por testar o julgamento livre da propriedade da obra de arte em seu projeto *Museu das vistas*, realizado de 2002 a 2007. Trata-se do agrupamento de desenhos de vistas realizadas por retratistas policiais, executados a partir da descrição de participantes transeuntes. O retratista não é o artista desta obra, nem mesmo é o responsável pela vista descrita (inventada ou por meio de lembrança). Entretanto, o policial de retratos falados consente com o encargo de transpor a comunicação através do desenho. É ele quem proporciona a "tradução" do discurso para o papel em forma de imagem.

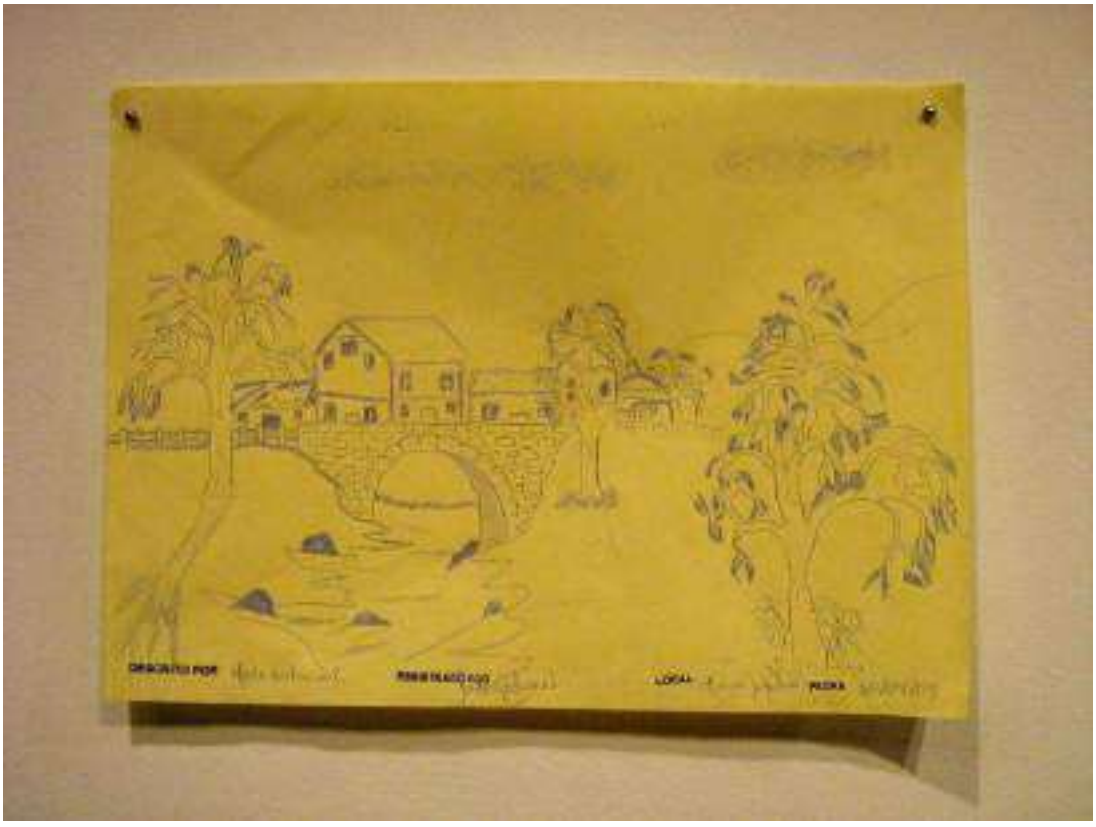


Imagem 01: **Museu das vistas**, 2004. Dimensões variáveis. Disponível em: <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=book/export/html/3043> Acesso em: 23 mar. 2011.

São imagens lembradas, ou imaginadas, que se tornam imagens mentais e, por sua vez, interpretadas por meio da palavra através do discurso do relator. Prontamente repassada ao papel, de modo a transformar-se novamente em imagem, torna-se visível. O desenho é

realizado em duas vias, uma original e uma cópia em carbono. O original destina-se ao sujeito que descreve a vista, enquanto a cópia passa a pertencer à coleção *Museu das vistas*. Eis que surge um novo ponto crucial: a versão original pode ser compreendida como esta desenhada sobre a cópia em carbono, ou, também, ser aplicada à vista real, a paisagem lembrada. Nesse entremeio, é impossível averiguar o que se perde, na tradução e interpretação de imagens; tampouco se pode saber o que se mantém dessas imagens. E, durante esse processo, podemos incluir o que se conhece como "traição da tradução"[2]. Conforme o *release* do Museu Victor Meirelles – que acolheu o projeto em 2006, descreve que trata-se "[m]ais que um conjunto de desenhos de vistas, o MdV é uma coleção de maneiras de olhar, lembrar, descrever, compreender e registrar"[3].

Nos desenhos elaborados, também são identificados o nome do responsável pela descrição, o nome do profissional que registra, o local e a data. Tal catalogação é fator constituinte na formação deste arquivo do Museu que, no entanto, não é propriedade do relator, do desenhista, ou mesmo da instituição que a apresenta. Esta coleção de vistas torna-se propriedade de Zaccagnini. Um coletivo de desenhos que repercutem em uma diversidade de olhares e interpretações de vistas, agrupadas num arquivo sem autores "legítimos". É Zaccagnini que volta ao jogo novamente, encenando a possessão da vista, da organização e de toda a ação.

Seu hábito de pedir assessoria e participação de outros para a realização de suas obras gera a passividade para uma diluição/repartição de autoria. Ainda, em alguns casos, acaba por provocar uma atribuição do status de curadora para si própria, no qual propõe ações a serem executadas por outros artistas, especialistas ou participantes da obra.[4] Este procedimento é freqüentemente observado em suas obras, como é o caso de *Duas margens [Atlântico]*, de 2003. Zaccagnini solicitou a dois artistas, familiarizados com a produção em vídeo arte, que realizassem uma produção para este projeto. Wagner Morales, do Brasil, e Sofia Ponte, de Portugal, foram os escolhidos para o encargo de filmar a sua respectiva costa do Oceano Atlântico. Os vídeos exibem a água do mar lambendo a areia da praia, um capturado no extremo oposto do outro. A instrução de montagem da obra ordena que o díptico deve ser projetado sobre paredes vizinhas e no mesmo período de tempo.[5] Fato similar acontece na obra *Duas margens [Pacífico]*, de 2005, tratando-se obviamente de uma nova instrução voltada ao Oceano Pacífico.

Metodologia semelhante também é demonstrada em *Sobre la igualdad y las diferencias II: a casa ao lado*, de 2006. Duas arqueólogas, Liesbet Sablon e Sofie Geelen, foram convidadas a realizarem uma investigação em duas residências sem habitação de uma

mesma rua em Assenede, na Bélgica. Foram feitas escavações arqueológicas, nas quais se buscavam elementos semelhantes presentes em ambas as casas. Voltando para a sua pesquisa de um modo mais amplo, observam-se os interesses de Zaccagnini percorrendo o caminho da aproximação e da separação, entre o que se coloca sobre a mesma vista e encontra-se em locais opostos. Por conseguinte, vale-se daquilo que, pelo olhar de diferentes pessoas, pode se assemelhar. A tradução, ou ainda a mediação, através da visão de um terceiro junto ao seu recorte, o emprego deste olhar e o que o sujeito faz com isto, são questões caras aos projetos de Zaccagnini.

Imagem 02: **Museu das vistas**, 2005. Dimensões variáveis. Museu Victor Meirelles. Florianópolis/SC. Disponível em: <http://www.museuvictormeirelles.org.br/exposicoes/arquivo.htm> Acesso em: 23 mar. 2011.

Esses processos de colaboração, às vezes, são responsáveis por praticamente toda a execução da obra e, para muitos, estes são indícios de uma possível diluição/repartição da autoria de obras. E esse é um fato bastante freqüente quando se trata da arte contemporânea. Diante dessas constatações, é interessante citar a Lei Brasileira de Direitos Autorais (Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998), em particular o art. 11 desta lei, que esclarece: “Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”[6]. A simplória lição, dada pelo art. 11 da Lei 9.610 não é capaz de cercear os caminhos percorridos da instabilidade contemporânea. Por conta da multiplicidade de ações e práticas artísticas, ficou cada vez mais complexa a definição autoral, por vezes mostrando-se completamente indefinível. A respeito disto Glória Ferreira, crítica de arte brasileira, pontua:

> Na realidade parece haver um paradoxo, pois conhecemos os “autores” (ou conhecê-los não é tão difícil), sem, contudo, dominar as condições dos direitos que regem a autoria, enquanto as leis continuam atualizando-se e vigorando de fato. Esses direitos são de certa forma velados, ao mesmo tempo em que a prática artística questiona a própria ideia de autor.[7]

É neste questionamento acerca do autor que se apropria este artigo. Afinal, não consente-se com a imposição da função de co-autoria às praticas de colaboração, pois esta coloca-se distante de um *pensar junto*, que condiz com a derivação *co-laborar*. Também desta afirmação de Ferreira surge a designação do ato criativo por Marcel Duchamp, artista que compreendia claramente o necessário papel exercido pelo participador da obra de arte: "(...) o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador"[8]. Tais relações de compartilhamento autoral são amplamente discutidos na contemporaneidade em virtude da própria ideia de criAção. Esses modelos, ampliados no início da Idade Moderna, entendem a maior imposição na inscrição de uma assinatura. "De certo modo, é possível fazer uma narrativa historiográfica sobre a arte pela simples assinatura, de sua presença a seu desaparecimento, e, assim, do papel do autor"[9].

Diante desses argumentos, sobreleva-se a importância fundamental na concepção da obra destinada a um retratista policial. Seu cargo não se distancia do de um tradutor de discursos para imagens, um conversor de palavras em desenhos. Claramente é lembrado o fator de perda neste caminho entre o que se escuta e o que se exterioriza, e entre o que se perde nas palavras e figuras mentais. Afinal, toda tradução traz consigo uma perda. O tradutor, conforme afirma o teórico Marcio Seligman[10], é um escritor da sombra, e não será um escritor da verdade, apenas da esquiagrafia[11]. De acordo com Seligmann seriam dois os módulos da teoria da tradução:

> 1) O modelo que defende a *possibilidade de tradução* e enfatiza a adaptação do original ao "gosto" do público de chegada.
> 2) O modelo que afirma a *impossibilidade da tradução*, a intraduzibilidade:
> a) quer porque se valoriza no texto (e sobretudo na escrita dita *poética*) justamente os seus aspectos mais sensuais e, portanto, indissociáveis da língua de partida;
> b) quer porque se afirma o relativismo cultural e a intraduzibilidade entre as culturas;
> c) quer porque, como no caso dos românticos alemães Friedrich Schlegel e Novalis, se afirma não apenas a impossibilidade de separação entre os significados e os significantes, mas se define o próprio significante e as identidades de um modo geral como sendo um resultado de um jogo diferencial.[12]

Em *Museu das vistas* discute-se a impossibilidade da tradução, que desta tentativa traz consigo a sua sombra. Por treinamento profissional, o retratista policial atua com descrições físicas de pessoas, utilizando técnicas adequadas e específicas para este fim. Então, por qual motivo convidar-se-ia um policial retratista a exercer esta função? Talvez Zaccagnini procure um tradutor neste momento de ultrapassagem dos limites do discurso falado e imaginado. Neste caso, este profissional sente-se confortável por estar certamente habituado a aprisionar

as imagens descritas por outros. Embora seja decisivo o fato de ser uma pessoa sem habilidades artísticas voltada à produção de arte. Ou seja, não se refere aqui a um artista, ou desenhista se preferir. A diferença está na descrição da vista, e como esta captação de palavras é convertida em imagem.

Eis uma nova ocorrência notável: insere-se um sujeito não-artista para desenhar dentro de uma instituição oficializadora de arte. Há, portanto, um confronto de contextos. Colocar um retratista dentro de uma instituição legitimadora de arte, não o tornaria um artista? Este é um dos limites da provocação causada por Zaccagnini. O desenhista não é um artista, e nem mesmo tem a pretensão de se tornar um, e para que esta vontade fosse realizável, outras ordens integrantes seriam necessárias. Do mesmo modo que o desenho não é completamente propriedade do seu realizador, pois advém de um segundo sujeito compartilhador. Constrói-se uma tensão em torno da identificação autoral da obra de arte.

Esta crise de identificação do autor advém dos herdeiros do período mimético, sobrevindos da obrigatoriedade na apresentação de assinaturas. O rompimento destas estruturas possibilitou o engano, a criação ficcional e o questionamento do sujeito autor. Proveniente destas aberturas está o escritor Maurice Blanchot (1907-2003), quando afirma o apagamento do sujeito na literatura, enfatizando a linguagem como ser da sua própria realidade. Segundo essas aproximações, chega-se a um ponto: não é preciso fixar os estudos sobre o sujeito em uma linguagem, mas ir além e abrir caminhos pra o ser que está em eterno modo de suspensão. O que fala, agora, não é mais a sua subjetividade, é a própria obra em sua dobra sobre si mesma.[13]

Auxiliando neste raciocínio também está o filósofo Michel Foucault (1926-1984) e o crítico literário Roland Barthes (1915-1980), ambos voltados para a linguagem mas que assessoram este processo reflexivo autoral. Para Foucault, em *O que é um autor?*[14], o conceito de autor é tirano e restringe o pensamento do leitor, enquanto o anonimato na literatura não é suportável aos leitores. Também é analisada a função autor, no que tange ao fundamento de discursividades[15]. Barthes, em *A morte do autor*[16], teoriza sobre a perda de voz, o desligamento do autor quando a escritura é iniciada, dando início à sua própria morte. Ele busca explicar a presença de biografias de autores nos manuais de história literária, que exaltam este indivíduo na Idade Moderna. Contudo, apresenta a linguagem ausente de "pessoa", bastando apenas um sujeito para exauri-la, fornecendo assim a destruição autoral. Para tanto não se deve impor um autor ao texto, é preciso ausentar-se dele para abrir a obra.

Os anos 60 parecem ter contribuído para o pensamento de Foucault e Barthes, através de artistas que utilizavam a apropriação como meio de criação. A apropriação de obras de arte

e o questionamento acerca da identidade do autor vão de encontro com as colocações de Foucault quando este interroga a importância da identificação do autor. “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”[17], diria o escritor Samuel Beckett. No primeiro trecho, é possível pensar em um autor. Na segunda parte, *alguém disse, que importa quem fala*, trata-se do ser de uma fala. Em todo caso, quem seria este sujeito? Não importa. O sujeito está fadado a este retorno circular sobre si mesmo. Um exemplo desta prática seria o poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) que afirma: “(...) suprimir o sujeito autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar)”[18]. A desaparição do escritor é um acontecimento infinito para o poeta, para o qual a linguagem – e não o autor – fala por si. De acordo com Mallarmé, o surgimento do ser da linguagem abriu uma fenda para o apagamento visível do sujeito que fala.

Imagem 03: **Museu das vistas**, 2002-2007. Folder de exposição. Dimensões variáveis. Disponível em: <http://www.museuvictormeirelles.org.br/exposicoes/arquivo.htm> Acesso em: 23 mar. 2011.

Em contrapartida, a identificação do sujeito autor decorrente de uma apropriação da obra de arte traz também a sua importante afirmação. Isso porque, se em uma obra a intenção artística de apropriar-se de algo, e tomá-la apresentando-a como sua, é fato determinante para sua constituição, isto não lhe conferiria o juízo de não-autor. Embora a suposta obra apropriada não tenha diferenças entre a obra “originária”, a declaração de toda a ação artística está na identificação de sua realização. Esta afirmação será exposta somente com a viabilidade da identidade do autor usurpador. Portanto, neste caso importa saber quem é o autor da obra, ressaltando ser este o ponto chave para a compreensão e acesso da obra.

Neste sentido, a diferença existente entre o nome do autor e o nome próprio – de acordo com a teorização de Foucault – é um ponto fundamental para a averiguação. Ainda conforme Foucault: “O nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os

outros”[19]. O filósofo assinala, além disso, uma função e um modo de discurso. Em contrapeso a isto, para toda uma nova geração moderna, o nome próprio continua a afirmar a autenticidade da obra. É ele que corrobora a sua garantia de origem. Embora os policiais retratistas envolvidos no projeto supracitado, em várias ocasiões, apresentem-se como nomes próprios, há de se pensar nesta alteração diante da presente função autor. Até onde se sabe, no caso da obra *O Museu das Vistas*, o nome autoral continua a configurar-se comente com o de Carla Zaccagnini.

Para entender os limites calcados pela autoria, é necessário explorar até onde a vista alcança, como sugere o próprio título da exposição de Zaccagnini *Até onde a vista alcança* - realizada em 2004, na Galeria Vermelho. Contudo é sábio entender que na arte contemporânea não há como prever a instituição de limites, do mesmo modo como a própria compreensão e conceito de arte se estabelecem para todos. É neste ponto de instabilidades, talvez, que se deva tentar apalpar a autoria da obra de arte.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BECKETT, Samuel. *Novelas e textos para nada.* Portugal: Assírio & Alvim, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUCHAMP, Marcel. *O ato* criador. Disponível em <http://www.artpublica.com/textos/DUCHAMP01.pdf> Acesso em: 25 mar. 2011.

FERREIRA, Glória. Autoria e propriedade. In: *Revista viso*: cadernos de estética aplicada. Número 7, jul.-dez., 2009, p.1-10.

FOUCAULT, Michel. *Estética:* literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

IRVIN, Sherri. Appropriation and authorship in contemporary art. In: *British journal of aesthetics*. Vol. 5, No. 2, Abril 2005, p.123-137.

MUSEU VICTOR MEIRELLES. *Carla Zaccagnini:* museu das vistas. Release de exposições. Disponível em: <http://www.museuvictormeirelles.org.br/exposicoes/arquivo.htm> Acesso em: 23 mar. 2011

SELIGMANN, Marcio. DO GÊNIO DA LÍNGUA AO TRADUTOR COMO GÊNIO. In: *Revista D.E.L.T.A.*: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/delta/v19nspe/11.pdf> Acesso em: 24 mar. 2011. São Paulo: DELTA. v. 19: Especial, p. 175-191, 2003.

Imagem 01: *Museu das vistas*, 2004. Dimensões variáveis. Disponível em: <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=book/export/html/3043> Acesso em: 23 mar. 2011.

Imagem 02: *Museu das vistas*, 2005. Dimensões variáveis. Museu Victor Meirelles. Florianópolis/SC. Disponível em: <http://www.museuvictormeirelles.org.br/exposicoes/arquivo.htm> Acesso em: 23 mar. 2011.

Imagem 03: *Museu das vistas*, 2002-2007. Folder de exposição. Dimensões variáveis. Disponível em: <http://www.museuvictormeirelles.org.br/exposicoes/arquivo.htm> Acesso em: 23 mar. 2011.

[1] Conforme currículo disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/105/carla-zaccagnini/curriculo> Acesso em: 23 mar. 2011.

[2] A designação da tradução como traição se deve ao modelo que afirma a impossibilidade de uma exatidão na equivalência dos idiomas.

[3] Release divulgado para a exposição em 2005 no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis/SC. Disponível em: <http://www.museuvictormeirelles.org.br/exposicoes/arquivo.htm> Acesso em: 23 mar. 2011.

[4] Participações realizadas desde 2001, pelo menos, de acordo com o seu trabalho *Restauro*, no qual conta com a colaboração de um restaurador em conjunto com o Centro Cultural São Paulo. Ou ainda, 2002, através da sua obra *Assentos*, desenvolvida com o auxilio da arquiteta Keila Costa.

[5] Conforme o portfólio da artista disponível no site: <http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ZACCAGNINI_2010.pdf> Acesso em 23 mar. 2011.

[6] Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/lei_9610-direito-autoral.pdf> Acesso em: 23 mar. 2011.

[7] FERREIRA, 2009, p.3.

[8] Marcel Duchamp em seu texto intitulado *O ato criador*, apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes, em 1957. Disponível em: <http://www.artpublica.com/textos/DUCHAMP01.pdf> Acesso em: 25 mar. 2011.

[9] FERREIRA, 2009, p.6

[10] Em sua palestra *Um tradutor é um escritor da sombra: variações sobre a teologia da tradução*, na Universidade Federal de Santa Catarina em 14 mar. 2011.

[11] Do grego, escrita das sombras.

[12] SELIGMANN, 2003, p.176-177.

[13] BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

[14] FOUCAULT, Michel. In: *Estética:* literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.264-298.

[15] FOUCAULT, 2006, p.280.

[16] BARTHES, Roland. In: *Rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-70.

[17] BECKETT, 2006, s/p.

[18] Apud. BARTHES, 1988, p.66.

[19] FOUCAULT, 2006, p.272.

FEIRAGUAY: MEMÓRIA VISUAL E REPRESENTAÇÃO SOCIAL - A ROTA DE MIGRAÇÃO DOS VENDEDORES AMBULANTES EM FEIRA DE SANTANA (BA), ATRAVÉS DA PERSPECTIVA DO DESENHO URBANO (1970-2012)

Amanda Maracajá Vaz de Lima Queiroz
Socióloga, Mestranda do Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu* em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana – Bahia.

Lysie dos Reis Oliveira
Orientadora. Doutora em História Social. Professora Adjunta da Universidade Estadual da Bahia e professora do Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu* em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana - Bahia.

Agência Financiadora: UEFS

O fenômeno urbano “Feiraguay”, localizado no centro antigo da cidade de Feira de Santana, BA, traz uma imagem inquietante sobre a sua implantação, mudando, consideravelmente, o território urbano do bairro, a partir de um método próprio adotado por seus sujeitos, no que concerne ao uso do solo e à materialização tridimensional de seu Desenho no espaço urbano. Estudar o “Feiraguay” sem recorrer à história da feira livre em Feira de Santana, BA, não traria subsídios para explicá-lo. Nesse sentido, a feira de comércio de produtos importados faz parte da “rota” de migração dos vendedores ambulantes, que se inicia com o surgimento da feira livre, no início do século XIX. Torna-se, então, necessário o uso de imagens como forma de apreensão da “rota”, que permite registrar em Desenho a transformação da paisagem urbana. Algumas imagens, desde o século XIX até o século XXI, foram trabalhadas durante os três meses de pesquisa, publicando-se aqui, então, as primeiras impressões.

A fazenda Santana dos Olhos D’água, que pertencia ao português Domingos Barbosa de Araújo e sua esposa Ana Brandão, no início do século XVIII, marca a origem da cidade de Feira de Santana, BA, a partir da construção da capela de Nossa Senhora de Sant’ Anna pelo casal. A capela foi o marco para a constituição do novo povoado e local onde as relações sociais eram desenvolvidas, naquele período, além de ponto de referência dos vaqueiros e viajantes que por ali transitavam, pois se localizava no entroncamento das estradas. O tráfego de tropas e viajantes impulsionou o comércio no local, instituindo-se, então, uma feira, que passava a ser o cerne de um ‘centro de negócios’, surgindo, dessa forma, o “arraial de Santana da Feira”. A feira era a passagem e o pouso obrigatórios desses sujeitos, oriundos do alto sertão da Bahia, de Minas, do Piauí e de Goiás. O povoado cresceu, ruas foram abertas e o comércio aumentava cada vez mais com o aparecimento de lojas. No ano de 1832, de povoado passa-se a ser Município, com ‘território desmembrado em Cachoeira’. Já no ano de

1873, eleva-se à categoria de Cidade, denominando-se por “Cidade Comercial de Feira de Santana”, quando em 1938, adota-se apenas a denominação de “Feira de Santana”.

A antiga feira-livre de Feira de Santana acontecia na praça e nas ruas que ficavam em frente à Igreja de Sant’ Anna (Igreja Matriz), e, como todo comércio de rua, apropriava-se do espaço urbano e público da cidade, transformando-o. Entendendo por comércio de rua, segundo Heliana Comin Vargas (2001)[i], por comércio de ambulantes e de atividade informal. A autora elucida, ainda, que o espaço físico dá suporte à atividade econômica, dando a ela localização, e esta é definida como sendo “a reunião de atributos locacionais de um ponto do território, que definem suas possibilidades de relacionamento com os demais pontos desse território” (VILLAÇA, 1968 *apud* VARGAS, 2001, p.49, nota da autora). Assim, a partir das práticas de comércio ambulante e informal, e das relações sociais instituídas, o espaço urbano foi (re) desenhado pelos feirantes que criaram e recriaram ruas (circulação da feira livre) através da disposição de suas barracas, carroças e panos espalhados pelo chão, onde suas mercadorias eram expostas.

A localização da antiga feira livre, na conexão das estradas, já a posicionava como sendo um dos principais centros comerciais e de visitação, abastecendo toda a região, no século XIX, atraindo tanto os comerciantes como os consumidores do recôncavo e de outros locais do interior, que vinham comprar mercadorias, semanalmente, e desenvolviam práticas de “trocas de gado em pé e carne verde, derivados da cultura pecuária, e a “feira geral” de alimentos”, conforme Edson Campos (2009)[ii]. A feira, também, era o local de encontro desses atores sociais, exemplificados nas figuras dos camponeses, arrendatários, empregados rurais, donas de casa, domésticas, que, ao se encontrarem, materializavam tridimensionalmente, em forma de feira livre, um universo movido por distintas atividades comerciais e de relações de vizinhança no comércio de rua.

Além da profissão, no cenário compreendido pela feira livre, outras identidades são construídas na medida em que, como elucida Larissa Penelu Bitencourt Pacheco (2008, p.01)[iii], “o referencial da cidade e o delineamento de relações entre os sujeitos sociais nas ruas e no espaço público, territorializando espaços de venda, permitem uma aproximação com suas experiências coletivas”, visto que para haver a troca é necessário que haja o encontro, e “[...] a troca não será apenas, de mercadorias. Ideias, palavras, experiências e sensações fazem parte do encanto... E essa troca, [...], não pode prescindir do espaço físico para se materializar” (VARGAS, 2001, p.11). Ressalta-se, ainda, que

> a necessidade de encontro para a realização da troca vai levar a atividade comercial a procurar os lugares mais propícios a esse encontro, os quais coincidem com o cruzamento de fluxos de pessoas ou com os locais onde as demais atividades sociais acontecem pelos mais diversos motivos: religião, política, diversão, cultura" (VARGAS, 2001, p.20).

A história de Feira de Santana, portanto, passa a ser confundida com a própria história do comércio de rua, responsável pela cidade ser um dos lugares de passagem, devido às conexões rodoviárias que a ligam às outras cidades da Bahia, da região Nordeste e de outras do Brasil. Nesse sentido, a cidade tem a sua história vinculada ao "transporte e abastecimento de mercadorias agrícolas e animais do sertão em direção ao Recôncavo Baiano", conforme Lívia Dias de Azevedo (2010, p.25)[iv]. A autora ilustra, ainda, a transformação da cidade como "ponto de referência para tropeiros e vaqueiros que paravam para descansar a si e aos animais", como, também, para, "comercializarem alguns produtos básicos de subsistência". Alane Carvalho Santos afirma (2002, p.04)[v], também, que

> essa posição vincula-se diretamente à sua localização que se constitui em passagem obrigatória para quem circula para o Norte e para o Sul do país acrescido ainda do seu sistema de cruzamento de estradas de rodagem. Identificada como "entreposto comercial de vida própria" pouco a pouco se tornava a porta do sertão, o seu entreposto comercial e seu canal de comunicação.

A acepção de Desenho, na qual se apóia nossa argumentação teórica, baseia-se naquilo que Luiz Vidal Negreiros Gomes (1996, p.13)[vi] irá denominar por ser "uma das formas de expressão humana que melhor permite a representação das coisas concretas e abstratas que compõem o mundo natural ou artificial em que vivemos", o autor ainda endossa sua concepção referindo-se ao *Dicionário de Morais*, "desenho no sentido de desígnio [...], significando intento, intenção, desejo, plano, projeto e propósito" (GOMES, 1996, p. 37). Kevin Lynch (198, p.290 *apud* DEL RIO, 1991, p.54)[vii] vai afirmar que Desenho Urbano é a "arte de criar possibilidades para o uso, gerenciamento e forma de assentamentos ou de suas partes significantes. Ele lida com padrões no tempo e no espaço, tendo sua justificativa na experiência cotidiana humana destes padrões". Portanto, para Vicente Del Rio (1991, p. 54)[viii], Urbano é o "campo disciplinar que trata a dimensão físico-ambiental da cidade, enquanto conjunto de sistemas físico-espaciais e sistemas de atividades que interagem com a população através de suas vivências, percepções e ações cotidianas".

Lysie Reis & Gláucia Trinchão (1998)[ix] trazem Desenho no sentido de canal de transmissão da cultura, tendo caráter de instrumento de preservação dos vestígios, construindo uma relação dialética com o sujeito e funcionando como "uma tentativa de *restaurar* os

elementos que compõem, nesta era *moderna, a memória no sentido de preservar os elementos que compõem a preexistência* necessária para escrever História" (REIS & TRINCHÃO, 1998, p.163). As autoras afirmam que o Desenho é, portanto, um objeto de releitura de um 'espaço projetual' ou de uma 'materialização tridimensional no espaço construído', "tornando-os a narrativa do seu tempo, logo os tornando vivos hoje e por isso modernizando-os" (REIS & TRINCHÃO, 1998, p.163), concluindo-se que a História passa a ser contada a partir do Desenho.

É possível, então, perceber aspectos políticos, sociais, econômicos, culturais e ideológicos a partir do Desenho materializado e relido no espaço construído, tratá-los abertamente e com um olhar crítico dentro do contexto de uma realidade atual. No que concerne à definição de "*City Design*" (urbanista), este se "preocupa com objetos, atividades humanas, instituições de gerenciamento e processos de transformação" (LYNCH, 1981, p.290 *apud* DEL RIO, 1991, p.54). Considera-se, então, que os vendedores ambulantes da antiga feira livre de Feira de Santana são agentes de mudança do espaço físico por promoverem uma urbanização, mesmo que espontânea, natural, motivada pela sobrevivência, pela cultura do comércio de rua pujante dessa cidade feira.

A 'fama' do comércio de rua, ambulante, informal, de Feira de Santana estava tão consolidada, que comerciantes da zona rural da cidade e de outras localidades, como "[...] São Gonçalo dos Campos, Ipirá, Coração de Maria, dentre outras, traziam as suas mercadorias para serem vendidas, e pessoas dessas mesmas localidades circunvizinhas à Feira de Santana vinham não só fazer compras, mas usufruir de alguns serviços" (CAMPOS, 2009). Conforme Santos (2002 *apud* AZEVEDO, 2010), que explana sobre o momento da industrialização de Feira de Santana, os transportes foram de suma importância na estruturação e consolidação das relações interregionais da cidade, principalmente na segunda metade do século XX. Acrescentando a essa colocação, Azevedo (2010) afirma que,

> a malha viária foi imprescindível para a emergência da cidade como importante ponto nodal porque possibilitava fácil acesso à cidade, assim como permitia a redistribuição de bens/mercadorias para as áreas próximas. Assim, Feira se estabelece tanto como ponto de passagem, quanto como pólo concentrador e distribuidor de produtos para sua região de influência: parte do sertão, o recôncavo e Salvador.

Assim, Azevedo (2010), ainda, pontua, que

> desde 1950, a cidade de Feira de Santana vem passando por modificações profundas em sua paisagem. Esta década é especialmente importante, pois integra Feira a uma

> rede urbana de maior alcance. As já intensas vias de comunicação, as ferrovias e estradas entre Feira e o recôncavo e entre Feira e o sertão da Bahia, foram incrementadas com a abertura das rodovias que instituíram a cidade de Feira de Santana como um importante ponto nodal, ou seja, com a construção das atuais BR-116 e BR-324, Feira tornou-se rota de passagem obrigatória, interligando não apenas cidades baianas, mas regiões brasileiras, como as regiões sudeste, nordeste e norte. Como dito anteriormente, este não é um fenômeno novo em Feira de Santana, visto que esta cidade desde o século XIX já estava inserida no contexto das redes viárias, as quais tinham grande importância na comunicação e abastecimento das cidades baianas e brasileiras.

A feira livre, já no século XX, associa-se às lojas de artigos manufaturados e de luxo com o intuito de praticar a revenda no interior e importar uma parte de Salvador. A feira passa a absorver elementos de modernidade, porém, mantendo a característica de comércio ambulante e com estrutura física, econômica e sócio-cultural da antiga feira livre. A feira cresceu de forma significativa, pulverizando-se pelo centro da cidade, além do prédio do Mercado Municipal, das avenidas Getúlio Vargas e Senhor dos Passos e a Praça João Pedreira, ou seja, os vendedores ambulantes ocupavam as ruas transversais a essas avenidas.

Pacheco (2008) elucida que o uso do centro da cidade era facultado aos feirantes sem que a eles fossem atribuídas leituras de ilegalidade daquela forma de vida. Havia sim, o controle do pagamento pelo uso do solo urbano, normalmente, como ocorria desde as primeiras administrações da cidade, surgidas exatamente para controlar a circulação comercial de “estrangeiros” e “forasteiros”. E, o pagamento destas taxas, também, ocorria por meio de fiscalização. Nesse sentido, “A rua, neste caso, é o local privilegiado para percepção do que seja público” (HOLSTON, 1993 *apud* PACHECO, 2008). Pacheco (2008) ainda coloca que,

> os seus usos foram regulamentados, obviamente, durante toda a história de qualquer cidade, e em Feira não foi diferente. O que se especificava em seu contexto era que aquele lugar unia as atividades de comércio que até o final dos anos 1950 eram o centro de convergência dos negócios feirenses, fossem eles de grande ou de pequeno porte [...]. São os praticantes “ordinários” que usam a cidade e escrevem nela os seus caminhos sobre outros, retornando constantemente por apego a construções que não necessariamente se agregam ao espaço físico, mas ao seu tempo próprio, a milhares de laços, a uma teimosa teia de relações não atingida pela racionalização.

O funcionamento da feira deixou de ser apenas de um dia, passando a ocupar três dias da semana, dos sábados às segundas-feiras. Nesse sentido, os comerciantes-urbanistas redesenharam, mais uma vez, o espaço urbano, onde,

> o que aparentava serem três dias de “anarquia” no centro da cidade, seguia uma organização harmônica, pois a feira era distribuída em oito quilômetros quadrados, na verdade, sendo dividida em feiras menores: de um lado da Praça João Pedreira encontrava-se a feira da banana; do outro lado a de carne-de-sol e toucinho; num trecho da Rua Marechal Deodoro havia uma feira de móveis; noutro a de peixes

> secos e cereais; no fim da Avenida Getulio Vargas a de madeira (portas, janelas, ripões, etc.); **em frente à Igreja Senhor dos Passos, os camelôs e suas confecções baratas** (CAMPOS, 2009, grifo nosso).

Imagem 01. Antiga feira-livre, Praça João Pedreira, década de 1970.
Fonte: Gama, 2000, por Silva, 2008 (*apud* AZEVEDO, 2010).

Observando-se a imagem 01, a Praça João Pedreira, principalmente, nos dias referentes ao funcionamento da tradicional feira livre, concentrava grande movimento de pessoas e de carros, fechando as principais avenidas e ruas de acesso da cidade, como já mencionado, o que restringia o uso do solo por parte de outros moradores da cidade e impedindo o fluxo de veículos. Os feirantes, as barracas e suas mercadorias transformavam o Desenho Urbano da cidade. Todavia, a tradicional feira livre era cenário para os múltiplos discursos, da diversidade social, cultural e econômica dos sujeitos participantes da feira. Como AZEVEDO (2010) enfatiza, o colorido da imagem e da própria feira "inebria o lixo, a sujeira, as contradições sociais e as condições insalubres de trabalho".

A tradicional feira livre, assim como a antiga feira, do século XIX, reportando-se a Henri Bergson (1999)[x], em *Matéria e Memória*, pode ser compreendida como parte do "corpo social" da cidade de Feira de Santana, ou seja, correspondem ao seu centro da ação, onde a memória dessa sociedade, "constituída pelo conjunto dos sistemas sensório-motores que o hábito organizou, é, portanto uma memória quase instantânea à qual a verdadeira memória do passado serve de base" (BERGSON, 1999, p.178). Logo, são lembranças acumuladas na memória dos feirantes de Feira de Santana, onde o somatório das informações, acontecimentos, experiências, ocorridos durante a trajetória de vida de cada sujeito, ao se

repetirem, em ‘imagens múltiplas’, em ‘número indefinido’, que são seu equivalente na memória, constituirão esse “corpo social”. Isso explica o processo de transformação do Desenho Urbano em Feira, pois, conforme Bergson (1999, p.195), ocorre um

> mecanismo de *associação por semelhança*, já que a percepção presente age em virtude de sua similitude com as percepções passadas, e há aí também uma *associação por contigüidade*, já que os movimentos consecutivos a essas percepções antigas se reproduzem, e podem inclusive arrastar consigo um número indefinido de ações coordenadas à primeira.

Na década de 1960, na chamada quarta fase da república na Bahia, a cidade de Feira de Santana iniciou o seu processo de modernização. Surgia, então, a necessidade, para alguns grupos empresariais, políticos e da população feirense, de se criar um centro industrial, o que ocorreu em 1970, com a criação do CIS - Centro Industrial do Subaé, com a instalação de algumas indústrias do sul-sudeste do país, assim como, de algumas multinacionais. Nesse sentido, havia um ideário modernizador por parte desses grupos, “que compunham uma “burguesia” que se desenvolveu com o comércio, e com elementos advindos da antiga ordem senhorial” (CAMPOS, 2009).

No ano de 1968, elaborou-se o Projeto Cabana pela Secretaria de Abastecimento, na gestão municipal do respectivo ano, com o intuito de “organizar” o mercado de abastecimento. Segundo Pacheco (2008), nesse período, contabilizou-se 250 “ambulantes estacionados”, que vendiam no centro da cidade além do dia da feira. Na gestão do prefeito José Falcão da Silva 1972-1976, traçou-se um projeto de deslocamento da tradicional feira livre para outra área onde seria construído o Centro de Abastecimento, já que a feira causava uma imagem de “transtornos”, “incômodo”, devido ao uso de barracas, à sujeira, além do fechamento de ruas. Pode-se dizer, então, que, a segunda “rota” de vendedores ambulantes surge com a criação do CIS e do Centro de Abastecimento. Em 1976, nas vésperas da construção do Centro de Abastecimento, foram contabilizados cinco mil feirantes, havendo, inicialmente, 1500 vagas para cadastro no novo local.

Pacheco (2008) e Campos (2009) afirmam que tanto o poder público, que queria liberar e modernizar o centro da cidade, como parte da população, construíram uma imagem de uma feira “medieval”, “anti-higiênica” e “vergonhosa”, para a segunda maior cidade da Bahia. Para esse grupo, Feira de Santana deveria ser uma cidade modelo para o interior do Estado e para o Nordeste, reforçando a intenção de modernizá-la, porém, entrava em choque com o comércio ambulante.

A existência de uma terceira “rota” de migração dos vendedores ambulantes da antiga feira livre de Feira de Santana pode ser interpretada como sendo a demarcação da trajetória histórica de um novo grupo de vendedores, que resiste ao projeto de deslocamento para o Centro de Abastecimento da cidade. Esse momento ocorreu no final da década de 1970, devido ao fato de que alguns comerciantes não conseguiram se adaptar ao espaço designado. Segundo Pacheco (2008), “além da freguesia, algumas pessoas afirmaram permanecer em certos locais por motivações outras. Manutenção de uma forma de vida passada por gerações, a falta de adequação ao Centro de Abastecimento, o deslocamentos e outros”.

O grupo de vendedores ambulantes, que havia ocupado a área da Praça da Bandeira (corresponde à Praça João Pedreira), no final da década de 1970, em frente ao antigo Banco Bamerindus, construiu sua identidade, inicialmente, como comerciantes da antiga “Feira do Rolo” localizados no centro da cidade, tendo a sua História registrada a partir de vários códigos de linguagem, como a falada, através da memória oral, a escrita, através de reportagens jornalísticas, biografias e, principalmente, através da visual, na qual o Desenho materializou-se no espaço construído. A “Feira do Rolo” era uma feira livre denominada dessa forma por haver a prática de vendas e trocas de mercadorias usadas e por oferecer ao consumidor diversos produtos a preços acessíveis, diferenciando-se das demais feiras pela prática do “rolo”, ou seja, pelo sistema de trocas informais.

Segundo Breitner Luiz Tavares (2005)[xi], o resultado dessa prática é a situação de conflito, pois, como todo mercado informal, existem dois protagonistas, de um lado a Polícia e o Estado, que atuam para fiscalizar no intuito de “manter a ordem”, de outro uma parcela da comunidade que necessita reivindicar a legitimidade da prática do “rolo”, apesar de estar sempre ligada a uma imagem de ‘contravenção’ ou de ‘comportamentos típicos do universo da malandragem’.

Imagem 02. Feira livre (camelôs), Praça João Pedreira, 2011.
Fonte: Acervo particular, 2011.

Em 1982, iniciou-se o processo de migração de uma imagem "incômoda", deslocando os comerciantes temporariamente para o Calçadão da Rua Sales Barbosa, ao lado do Mercado de Arte Popular. À medida que aumentava o contingente de pessoas que circulava no local, mudava o perfil da feira e das mercadorias comercializadas, que vinham do Paraguai, a partir da década de 1990 (Segundo Rosana Pinheiro-Machado, 2008, os principais produtos da rota China-Paraguai-Brasil, eram: bolsas de grife, brinquedos, eletrônicos, produtos de plástico e relógios). É nesse período que a "Feira do Rolo" passa a ser denominada por "Feiraguay" pelos próprios consumidores.

Imagem 03. Feira livre (camelôs), Calçadão Sales Barbosa, 2011.
Fonte: Acervo particular, 2011.

O "*boom*" da economia chinesa está imbricado à explosão do mercado de bugigangas e falsificações, como é afirmado por Rosana Pinheiro-Machado (2008, p.03)[xii],

> no Brasil, a partir dos anos de 1980, com mais força na década seguinte, passamos a perceber a presença cada vez mais contundente de produtos *made in China* nos mercados populares, porém não somente neles. O *boom* da economia chinesa teve efeitos imediatos e vultosos sobre os antigos comércios de rua brasileiros, os quais, antes da década de 1980, vendiam mercadorias "inocentes", tais como artesanato e alimentos. A fabricação em massa do Delta e a mediação dos chineses do Paraguai fizeram com que camelôs do Brasil inteiro passassem a se caracterizar pela muamba paraguaia feita na China, especialmente após a inauguração da Ponte Amizade que une Foz do Iguaçu a Ciudad Del Este.

A rota brasileira de sacoleiros vem influenciar o nome das antigas feiras nordestinas, como por exemplo, o Feiraguay e a Feira de Caruaru, em Pernambuco. Esta faz parte da rota de ônibus Caruaru - São Paulo - Foz do Iguaçu, constituindo-se numa rede social que alimenta a migração de retorno. Sendo uma 'feira do troca-troca', como elucida Maria Rejane Souza de Britto Lyra (2005, p.67)[xiii], "a diversidade faz da 'Feira de Caruaru' um evento que extrapola a região, alimentando, inclusive, os ônibus clandestinos que ligam esta região a São Paulo", além dos produtos vindos do Paraguai e serem vendidos nos "tabuleiros" da "Feira do Paraguai" em Caruaru.

A nova roupagem da "Feira do Rolo" incomodou os comerciantes do seu entorno e, no ano de 1994, apresentou-se aos vendedores a proposta de migrá-los para a Praça Presidente Médici, local extremamente isolado do centro comercial da cidade, prometendo área ampla coberta, com estacionamento, módulo policial, banheiros; ou seja, uma infra-estrutura apropriada para necessidades de trabalho digno dos comerciantes. O acordo foi fechado entre o poder público e o sindicato e a transferência ocorreu no ano de 1996, onde cada comerciante recebeu uma estrutura de barraca de ferro com cobertura de lona para montar e desmontar todos os dias, medindo 1,20m x 0,80cm, e que custou para cada um o valor de R$ 110,00. O "Feiraguay", desde sua origem como "Feira do Rolo", sempre seguiu o padrão municipal de dimensão para suas barracas (1,20m x 0,80cm) até 2002, quando houve um incêndio de grande proporção na área provocado por péssimas instalações elétricas e que destruiu 23 pontos comerciais.

O processo de formação da identidade dos vendedores ambulantes passa a ser construído, gradativamente, após as dificuldades diárias quanto à precariedade e isolamento da feira. Dessa maneira, um grupo de vendedores liderado pelo Sr. Nelson Dias de Assis fundou uma associação legalizada, em 1996, denominada de AVAMFS - Associação dos Vendedores Ambulantes de Feira de Santana. O mesmo foi eleito para Presidente na primeira eleição estando na gestão há 14 anos. A Associação possui Estatuto Social baseado no Estatuto da Associação Comercial, composta por uma Diretoria cujos membros são: Presidente, Vice-Presidente, 1º Secretário, 2º Secretário, 1º Tesoureiro e 2º Tesoureiro, que

assumiram voluntariamente os seus cargos e sem remuneração. É uma sociedade civil, sem fins lucrativos tendo como objetivo principal ‘congregar os vendedores ambulantes a fim de promover o desenvolvimento sócio econômico’. Há dois funcionários registrados, com carteira assinada, pela Associação: o faxineiro e a secretária do setor de cobrança.

Os comerciantes conseguiram da prefeitura municipal a construção de 23 boxes (lojas), em 2003. O Presidente, em assembléia, apresentou aos sócios os projetos de melhoria das barracas que eram de madeira, ferro, lona. Escolhido o projeto e aprovado pela prefeitura, priorizou-se pela construção de boxes em alvenaria seguindo o limite padrão municipal. Uma nova assembléia foi realizada visando à construção de toda a Praça Presidente Médici, resultando na sua releitura. A Associação se responsabilizou pela execução do projeto e pela contratação de uma construtora, definindo o valor da obra e a responsabilidade de cada comerciante pelo pagamento dos custos do seu espaço. Os boxes foram redimensionados de acordo com a quantidade de pontos comerciais, já que havia a necessidade de aumentar a loja de comerciantes com mais de um estabelecimento comercial.

Ressalta-se que o padrão estabelecido pela prefeitura permaneceu com as medidas 1,20m x 0,80cm, mas quando há dois pontos comerciais, o BOX fica com a medida 2,40m x 0,80cm. A AVAMFS também determinou a cor (BOX verde e portas verdes), cobertura de eternit e toldos nas cores verde e vermelho (cores da Associação). Existe uma ordem de padrão de desenho definida pelos próprios comerciantes e fiscalizada pela Associação.

Imagem 04: Feiraguay. Vista panorâmica da Praça Presidente Médici, 2010
Fonte: Thomas Nascimento, Tribuna Feirense, 29 abr. 2010. Disponível em: <http://www.tribunafeirense.net>. Acesso em: 25 fev. 2011.

A feira é movimentada todos os dias e horários (segunda - sábado). O sábado é o dia de maior movimento e alguns comerciantes abrem, também, aos domingos. Antes do horário comercial (oito da manhã) já aparecem os primeiros consumidores e inúmeras pessoas

transitam pelos corredores no transcorrer do dia vendendo de lanches a produtos de tecnologia.

Com o aumento do número de BOX (atualmente são 434 unidades), os comerciantes perceberam a necessidade de localizá-los por números e seus corredores, denominados por "rua", identificados a partir das letras do alfabeto (A a Z). A necessidade de melhorar as condições físicas do comércio, localizado após o 1º retorno da Praça Presidente Médici, fez com que houvesse nova negociação com a prefeitura, ainda sob a gestão do ex-prefeito José Ronaldo, para ampliar a praça até o 2º retorno, criando-se mais três "ruas" (K, W e Y). Os novos boxes foram redimensionados para 1,50m x 0,80 cm devido ao espaço Considerado como o maior centro comercial de Feira de Santana, o Feiraguay é composto por pontos comerciais, donos de pontos, vendedores, público, turistas e mercadorias (eletro-eletrônicos, brinquedos semi-eletrônicos, brinquedos não semi-eletrônicos, acessórios para automóveis, calçados, DVD´s, CD´s, celulares, câmeras digitais, bolsas, produtos de uso doméstico, entre outros).

Imagem 05: Feiraguay. Vista lateral esquerda, 2010.
Fonte: Acervo particular. 10 out. 2010.

Imagem 06: Feiraguay. Vista interna, 2011.
F**onte:** Acervo particular, 2011.

Imagem 07: Feiraguay. Vista interna, 2011.
Fonte: Acervo particular. 2011

Imagem 08: Feiraguay. Vista sul, fev.2010.
Fonte: Acervo particular. 2010

Imagem 09: Feiraguay. Vista Lateral Direita, fev. 2010.
Fonte: Acervo particular. 2010.

A Associação fiscaliza o uso dos corredores e das calçadas impedindo a exposição de mercadorias, mantendo-os livres para circulação, além de determina uma taxa de administração mensal que varia entre R$ 9,50 e R$ 25,00 por ponto comercial no intuito de contratar empresa de segurança, limpeza e manutenção do espaço. Atualmente, há 80% dos comerciantes, com CNPJ, todos os boxes são registrados e com 'carteirinha de permissão'. Além disso, há geração de emprego garantindo renda para a cidade, visto que alguns pontos de comércio viraram empresas que recolhem impostos e empregam nove mil pessoas entre patrões e empregados (último levantamento em 2009 pela AVAMFS).

O aluguel do BOX varia de R$ 400,00 à R$ 800,00, podendo chegar a R$ 6 mil, valor de shopping Center. No entanto, o Feiraguay ainda mantém características de uma feira livre, principalmente quanto ao horário de funcionamento, onde alguns comerciantes, (vendedores de DVD's e CD's) abrem suas barracas (estes não aderiram à mudança de barraca para BOX) às cinco da manhã, pois seus clientes chegam nesse horário e vão revender no centro da cidade de Feira de Santana, região e Salvador. Alguns boxes iniciam a sua arrumação a partir das sete da manhã e fecham às seis da noite.

Imagem 10: Feiraguay. Período de vendas natalinas, dez. 2010.
Fonte: Jornal do Povo. Disponível em:<http://www.jornaldopovo.com.br>. Acesso em: 20 dez. 2010.

A partir do ano de 2006, os orientais se instalam no Feiraguay atraídos pela repercussão da feira e passam a alugar os boxes (atualmente, há mais de vinte boxes alugados por eles, a maioria do segmento de calçados), e, em 2008, começam a chegar os chilenos. A Associação pede aos comerciantes para não alugarem seus boxes aos chineses, principalmente, pois estes já dominam grande parte do comércio informal de importados da Rua "25 de março", na cidade de São Paulo, e poderiam tirar a sobrevivência dos comerciantes do Feiraguay.

Imagem 11: Feiraguay. Presença de orientais. 2011.
Fonte: Acervo particular.

A memória dos grupos sociais está no espaço urbano, "assim se explica como as imagens espaciais desempenham um papel na memória coletiva" (HALBWACHS, 1990, p.133 *apud* AZEVEDO, 2010, p.65). Como elucida Azevedo (2010), "a memória urbana e a memória da cidade são do âmbito da memória coletiva, porque foram (re) criadas, (re) inventadas, (re) construídas, (re) significadas, compartilhadas e experimentadas por uma coletividade ou por vários e distintos grupos sociais". Portanto, o "Feiraguay" pode ser considerado como uma das ramificações da feira livre, que apesar da presença de novas personagens, traduzindo-se numa imagem pós-moderna da feira livre globalizada do Nordeste com a inserção de produtos importados, ainda assim, cultiva os "ares" de feira livre. O "Feiraguay" é o "corpo social" dos seus sujeitos e da cidade de Feira de Santana. As suas representações sociais, códigos visuais, percepções (ações, interlocuções com a imagem) são construídas no seu cotidiano, de feira livre. Ao mesmo tempo, carrega em si a imagem de um comércio de importados do Paraguai, de "contravenção", de "ilegalidade". Todavia, a imagem é sempre construída, é um 'terreno movediço', e, sendo desconstruída, pode-nos revelar o quê está invisível, pois aquilo que é aparente nem sempre é visível, enquanto Desenho Registro.

NOTAS

[i] VARGAS, Heliana Comin. *Espaço terciário*: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001, 336p.

[ii] CAMPOS, Edson. O Processo de extinção da antiga feira livre de Feira de Santana e a construção do Centro de Abastecimento. *História da Bahia III*. Salvador, 2009. Universidade Católica de Salvador. Disponível em: <http://bahia3ucsal.wordpress.com> Acesso em: 03 mar. 2011.

[iii] PACHECO, Larissa Penelu Bitencourt. *Um Lugar na Feira*: Direito Costumeiro e Negociação do Uso do Espaço Urbano. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH BA, 04, Vitória da Conquista, 2008. Anais eletrônicos, Vitória da Conquista: ANPUH, 2008. 11p. Disponível em:<http://www.uesb.br>. Acesso em: 05 jan. 2011.

[iv] AZEVEDO, Lívia Dias. *Feira de Santana entre culturas, paisagens, imagens e memórias visuais urbanas*: um estudo que dialoga com as décadas de 1950 a 2009. Dissertação (Mestrado em Desenho, Registro e Memória). Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010.205f.

[v] SANTOS, Alane Carvalho. Desenvolvimento, Civilização e Modernidade: O sonho da industrialização em Feira de Santana. *Revista Virtual de História*. Feira de Santana, 14p, 2002.

[vi] GOMES, Luiz Vidal Negreiros. *Desenhismo*. 2ª edição, Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 1996, 120p.

[vii] LINCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 1ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 01-227.

[viii] DEL RIO, Vicente. *Introdução ao Desenho Urbano no Processo de Planejamento*. 2ª edição, São Paulo: PINI, 1991, 198p.

[ix] REIS, Lysie.; TRINCHÃO, Gláucia Maria. A História contada a partir do Desenho. *Anais do Graphica 98*. pp.156-164, 1998.

[x] BERGSON, Henri. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. In: *Matéria e Memória*: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes. pp 155-208.

[xi] TAVARES, Breitner Luiz. *Feira do Rolo*: Na Pedagogia da Malandragem: Memória e Representações Sociais no espaço urbano de Ceilândia – DF. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília. Brasília, 28 fev.2005. 145f. Disponível em:<http://www.scielo.br>. Acesso em: 05 jan. 2011.

[xii] PINHEIRO-MACHADO, Rosana. China-Paraguai-Brasil*:* uma rota para pensar a economia informal. *Revista Brasileira de Ciências Sociais.* São Paulo, v.23, n 67, 2008. Disponível em:<http://www.scielo.br>. Acesso em: 05 jan. 2011.

[xiii] LYRA, Maria Rejane Souza de Britto. Sulanca x Muamba: rede social que alimenta a migração de retorno. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, v.19, n 4, p. 144-154, 2005. Disponível em:<http://www.scielo.br>. Acesso em: 05 jan. 2011.

A IMAGEM FEMININA NA POLÍTICA NACIONAL: UMA ANÁLISE DA COBERTURA DO JORNAL NACIONAL DA REDE GLOBO NAS CAMPANHAS DE DILMA ROUSSEFF E MARINA SILVA NAS ELEIÇÕES PRESIDENCIAIS DE 2010

Ana Carolina Felipe Contato (UEL)

Eixo Temático: 11- Imagem política

Resumo

Este trabalho se propõe a estudar os elementos presentes na construção das imagens das candidatas à Presidência da República: Marina Silva, do Partido Verde e Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores no noticiário da Rede Globo de Televisão, *Jornal Nacional.* Tendo em vista o recorrente estereótipo discursivo e imagético feito da figura feminina, far-se-á uma análise de quatro reportagens veiculadas pelo *JN*, em que este cite as candidatas à presidência, com o objetivo de verificar se há distinção em relação aos outros candidatos, adotando-se um critério sexista. Para o desenvolvimento do estudo serão utilizadas como recorte duas edições do telejornal de setembro de 2010, mês precedente às eleições do 1º turno. Serão avaliadas as aparições diárias das candidatas e os elementos discursivos utilizados pelo telejornal.

Palavras- chave: *Jornal Nacional,* Dilma Rousseff, Marina Silva.

Considerações Iniciais

Pensar a relação jornalismo e política tem sido a tônica de incontáveis estudos ligados às escolas de comunicação. Entretanto, o silenciamento do papel feminino nesse processo, especialmente no Brasil, mostra um ramo até então pouco explorado. Ainda no Brasil Império, a classe feminina luta pelos espaços públicos e busca assegurar direitos defendidos desde muito antes, na Europa. Em diálogo com a Obra "Elogio da diferença – o feminino emergente", de Rosiska Darcy de Oliveira, o presente artigo se propõe a verificar de que forma é tratada a mulher, enquanto ser social e político, por meio do telejornal mais antigo ainda em exibição no Brasil: o Jornal Nacional, da Rede Globo. Além do percurso histórico dos movimentos feministas ao redor do planeta, a inserção feminina nos espaços públicos e de que forma estas são vistas pela sociedade brasileira são temas para discussão deste trabalho.

Movimento feminista: história e lutas políticas

Iniciado na França, na primeira metade do século XIX, o movimento feminista reclamava os direitos políticos e econômicos das mulheres, especialmente as de classe média e operárias. Baseadas na política socialista, as militantes da emancipação feminina defendiam que a classe trabalhadora como um todo deveria lutar por esse direito das mulheres.

É importante lembrar que esta é a época da Revolução Industrial na Europa, e que a entrada maciça da mulher no mercado de trabalho reforça o ideal de igualdade entre os sexos. As sociedades industriais avançadas abalam os preceitos de opressão feminina e abrem caminho para a penetração da mulher no espaço público. Para Rosiska Oliveira, este foi o início da ruptura de paradigmas entre os gêneros.

> "De fato, ao dar origem a uma mão-de-obra feminina, a Revolução Industrial introduz uma primeira ruptura no paradigma da diferenciação de mundos, na medida em que separa a casa do lugar de trabalho e confronta homens e mulheres às mesmas máquinas, ritmos e exigências da produção fabril" (OLIVEIRA, 1993, p. 43)

Concomitantemente aos movimentos europeus, nos Estados Unidos a militante Margaret Fuller acreditava que somente as próprias mulheres poderiam ser autoras da mudança que pretendiam ver. Este preceito norteou o movimento feminista até meados do século XX.

Enquanto as ocidentais davam os primeiros passos na busca por direitos civis e políticos, as mulheres russas lutavam na linha de frente pela Revolução Comunista de 1917.

> "Assim, Alexandra Kollontai formou em 1907 um clube de 200 mulheres em São Petersburgo, que exigia a proteção das trabalhadoras contra o trabalho excessivo, antes e depois da maternidade. Os primeiros decretos sociais da Revolução Bolchevique criaram o seguro contra doença, os cuidados gratuitos por 16 semanas antes e depois do nascimento de um filho e a proibição de despedir uma trabalhadora grávida. O domínio do marido foi suprimido no matrimônio e na administração dos bens do casal; o divórcio foi facilitado e o filho ilegítimo passou a ser igual ao filho legítimo". (MICHEL, 1983, p. 105).

Algum tempo depois, na Alemanha nazista, às mulheres cabia obedecer à política dos três "K": Kinder (filhos), Küche (cozinha) e Kirche (igreja). As que ousavam disseminar ideais de libertação sexual feminina eram consideradas tão impuras quanto judeus, negros e homossexuais.

Com o fim dos regimes fascistas, o movimento feminista ganhou novo fôlego a partir da década de 70, quando

> "O impulso igualitário, suscitado pelas lutas contra a discriminação racial e o colonialismo, o questionamento do saber estabelecido, da razão científica e da política institucionalizada, a busca de um reencantamento do mundo e da vida em reação contra a uniformização e o gigantismo da sociedade pós-industrial, a emergência da questão ecológica, todas essas aspirações a uma vida outra, a um mundo diferente, 'aqui e agora', convergem para abrir uma nova brecha nas fundações da sociedade. Aparecem fissuras e rupturas onde antes só se viam passividade, conformismo e prosperidade material". (OLIVEIRA, 1993, p. 46)

Neste contexto é que se insere a segunda fase do feminismo; se num primeiro momento as mulheres querem provar que são iguais aos homens e por isso podem exercer funções masculinas, na segunda metade do século XX "a contestação visava provar que as mulheres não são inferiores aos homens mas também não são iguais a eles e que essa diferença, longe

de representar uma desvantagem, contém um potencial enriquecedor de crítica da cultura". (OLIVEIRA, 1993, p.71)

Além de todo o reboliço cultural ocorrendo em diferentes partes do globo, o direito de votar (recém adquirido) deu às mulheres a abertura necessária para a inserção na vida política. Na Bélgica, foi criado o *Partido Feminista Unificado* e no Japão, o *Japan's Women's Party*. Na França, a associação *Choisir* de mulheres, apresentou candidatos feministas nas eleições legislativas de 1978.

Ainda que consideradas historicamente de direita, as mulheres inseridas na política lutavam para obter direitos até então considerados tabus, mas que sempre foram a tônica do movimento feminista, entre eles: emancipação política e sexual, controle de natalidade e, principalmente, direito ao aborto.

Este último, o mais polêmico de todos os temas, causou grande discussão ainda em meados da década de 60, quando Simone de Beauvoir, militante da causa feminista, declarou que "a liberação das mulheres começa pelo ventre". (MICHEL, 1983, p. 118).

Embora países como Inglaterra, França, Itália e Estados Unidos tenham liberado o aborto entre as décadas de 60 e 70, a mentalidade conservadora continuava sendo maioria e "em 1978 (nos Estados Unidos), mais de 15 clínicas em que se praticava o aborto foram vítimas de incêndios, de vandalismo ou de estalidos de bombas". (MICHEL, 1983, p. 120).

Mesmo que tímida e controversa, a entrada da mulher na vida pública, mais especificamente na política, vem se dando de forma progressiva ao longo da segunda metade do século XX e início de século XXI.

Na América Latina, María Estela Martínez de Perón foi a primeira mulher a comandar uma nação, entre os anos de 1974 e 1975, na Argentina. Depois dela, dez mulheres chegaram ao cargo máximo do executivo.

Tabela 1

As mulheres presidentes na América Latina		
Presidentes	**País**	**Período**
María Estela Martínez de Perón	Argentina	1974-1976
Violeta Chamorro	Nicarágua	1990-1997
Janet Jagan	Guiana	1997-1999
Mireya Moscoso	Panamá	1999-2004
Michelle Bachelet	Chile	2006-2010
Cristina Kirchner	Argentina	2007-
Laura Chinchilla	Costa Rica	2010-
Presidentes interinas	**País**	**Período**
Lidia Gueller Tejada	Bolívia	1997
Ertha Pascal-Trouillot	Haiti	1991
Rosalia Arteaga	Equador	1997
Fonte: http://g1.globo.com/especiais/eleicoes-2010/noticia/2010/11/dilma-sera-11-mulher-presidente-na-america-latina.html		

Observa-se que, especialmente a partir da década de 90, as mulheres passam a figurar constantemente no quadro de presidentes das nações latino-americanas, mas no Brasil, essa realidade só passa a vigorar a partir do ano de 2010, quando Dilma Rousseff, do PT, é eleita com 56% dos votos válidos.

Embora as campanhas eleitorais estejam migrando cada vez mais para a internet, a televisão ainda é o meio de comunicação mais presente nos lares brasileiros e, por conseqüência, o maior influenciador na hora de eleger candidatos.

Mulheres no poder e a relação com a mídia: um percurso histórico

Dos 58.846 lares brasileiros pesquisados pelo *IBGE*[1] em 2009, 56.043 possuíam aparelho televisor, o que representa 95,67%. Já o rádio, em 2008, estava presente em 88,91% das casas no Brasil. O computador, tido como a maior revolução dos meios de comunicação das últimas décadas, está presente em 58% dos lares, de acordo com pesquisa divulgada pelo Instituto Ipsos [2], provando que a supremacia ainda é da TV.

Inaugurada oficialmente em 18 de setembro de 1950, a televisão chegou ao Brasil já intimamente ligada à política, tendo em vista que “o crescimento inicial da televisão, a partir

de 1950, pode ser atribuído ao favoritismo político, o qual concedia licenças para exploração de canais sem um plano pré-estabelecido. (MELO, 2010, p. 24).

Para além das negociatas políticas a fim de obter concessões, a televisão representou, e ainda representa, o principal meio de entretenimento e informação em nosso país. A TV Tupi, pioneira no Brasil, leva ao ar, também de forma inédita o "Imagens do dia", primeiro telejornal transmitido no Brasil, no dia 19 de setembro de 1950.

Depois deste, destacam-se o "Repórter Esso", paradigma do jornalismo brasileiro durante todos os anos que sucederam sua primeira exibição em 1952 e o "Jornal de Vanguarda", da TV Excelsior, cuja linguagem começa a sair do padrão radiofônico e busca formatos inovadores para atender à nova mídia.

Embora as TVs da época estivessem empenhadas em construir uma programação jornalística sólida, a credibilidade dos programas noticiosos só alcançou patamar nacional a partir de 1º de setembro de 1969, com a primeira edição do Jornal Nacional, da Rede Globo.

Graças ao apoio do governo militar, a Globo pôde implantar o sistema de rede, possibilitando transmitir o JN simultaneamente para Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Brasília. Com a intenção de integrar o território nacional, a ditadura militar deu total apoio político às organizações Roberto Marinho, para que estas divulgassem em sua programação a ideologia militar.

Além de qualidade técnica, o JN contava com uma equipe de profissionais de peso, como Armando Nogueira, nos bastidores, e apresentadores como Cid Moreira, Sérgio Chapelin e Celso Freitas – todos homens, até a entrada de Lillian Witte Fibe, em 1996.

A cobertura política do Jornal Nacional foi, desde o início, alvo de discussões e debates; além da confessa relação com o regime militar, o momento de redemocratização também foi marcado por polêmicas. Em 1989, a edição tendenciosa de um debate entre Fernando Collor (PRN) e Lula (PT), transmitido pela Rede Globo, pôs e xeque o favoritismo do candidato petista, o que beneficiou diretamente a posterior vitória de Collor.

Mais tarde, em 1994, o Plano Real foi o maior cabo-eleitoral de Fernando Henrique Cardoso, que se elegeu com apoio de Roberto Marinho e novamente em 1998 – com a inflação controlada, o mote era "não se mexe em time que está ganhando".

Observa-se que, desde a redemocratização do Brasil (e mesmo antes) não havíamos visto nenhuma candidata à presidência da república, até o ano de 2006, quando as mulheres apareceram em dose dupla.

Heloísa Helena, do PSOL e Ana Maria Rangel, do PRP lançaram candidatura e, embora não tenham ido para o 2º turno, obtiveram respectivamente, 6,85% e 0,13% dos votos válidos.

Com campanha mais expressiva, Heloísa Helena levantava a bandeira do "Socialismo e liberdade", causas associadas ao movimento feminista desde seu surgimento, no século XIX. A diferença de 34,79% dos votos válidos em relação ao segundo colocado no primeiro turno – Geraldo Alckmin – não diminuiu o vigor das batalhas femininas por posicionamento político mais assertivo. As lutas iniciadas pela libertação das mulheres e representatividade nos espaços públicos desembocaram nas candidaturas de Marina Silva do PV e Dilma Rousseff do PT, em 2010.

Neste ano, o Jornal Nacional decidiu dar visibilidade aos candidatos mais expressivos e também aos considerados "nanicos", cujas candidaturas eram independentes ou não eram de conhecimento popular.

Diariamente, eram apresentadas as agendas dos candidatos – compromissos públicos, declarações, coletivas de imprensa – tudo aquilo que, para a linha editorial do jornal fosse considerado importante, era exibido em VTs de aproximadamente 1 minuto.

Dilma e Marina no JN: análise da cobertura

Para o presente trabalho, foram coletadas 17 edições do Jornal Nacional da Rede Globo no mês de setembro de 2010, período pré-eleições presidenciais. Para análise, foram submetidas a estudo as edições dos dias 10 e 29; foram separadas apenas as matérias referentes às duas candidatas.

Dia 10 – Dilma Rousseff

> **Cabeça (Willian Bonner):** A candidata do PT, Dilma Rousseff, falou hoje em Porto Alegre sobre a <u>experiência de ser avó</u>. (grifo meu)

Logo na apresentação da matéria, o apresentador Willian Bonner enfatiza o lado familiar da candidata Dilma Rousseff, e a repórter Patricícia Cavalheiro reforça o posicionamento:

> **OFF (Repórter: Patrícia Cavalheiro):** um dia depois do nascimento do primeiro neto, Gabriel, a candidata do PT falou com os jornalistas ainda no hospital. Dilma Rousseff disse que vive o momento mais feliz da vida dela, e que as últimas horas foram dedicadas a trocar fraldas junto com a filha. (grifo meu)

Em nenhum momento, há menção sobre seu projeto de governo ou os próximos passos da campanha; exalta-se, contudo, o lado mãe, lado este, que a faz viver "o momento mais feliz da vida dela" – não por estar pleiteando o cargo de presidente do Brasil, mas por suas relações na esfera privada.

O que se nota é um reforço do imaginário coletivo, isto é, da ideologia dominante a respeito do que a mulher representa: uma mãe zelosa, que nunca deixará de atender aos filhos, em detrimento da vida pública. Aqui, deve-se fazer um adendo entendendo que

> "Uma ideologia permanece hegemônica enquanto não tem necessidade de ser defendida ou explicada. A eficácia de sua mensagem depende de sua capacidade de produzir um imaginário coletivo, interiorizado por todos e que se identifique com a totalidade do real." (OLIVEIRA, 1993, p. 72)

> **Entrevista coletiva no hospital (Dilma)**: eu troco com mais rapidez que ela. (...) a gente sabe que é duro *né*? Mãe acha que vai quebrar, *né*? *Vó* sabe que não quebra. Sempre me disseram isso, viu? Os avós (...) vários amigos meu avós já disseram isso – que a gente fica meio bobo... Então eu to hoje meio boba.

Nesta entrevista, Dilma explicita seu lado "humano", muitas vezes questionado ao longo da campanha, por ter fama de intransigente enquanto Ministra Chefe da Casa Civil. Poderíamos interpretar esta sonora como a explicitação de uma fraqueza feminina, mas como nos indica Rosiska de Oliveira, "se as mulheres que estão ocupando os lugares mais diversos no mundo dos homens recusarem o mimetismo e afirmarem o que lhes pertence como maneira de estar no mundo e de perceber as coisas, essa experiência as irá transformando e àqueles que com elas convivem e trabalham". (O elogio da diferença, p. 73) É com esse propósito que o movimento feminista se coloca em oposição à masculinização da mulher e propõe a aceitação de que existem características psicológicas próprias a este gênero, que as diferem do masculino, mas que, em nenhum momento, o desqualificam.

> **Passagem (Repórter: Patrícia Cavalheiro)**: depois de dois dias de pausa na agenda política, a candidata informou que deve deixar Porto Alegre e retomar os compromissos de campanha já neste sábado, depois que Paula, a filha dela, sair do hospital.

Mostrar que a candidata é também mãe e avó, poderia ser interpretado como o reforço do conceito feminino de frágil e relegado aos espaços domésticos. Entretanto, omitir essas informações seria o mesmo que tentar vender uma imagem de austeridade, historicamente ligada ao papel masculino. Exibir uma candidata à presidência da República que se emociona

com o nascimento do neto não a torna incapaz de assumir o cargo a que se propõe, mas faz emergir características femininas que podem atuar concomitantemente e em harmonia.

> "Ao questionar as normas e papéis preestabelecidos, ao penetrar em espaços proibidos, ao produzir um contradiscurso, colocando face a face duas culturas e duas visões de mundo, as mulheres em movimento introduzem a incerteza, a pluralidade e a escolha onde anteriormente só havia certeza, unanimidade e conformidade". (OLIVEIRA, 1993, p. 72)

Dia 10 – Marina Silva

> **Cabeça (Fátima Bernardes)**: marina Silva do PV afirmou que vai reduzir impostos para incentivar o uso de energia renovável por empresas

> **OFF (Repórter: Paulo Gonçalves):** Marina Silva veio a campinas conhecer uma empresa que trabalha com bioenergia. Ao lado da filha, Maiara, que mora na cidade, a candidata conheceu novas tecnologias que transformam palha da cana em óleo combustível. (grifo meu)

A visita de Marina Silva a uma empresa que utiliza bioenergia deveria ser a tônica da reportagem, tendo em vista que a candidata do Partido Verde tinha como plataforma de campanha o desenvolvimento sócio-econômico aliado a políticas de preservação do meio ambiente. Entretanto, o repórter Paulo Golçalves faz questão de frisar que a candidata estava acompanhada da filha e além do texto, há o reforço das imagens, que mostram Marina constantemente ao lado de Maiara.

Neste caso, o Jornal Nacional reforça um dos paradigmas femininos do nazismo: o cuidado aos filhos. Na matéria de Marina, ao contrário da anterior, de Dilma Rousseff, a citação de membros familiares era completamente dispensável, já que o tema central do debate era o uso de combustíveis não-poluentes.

> **Passagem (Repórter Paulo Gonçalves)**: a candidata Marina Silva disse que se for eleita, vai adotar políticas públicas de incentivo ao setor de energia renovável. Inclusive, redução de impostos.

> **Marina (Coletiva):** se, as pessoas não exigirem dos dirigentes políticos que façam esse tipo de investimento, os investimentos serão sempre para as atividades predatórias, *né*, com desperdício de recursos humanos, com desperdício de recursos naturais e recursos financeiros com prejuízos sociais e prejuízos ao meio ambiente.

> **OFF (Repórter: Paulo Gonçalves)** o último compromisso da candidata foi uma caminhada pelo centro da cidade. Marina cumprimentou eleitores e fez um discurso improvisado com um megafone. (Grifo meu)

Ao ressaltar que o discurso de Marina no centro da cidade de Campinas foi improvisado, o repórter corrobora com a ideia de que à mulher cabem os discursos privados, no seio da família e aos homens, é que se deve confiar o poder de dizer o que convém aos membros sociais:

> "Os homens dominam os registros técnicos, políticos e intelectuais e têm o controle da palavra pública. As mulheres só dominam registros referentes a campos socialmente considerados como secundários ou insignificantes. A fala feminina compete ao espaço privado, torna-se titubeante e insegura em situações nas quais a conotação pública é predominante". (OLIVEIRA, 1993, p. 82).

Dia 29 - Dilma

> **Cabeça (Apresentador: Marcio Almeida)**: A candidata à presidência pelo PT, Dilma Rousseff, afirmou hoje, que é contra o **aborto**.

Logo na apresentação da matéria, Marcio Almeida deixa clara a posição da candidata do Partido dos Trabalhadores em relação ao aborto; enfático, porém, não totalmente confiável – na época precedente às eleições de 2010, circulava na mídia a informação de que Dilma seria a favor do aborto – logo, o uso do termo "afirmou" transferiu a ela a responsabilidade pela declaração, o que, provavelmente, não ocorreria se o posicionamento ante o aborto fosse de um homem. "Alguns itens lexicais significam uma coisa quando aplicados aos homens e outra quando aplicados às mulheres, e essa diferença refere-se aos diferentes papéis desempenhados pelos sexos na sociedade" (OLIVEIRA, 1993, p. 80).

> **OFF (Repórter:Vladimir Netto):** No fim da manhã, a candidata recebeu a visita de mais de 30 líderes religiosos católicos e de igrejas evangélicas. Durante quase 3 horas, eles discutiram assuntos como **aborto**, drogas e a adoção de políticas sociais voltadas para a família. (grifo meu)

> **Passagem (Repórter Vladimir Netto)**: Depois da reunião Dilma saiu da casa acompanhada pelos líderes religiosos e falou sobre **aborto**.

Novamente reforçando o ideal nazista dos três "K", o Jornal Nacional repete a informação de que a candidata do PT mantém relações com grupos religiosos e que, sua preocupação enquanto presidente do Brasil seriam questões "familiares", como as drogas, tendo em vista que toxicômanos geram conflitos primariamente no seio familiar.

> **Coletiva (Dilma)**: quando a gente fala em valorização da vida, eu queria deixar claro; eu pessoalmente já disse lá no debate da CNBB que eu

> pessoalmente sou contra o **aborto**, e acho o **aborto** uma violência contra a mulher. Não acredito que haja uma mulher que não considere o **aborto** uma violência contra ela. (Grifo meu)

Selecionar esta passagem da sonora de Dilma Rousseff ameniza sua imagem de "guerrilheira" e "linha-dura", tão divulgada à época. Mas ao declarar que "não acredita que haja uma mulher que não considere o aborto uma violência contra ela mesma", a candidata demonstra desconhecimento da causa feminista, pois a liberalização do aborto sempre foi uma das principais bandeiras das militantes das causas da mulher.

Nota-se, ainda em relação à passagem anterior, certa hesitação na fala de Dilma. De acordo com Lakoff "por seu tom mais nervoso e seu fluxo mais irregular, o falar das mulheres se desqualifica face ao discurso masculino, mais forte e afirmativo, construído de maneira a consolidar a posição de força dos homens no espaço público" (OLIVEIRA, 1993, p. 81)

> **OFF**: Dilma disse ainda que as mulheres que recorrem ao **aborto** em condições precárias, devem ser atendidas, porque correm risco de vida.

A palavra "aborto", repetida sete vezes ao longo de uma matéria que durou 55 segundos, demonstra o interesse da Rede Globo em divulgar o posicionamento da candidata em relação ao tema. Quando lembramos que o Brasil é um país cuja população majoritariamente se diz católica, posicionar-se tão veementemente contra o aborto fez de Dilma uma candidata com mais chances de vencer entre os eleitores tradicionalista, do ponto de vista político.

Dia 29 - Marina

> **Cabeça (Apresentadora: Fátima Bernardes)** A candidata do PV à presidência, Marina Silva, fez campanha agora à noite no Rio de Janeiro.

> **OFF (Repórter:Tatiana Nascimento):** a candidata do Partido Verde chegou ao Rio no fim da tarde, e foi de carro até o centro, onde fez corpo-a-corpo com eleitores. (grifo meu)

> **Passagem (Repórter: Tatiana Nascimento)** Marina Silva veio reforçar o trabalho dos militantes do partido aqui na Central do Brasil que é ponto de chegada e partida dos trens da cidade. (grifo meu)

Candidata apontada como defensora do meio ambiente, Marina Silva vai até a Central do Brasil de carro. O veículo com o qual a candidata se locomove para chegar aos seus compromissos de campanha com certeza não apresenta nenhuma relevância em outro contexto, com outros candidatos; mas Marina é do Partido Verde, entusiasta das causas ecológicas e chega, a uma estação de trem, de carro. Sem dúvida, ressaltar essa informação aparentemente inocente leva o telespectador a desconfiar do discurso da candidata e coloca, ainda que de forma sutil, sua plataforma de campanha em xeque.

> **OFF (Repórter: Tatiana Nascimento)** Ela estava acompanhada do candidato a governador do Rio pelo PV, Fernando Gabeira. Marina disse o que pretende fazer na reta final da campanha no primeiro turno das eleições.

> **Coletiva (Marina):** mobilizando a sociedade, debatendo com coerência, o que é melhor para o Brasil na educação, na saúde, na segurança pública, no desenvolvimento econômico e social. É assim que a onda verde não pára de crescer e eu vou me manter em estado permanente de campanha até o momento final. (grifo meu)

A polidez com que Marina usa a língua portuguesa em seus discursos poderia demonstrar segurança discursiva, mas quando se analisa as subcamadas textuais,

> "Comparado com o discurso masculino, o falar das mulheres comporta um uso mais corrente de adjetivos, é mais polido e cortês, privilegia as construções modais que exprimem uma trivialidade de conteúdo assim como uma atitude incerta, hesitante e pouco segura de si. Há, igualmente na fala das mulheres, uma preocupação desmesurada com o purismo e com a hipercorreção gramatical, que pretende compensar um modo de expressão inseguro". (OLIVEIRA, 1993, p. 80, 81)

Considerações finais

Entender o papel da mulher no âmbito da política requer uma visão de seu papel enquanto ser social, suas lutas históricas e seus percursos nas esferas privada e pública. Dedicadas durante cerca de 50 anos a mostrar igualdade em relação aos homens, as mulheres perceberam que isto seria um equívoco, afinal, para além das diferenças físicas, as particularidades de cada gênero são constituintes daquilo que somos.

Renovar a política não deve se tratar da representatividade física das mulheres nos cargos executivos, legislativos e judiciários; deve ser um esforço da sociedade, com todos os seus membros, a fim de pensar numa realidade outra, em engrenagens inéditas, pois, como bem define Rosiska de Oliveira,

> "o feminismo só teria sentido se levasse para a política não um novo esquadrão de políticos de saiais, mas questionamentos de fundo, como a exigência de reconhecimento de uma lógica estrangeira à política, muito mais próxima da ética, talvez a única capaz de renová-la. Ocorreu-me então que a ideia mesma da democracia seria tanto mais interrogada por questões insólitas, quanto mais livremente se exprimissem as mulheres". (OLIVEIRA, 1993, p. 137)

Chegar à igualdade pela semelhança é, além de equivocado, um conceito ultrapassado, pois, seres humanos diferentes só podem ser mutuamente respeitados quando tratados de formas diferentes. Neste sentido, as mulheres do século XXI não querem provar que podem exercer funções masculinas, mas querem mostrar a si mesmas e aos outros, que ambos os sexos podem compartilhar de experiências antes concebidas apenas para homens ou para mulheres.

Notas

1. disponível em: <http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=PD282&t=domicilios-particulares-permanentes-por-posse-de-televisao>. Acesso em 24 de março de 2011.

2. disponível em: <http://oglobo.globo.com/economia/mat/2010/11/19/computador-esta-presente-em-58-dos-lares-brasileiros-aponta-intel-923053699.asp>. Acesso em 24 de março de 2011.

Referências

BENETTI, Márcia; LAGO, Cláudia. *Metodologia de Pesquisa em Jornalismo*. 2ª Edição, Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

COUTINHO, Iluska; PORCELLO, Flávio; VIZEU, Alfredo. *60 anos de Telejornalismo no Brasil*: História, análise e crítica. 1ª edição, Florianópolis: Editora Insular, 2010.

MICHEL, Andree. *El Feminismo*. 1ª edição, Cidade do México: Editora Medio Siglo, 1983.

NEVES, Flora. *Telejornalismo e Poder nas Eleições Presidenciais*. 1ª edição, São Paulo: Editora Summus, 2008.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da Diferença*: o feminino emergente. 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS: UM ESTUDO SOBRRE SUA CLASSIFICAÇÃO EM UNIDADES INFORMACIONAIS.

ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Universidade Estadual Paulista Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista. Campus Marília. (UNESP).

MORAES, João Batista Ernesto de. Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação – Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista. Campus Marília. (UNESP).

Os caminhos do documento fotográfico

A contribuição da fotografia para a as diferentes áreas do saber é tam anha, considerando que desde seu início ela foi vista com o uma forma de registrar a realidade e os acontecim entos e, durante seu desenvol vimento e conseqüentem ente toda a sua história, esteve atrelada à cientif icidade, tanto dos experim entos como de suas im agens produzidas através de processos quím icos. No entanto, em alguns m omentos a fotografia foi posta de lado com o testem unho e foi utilizada apenas com o intuito de ilustrar o que estava escrito.

Apresentando-se em form a de registro de um a realidade hum anizada pela presença do ser humano no ato fotográfico – sua referencialidade versus subjetividade – a fotografia apresenta seu caráter contra ditório, am bíguo e até m esmo precário, com o aponta Scharffer (1996). Sua produção e recepção de um lado nos levam a um a abordagem subjetiva e de outro, prático, o que a faz agir de vários m odos na história, sendo um a delas com o docum ento, trans pondo para um suporte bidim ensional a realidade e atestando fatos e pessoas.

Historiadores e pesquisadores que trab alham com docum entos fotográficos nos dão alguns m otivos para a "rejeição" em usar a fotografia com o um docum ento histórico pleno de inform ações e signifi cados. Kossoy (2001, p.30), expõe duas razões para este fato sendo a prim eira "de ordem cultural" ou seja, a supervalorização de nossa tradição escrita im pediria que se visse a fot ografia com o fonte confiável de estudos e a segunda seria que:

> A informação registrada visualm ente configura-se num sério obstáculo tanto para o pesquisador que trabalha no m useu ou arquivo como ao pesquisador usuário que freqüenta essas instituições. O problema reside justam ente na resistência em aceitar, analisar e interpretar a inform ação quando esta não é transm itida segundo um

> sistema codificado de signos em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita. (KOSSOY, 2001, p.30).

O não uso da fotografia como documento viria, portanto, para Kossoy, de uma tradição livresca e resistência – com o se resiste a tudo que é novo – por parte tanto dos pesquisadores como dos usuários. Essa resistência não seria estranha se considerarmos os o medo e a insegurança que a imagem fotográfica trouxe em seus primórdios. A opinião de Kossoy pode ser contraposta à justificativa de Miguel (1993, p.122), onde afirma que:

> A ausência da utilização da fotografia em seus primórdios como documento decorreu, por um lado, dos limites determinados pelo seu desenvolvimento tecnológico – que restringiam as chamadas fotografias espontâneas e impunham as fotografias posadas, renegadas por historiadores que consideravam meros instantes congelados da realidade, sem valor informativo de prova – e decorreu, por outro lado, da noção de documentos, a que se costuma chamar fontes, imposta pela historiografia tradicional.

As "fontes impostas pela historiografia tradicional" sem dúvida são as escritas citadas por Kossoy. Na historiografia metódica do século XIX, o historiador coletava os documentos geralmente oficiais, verificava, aplicando-lhe regras do método crítico, a autenticidade e os disponibilizava de forma ordenada, ou seja, tomava por verdadeiros os acontecimentos narrados nos documentos, como se tudo fosse mecânico e exato (BORGES, 2003). As imagens fotográficas eram utilizadas por pesquisadores e historiadores com finalidades totalmente ilustrativas, assim como as pinturas que relatavam fatos históricos, sendo estes considerados verdadeiros e não sendo questionados criticamente, serviam para confirmar o que os documentos escritos diziam. Segundo Leite (2001, p. 146):

> A utilização mais freqüente e antiga das fotografias, nos trabalhos de ciências humanas, é como ilustração do texto. A fotografia seria a vitrine, através da qual o leitor pode tomar um contato imediato e simplificado com o texto. Ainda que ocasionalmente tenham inspirado as análise e interpretações apresentadas através do texto escrito, não se lhes pede nada além das dimensões visuais imediatas – traços físicos, indumentária, moda, expressões faciais, fachadas de prédios e outras características externas de coisas, pessoas e grupos. As brechas do texto que a imagem preenche com informações ou representações não são verbalizadas.

Sem serem consideradas objetos informacionais e históricos autônomos, as fotografias não tinham com o ser interpretadas com criticidade em relação a seu conteúdo e sim confirmavam e ilustravam o que os textos diziam.

Destacando aqui o desenvolvimento da perspectiva – que "significa olhar racionalizado ou ver claro" (BORGES, 2003, p.27) – e relacionando-a a idéia de que qualquer imagem que a seguisse seria o verdadeiro e dava os elementos à historiografia metódica para confirmar que imagem e realidade eram idéias corretas, Borges (2003, p.23) observa que:

> é importante lembrar que muito embora os historiadores afinados com o pensamento da Escola Metódica não tenham dispensado o uso de imagens visuais em suas pesquisas e em seus livros didáticos, sempre supervalorizaram o documento escrito na produção de suas narrativas. O uso da emblemática, saída da filatelia e da numismática, bem como o emprego das pinturas de história ajudaram-lhes a sustentar uma noção de História calcada na idéia de verdade sem mácula.

A fotografia possuía características que não conduziam ao conceito de documento histórico do grupo tradicional na historiografia positivista, sua capacidade de registro aliada à ambigüidade e subjetividade das imagens não permitiam ainda que fosse inclusa no rol de documentos e dependia de uma nova visão sobre o método e o paradigma histórico.

Entretanto, ao final do século XIX várias transformações acerca do pensamento filosófico e científico formulam dúvidas e inquietações a respeito do conceito de documento e acabam abrindo portas para uma crítica à cultura do documento escrito e iniciando um debate que contempla outras fontes documentais, inclusive a fotografia. As mudanças que estavam acontecendo na sociedade de forma geral, se fechavam cada vez mais à aceitação sem perguntas dos documentos em seu caráter verídico e se abriam para interpretações e reflexões que não aceitavam os fatos como eles eram e sim buscavam significados atrelados às ações dos homens com seu meio e com o próprio homem, o que deixa a objetividade e o racionalismo também poderem visualizar a subjetividade e interpretação dos fatos, considerando posições sociais, crenças, mitos, relações culturais, etc. Segundo Borges (2003, p.35):

> Com essas alterações no e do pensamento, estavam abertas algumas portas para o estabelecimento de um novo conceito de realidade, de ciência histórica, de método de pesquisa e, sobretudo de documento histórico. As imagens visuais deixariam de ser consideradas um

> retrato fiel dos fatos para se transformarem em linguagens dotadas de sintaxe própria.

Em 1929, um século depois do aparecimento da fotografia, uma profunda crítica da noção de documento começou a ser elaborada pelos fundadores da revista " *Annales d' historie économique et sociale*", Lucien Febvre e Marc Bloch, que viria margeada pela "*Escola dos Annales*". Tinham como objetivo eliminar o espírito de especificidade, promover a pluridisciplinaridade, favorecer a união das ciências humanas, passar da fase dos debates teóricos para a fase das realizações concretas, nomeando inquéritos coletivos no terreno da história contemporânea (LE GOFF,1932). Nesse contexto surge o que seria uma nova concepção de história, a *nouvelle histoire* que, associada à *Escola do Annales*, se torna uma corrente inovadora, estudando a história de longa duração ou seja, trabalhando com estruturas particulares e não com épocas (BURKE, 1992, p.12). No campo de suas técnicas e métodos a história foi se modificando e, se antes a documentação era relativa ao evento e ao seu produtor, agora ela se torna massiva, serial e revela o duradouro. Portanto, com a *nouvelle histoire*, os documentos passam a ser mais amplos e abrangentes, enfim, qualquer fonte pode ser passível de interrogações sobre o passado.

A história se descentraliza dos grandes feitos e presta atenção aos fatos cotidianos, ao homem comum, à coletividade e comportamentos.

Jacques Le Goff deixa clara através de uma citação de Febvre que deve-se explorar novos caminhos para a pesquisa histórica. Segundo Fevre apud Le Goff (1992, p.351):

> a história faz-se com documentos escritos sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais, Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas.

O trabalho da *Escola dos Annales* demonstrou a necessidade da história de trabalhar com diversos tipos de objetos e aí está inclusa a fotografia. Na segunda metade do século XX, a situação da fotografia como documento estava muito diferente de apenas cinco décadas atrás. Na visão de pesquisadores e historiadores a fotografia estava sendo considerada pela participação e registro das mudanças sociais, políticas e industriais de todas as épocas, função já desenvolvida em seu início, mas que somente naquele momento adquiria reconhecimento.

Amplamente veiculada pela imprensa, a fotografia entrou de modo definitivo na vida e no cotidiano de todas as pessoas com um enorme poder de comunicação e, principalmente, fazendo com que participem os dos acontecimentos tanto mundiais quanto particulares, sendo usada para criar e fazer a seu modo e com sua linguagem uma memória fotográfica.

E, o "mundo imagem" como explica Sontag (1981), se consolidou. Através da câmara podem os escolher entre o real e o imaginário, entre a representação e o concreto:

> uma sociedade torna-se "moderna" quando uma de suas principais atividades passa a ser a produção e o consumo de imagens, quando as imagens, que possuem poderes extraordinários para determinar nossas exigências com respeito à realidade e são elas mesmas substitutas cobiçadas da experiência autêntica, tornam-se indispensáveis à boa saúde da economia, à estabilidade política e à busca da felicidade individual. (SONTAG, 1981, p.148).

O desejo de consumo daquelas pessoas dos primeiros tempos por suas imagens em retratos parece muito simples se compararmos com a facilidade e o consumo exagerado de imagens que temos à disposição atualmente. A lógica de reprodutibilidade incessante e massificação se consolidou totalmente através da fotografia a tal ponto de nossos desejos serem realizados ou ao menos expurgados através de uma foto. O efeito catártico é produzido com muitas finalidades e objetivos.

Estes fatos fizeram com que pesquisadores refletissem muito mais sobre as representações fotográficas existentes, procurando metodologias e modos de decifrá-las para com isso obterem uma contribuição rica em significados e informação, como nos explica Borges (2003, p.80):

> Hoje não mais se duvida da natureza polissêmica da imagem, da variabilidade de sentidos de suas formas de produção, emissão e recepção. Sabe-se que uma imagem visual é uma forma simbólica cujo significado não existe *per si*, quer dizer, "'lá dentro', como coisa dada que pré-existe ao olhar, à intenção de quem o produz". Vista sob essa ótica, ela deixa de ser espelho ou a duplicação do real, como queriam os historiadores da historiografia metódica. Apresenta-se como uma linguagem que não é nem verdadeira nem falsa. Seus discursos sinalizam lógicas diferenciadas de organização do pensamento, de ordenação dos espaços sociais e de medição dos tempos culturais. Constituem modos específicos de articular tradição e modernidade. Por tudo isso, sabe-se que uma dada imagem é uma representação do mundo que varia de acordo com os códigos culturais de quem a produz.

Vemos, desse modo, que não só a fotografia, mas todos os documentos são fragmentos do real, representações que correspondem à realidade, mas também têm a ver com as intenções, com o contexto e com o momento e as condições em que foram produzidos. Esses caminhos oferecidos para a construção do passado nos levam a considerar fatores como a contextualização do documento fotográfico e o saber interrogá-los (BLOCH, 1965), para que estes nos possam ser úteis com suas informações históricas.

Possibilitando fragmentos visuais, a fotografia serviu e serve para inúmeros interesses por parte de seus produtores, pesquisadores e consumidores. O avanço tecnológico com que se desenvolveu, proporcionou diferentes objetivos e ideologias que se concretizaram através dela. Hoje, mais do que nunca, uma fotografia nos conecta com o mundo, com diferentes temas, e quase sempre nos faz acreditar no que nos mostram. Essa herança de credibilidade, que para sempre será carregada e a manipulação a que é instrumento – suas legendas, textos, informativos – nos dão um amplo leque de exemplos de sua utilização e mostram a sua consolidação também como um documento em nossa sociedade. Quase tudo é fotografado e mostrado pelas imagens nos dando a possibilidade de confirmamos e atestarmos fatos através delas.

Para não ser meras ilustrações como no passado foram, fotografias têm de ser contextualizadas e, consideradas importantes documentos que, como todos os outros têm seu sentido e conceito modificado e ampliado ao longo do tempo e que, junto a outras fontes, é um elemento de construção da memória, da ideologia, de revoluções culturais, que devem ser decifradas adequadamente. Para que estas considerações ocorram, é necessário, em nosso campo do saber, a Ciência da Informação, além de contextualizá-las, saber como classificar e disponibilizar, da forma mais objetiva possível, conjuntos de fotografias armazenadas em instituições informacionais. A classificação dada por seus produtores ou detentores, enquanto objetos de uso fora de uma biblioteca, museu ou arquivo reflete o sentido de uma época, de uma cultura, ou mesmo de algo que deveria ser preservado e mostrado a gerações futuras. Esta tensão entre disponibilizar a informação e sua ordem original e institucional é o cerne de nossa pesquisa e sobre ela, neste momento, iniciamos alguns apontamentos.

Sobre a classificação de documentos fotográficos

Acumular e guardar tesouros para oferecer ao olhar, mesmo que sua função útil seja uma questão que fique em segundo plano, é uma prática que atravessa séculos.

Possuir e preservar aquilo que se deseja, que se valoriza e se acredita que não deve ser esquecido descobre sentido no ato de colecionar (MARQUES;SILVEIRA, 2005) e, com o ato de selecionar objetos, estabelece-se também um significado em relação a eles. Esses objetos, coletados e diferenciados trazem a possibilidade de formar uma classificação das coisas, que, por sua vez, deve ser explicada e entendida de acordo com seu contexto histórico. Mas, não são apenas as coleções materiais que emergem para o reconhecimento de diferentes objetos que permeiam o mundo em que vivemos. Para entender esse mundo, o homem colecionou também "os modos de conhecimento e as cosmologias que elaborava na forma de mitos" (MENEGAT, 2005, p.05.). Lévi-Strauss (1976), diz que colecionando fatos e narrativas e passando adiante o homem constrói um determinado modo de pensar o mundo, assim como as coisas que o constituem.

Colecionar o mundo, através de objetos materiais ou não, é representá-lo incidindo valores e sentidos. Dentro desse ato, o homem tentou dar desde sempre às suas coleções uma ordem para representar seu pensamento ou desejo, o que contribuiu para o desenvolvimento e determinação de classificações do conhecimento.

Pomian (2004) chama a atenção para as condições que, logicamente um conjunto de objetos tem de apresentar para ser considerado uma coleção, sendo que tais condições (acumulação de objetos, tesouros escondidos, coleções formadas ao acaso), podem ser satisfeitas por museus, bibliotecas e arquivos, respeitando, em cada uma, sua organização, origem e a função que é dada aos documentos.

Essas instituições que começaram juntas em seus acervos têm características que são comuns até hoje como o fato de preservar a memória coletiva, atividade que envolve muito mais do que apenas manter e proteger essa memória.

Todo esse trabalho se define na organização e tratamento de seus acervos. Coletar, organizar, identificar, catalogar e classificar qualquer tipo de suporte são atividades que norteiam a montagem de um acervo e fazem dessas instituições lugares onde ficam depositadas coleções que fazem parte da história de diferentes culturas.

Percebe-se, nesse caso, que o tratamento de acervos nasce juntamente com o desenvolvimento das ciências e com a necessidade de dar a uma determinada coleção, dentro de um ambiente próprio, o acesso às suas informações. As atividades que são executadas nessas instituições vêm da capacidade de colecionar e estão ligadas a todo desenvolvimento das classificações do conhecimento, dos seres e dos saberes, ou seja, antes das práticas legitimadas pelas instituições está a coleção (LARA FILHO, 2006).

E, em cada uma das coleções armazenadas por uma instituição para compor seu acervo, há a forma como foi organizada e classificada ao longo de sua história, mantendo uma relação tanto com seu dono como com sua época. Nesse sentido Vickery (1980), escreve baseado na opinião de teóricos como Lund e Taube que os sistemas de classificação não podem ser permanentes, com formas e sentidos definidos porque a História:

> [...] apresenta uma série de épocas culturais. Cada uma corresponde a um curto período de anos nos quais o conhecimento apresenta uma estrutura mais ou menos unificada que pode ser expressa numa classificação, mas cada nova época exige uma nova classificação. (VICKERY, 1980, p. 187).

Portanto, definindo o termo classificação, este se caracteriza pelo processo de agrupar e dividir o conhecimento por suas semelhanças, dispor as informações de modo que suas relações de analogia se sobressaiam, para que as ciências, o saber ou documentos possam ser apreendidos de forma precisa. "Classificar, na acepção mais simples do termo, é reunir coisas ou idéias que sejam semelhantes entre si, e separar as que apresentam diferenças" (VICKERY, 1980, p. 23).

Aristóteles teve grande contribuição na organização intelectual do conhecimento. Por quase dois mil anos o que se conhecia e se utilizava de classificação do conhecimento vem principalmente do modelo que estabeleceu que, de acordo com Vickery (1980), permaneceu com a estrutura básica até quase o fim do século XVII. Burke (2003, p. 90) escreve que:

> Aristóteles expusera um sistema de 10 categorias gerais (substância, quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, posição, condição, ação e paixão). Essas categorias eram largamente conhecidas e utilizadas (de fato ainda as utilizamos hoje, mesmo que não mais a consideremos um sistema fechado).

A classificação se estabeleceu com a fundamentação de teorias filosóficas e científicas que deram base ao seu desenvolvimento. As categorias [1], exemplos realistas de descrição de qualquer experiência, são um primeiro estágio para que a classificação das ciências e do saber se desenvolva e se concretize[2].

[1] "Em geral, qualquer noção que sirva como regra para investigação ou para sua expressão lingüística em qualquer campo. Historicamente o primeiro significado atribuído às categorias é realista: elas são consideradas determinações da realidade e, em segundo lugar, noções que servem para indagar e para compreender a própria realidade. Foi essa a concepção de Platão, que as chamou de gêneros supremos e enumerou cindo desses gêneros". (ABBAGNANO, 2000, p.121).

[2] "O ponto de partida tradicional para se construir um a classificação tem sido o "universo" do conhecimento, que se divide em classes convencionais principais. As "entidades" (seres concretos e conceituais) em cada classe principal têm muitos atributos, e alguns deles podem servir como características para a "divisão lógica" da classe principal em subclasses ou grupos. Os grupos assim

Nos séculos XVII e XVIII, uma reclassificação do saber por conta das universidades fazia com que todo o mecanismo do conhecimento também se reorganizasse, refletindo a conjuntura nas instituições ligadas ao saber (BURKE, 2003). De acordo com o autor:

> Nas bibliotecas também houve uma reclassificação, em parte com o resultado de mudanças na organização das universidades, mas também com o resultado da multiplicação de livros que se seguiu à invenção da imprensa, um fluxo que chegou a alarmar estudiosos. (BURKE, 2003, p. 97).

Esse fluxo fez com que filósofos e estudiosos pensassem em um sistema de classificação para que os livros fossem encontrados e organizados da melhor maneira. As decisões pragmáticas que tinham de ser tomadas na organização de bibliotecas implicava na técnica e na sabedoria dos estudiosos, "seriam necessários filósofos-bibliotecários ou bibliotecários-filósofos, combinando os talentos de John Dewey, o filósofo pragmático, com os de Melvil Dewey, criador do famoso sistema decimal de classificação" (BURKE, 2003, p.98).

O fato é que nos séculos XVII e XVIII aconteceram muitas mudanças na concepção do que era o conhecimento. Este passou de seu caráter teórico para se tornar útil, o que foi novidade na época. Isso se reflete na organização das unidades que armazenavam o conhecimento, bibliotecas, arquivos e museus, que, pela primeira vez se vêem norteados por uma especificidade funcional, desvinculando-se da classificação dos saberes. Essa quebra da teoria para a prática vai alavancar um grande interesse e a criação de uma "ciência da classificação", surgindo, as classificações bibliográficas, estas baseadas nas classificações filosófi cas, a partir do século XIX (LARA FILHO, 2006). Segundo Pombo (2002, p.03):

> O objecto de análise é então o conceito de classificação na sua idealidade e abstracção máxima; o objectivo, a constituição de uma teoria da classificação que estude a totalidade dos possíveis sistemas de classificação e determine os meios da sua realização. Domínio que, interessando directamente aos classificacionistas, solicita de novo a colaboração dos filósofos.

---

derivados podem ser depois dispostos numa ordem útil. Cada grupo é em si um "universo" puro suscetível de divisão por uma outra característica. A divisão sucessiva por uma série de características resulta numa cadeia de classes." (VICKHERY, 1980, p. 234).

A classificação passa a ter uma nova função: a de organizar no sentido prático, e se divide das classificações filosóficas . Svenonius apud Araújo (2006), propõe uma separação entre as classificações dos filósofos, enciclopedistas e epistemólogos, que são mais voltados à classificação do conhecimento, da preocupação com a organização de documentos, assim como sua disposição física e recuperação.

Assim, se desenvolve o estudo do termo e da prática classificatória que encontra reduto e discussões consistentes dentro do campo da biblioteconomia, mas também no tocante à museologia e arquivologia, mesmo que em menor proporção, encontram os discussões a respeito.

Na museologia, Otlet (LARA FILHO, 2006) identifica muitas semelhanças entre uma biblioteca e um museu, que se caracterizam por seus acervos e práticas e defende uma classificação das peças seguindo critérios diversos como cronológicos, geográficos ou outros, que vão depender das características ou propósitos que tem o museu.

Já na arquivologia encontram-se discussões a respeito das classificações em autores como o Heredia Herrera (1991), Schellenberg (2004) e Duchein (1969). No entanto, uma teoria da classificação em arquivística, como indica Sousa (2006, p.122), demorou para ser instituída. Segundo o autor: "O reconhecimento da importância dos princípios fundamentais da classificação dos arquivos nem sempre se consolidou em uma prática".

Diante desse panorama do surgimento das classificações, podemos nos questionar como é tratada hoje e qual o seu estado atual.

A classificação nas unidades de informação, como escreveu Vichery (1980), mudou de acordo com sua época? Foram abertas discussões para novos suportes informacionais como a fotografia? Adaptaram-se ou criaram-se novas regras? Esses são alguns dos questionamentos da pesquisa em relação à teoria da classificação em bibliotecas, arquivos e museus e mais especificamente no tratamento de coleções e acervos de documentos fotográficos.

O novo suporte traz para as instituições como museus, arquivos e bibliotecas não só as coleções fotográficas documentais, as que vão provar algo ou atestar fatos, mas também as que vão reproduzir obras de arte, construções arquitetônicas, álbuns de família, permitindo assim transcender os limites da representação e dar uma nova percepção aos objetos que podem ser armazenados por unidades de informação (GROSSMANN, 2005).

O trabalho com documentos fotográficos suscita dúvidas e adaptações que exigem dos profissionais empenho e um a busca pelo melhor caminho a seguir. A "transcodificação" da fotografia (SMIT, 1987), ou seja, a passagem de uma linguagem para outra, exige a verbalização do documento fotográfico, assim, damos início ao tratamento desta para que tenha um sentido, para que seja traduzida e, dentro de uma unidade informacional, possa ser útil com suas informações aos usuários.

O documento fotográfico, em uma unidade de informação, através do processo técnico e podemos nos arriscar a falar da aplicação de uma leitura de seus elementos, torna-se visível de forma verbal, diferente da visibilidade em sua forma original, e é essa troca de linguagem que tentamos entender no âmbito de sua classificação, técnica que permite ao documento passar posteriormente às fases que completam seu tratamento. De acordo com Mendes (2004, p. 14):

> A organização documental e as estratégias de interpretação e classificação permitem antever com o diversos segmentos sociais delineiam olhares das histórias do futuro. Nesse quadro são ações decisivas as formas pelas quais se disponibiliza o acesso a certos conjuntos documentais ou as prioridades dadas para tratamento e pesquisa.

Todas as normas vigentes em bibliotecas, arquivos e museus podem englobar objetos tão singulares como os documentos fotográficos e, estas três instituições têm semelhanças entre si. Na presente pesquisa, procuraremos enfatizar a existência de princípios próprios, específicos a cada área, devido à função da instituição, sua relação com a sociedade e com o suporte informacional, mas também os princípios onde as três se aproximam.

Desse modo, a informação sofrerá uma intervenção diferente em cada tipo de instituição, por parte do profissional específico, para que possa ser acessada pelo usuário. Cada tipo de acervo traz consigo problemas genéricos ao campo, e específicos a cada uma das três áreas a que se filia. E é nesse contexto que está inserida a problemática da classificação em relação ao documento fotográfico e o cerne de nossa pesquisa.

Considerações

Arquivos, bibliotecas e museus são centros de documentação com grandes semelhanças em sua estrutura funcional. Tendo em vista seus acervos, ambos trabalham com coleções, documentos, catálogos, conservação e classificação. Nas três instituições

o documento fotográfico se faz presente trazendo suas peculiaridades referentes a seu suporte, origem , função e tratam ento que, independente da instituição se aplica aos diversos domínios do saber.

Nesse sentido, a presente pesquisa c ontribui com discussões epistem ológicas dentro da Ciência da Inform ação sobre um a das m ais relevantes atividades desenvolvidas por unidades de inform ação: a classificação. Sendo pertinente, pela proposta de sistematizar a conceituação de classificação e a form a como é desenvolvida nas três instituições e, consequentem ente, fornecer subsídios teóricos para a compreensão do ato de classificar o docum ento fotográfico nas diferentes áreas aqui propostas.

A bibliografia quase escassa e poucas reflexões sobre o tem a impulsionam para um m aior aprofundam ento nas questões propostas, abrindo cam inho para novas reflexões e contribuições para a atividade considerada de extrem a importância para as três áreas.

O trabalho com documentos fotográficos susc ita dúvidas e adaptações que exigem dos profissionais empenho e um a busca pelo m elhor cam inho a seguir. De acordo com as reflexões de Barthes, Sm it (1987, p. 102) afirm a que "A descrição de um a im agem nunca é com pleta", pois quem trabalha com fotografias sem pre irá se deparar com a conotação, sua interpretação e herança cultural, que influem em muito na descrição de um docum ento. No entanto, o profissional e nvolvido na tarefa de tratar o docum ento fotográfico tem de ser m uito objetivo para que suas inform ações não sejam desperdiçadas. Segundo Smit (1987, p. 106):

> O bibliotecário acostum ado a analisar docum entos escritos tende, invariavelmente, a analisar fotogr afias através de term os abstratos preponderantemente, esquecendo que a im agem dificilm ente significa, de forma unívoca, um termo abstrato. Se, em documentação escrita, a utilização de term os abstratos geralmente significa uma medida de econom ia geral (um term o abstrato "resume" vários concretos), a im agem nos leva a um a realidade diam etralmente oposta: o termo abstrato limita o significado de uma imagem, fixando uma leitura em detrimento de inúmeras outras.

Ou seja, ao se passar o documento fotográfico de imagem para palavras há o que Smit (1987) chama de "transcodificação", a passagem de uma linguagem para outra. A linguagem verbal é muito mais abstrata do que a imagem em si, pois fala da imagem ou fala a im agem, verbalizando-a e induzindo o consulente a pensar a im agem conforme sua legenda. Ao pensarm os na im agem de fo rma verbal dam os início ao tratam ento

desta para que tenha um sentido, para que se ja traduzida, m as, esse tratam ento não é passível de revelar, de form a completa sua visualidade. A palavra em si não consegue manter o visível e sim o im aginável do docum ento fotográfico. Contudo, não se consegue pensar um a im agem sem verbalizá-la e isso é o que sustenta sua representatividade e referencialidade.

A fotografia é um m eio tecnológico de criação e reprodução de im agens em série. Pelo fato de ser determ inada por essas condições m ateriais de produção, ela desenvolve consequentem ente, sua própria linguagem expressiva. Isto é, form a e conteúdo se im bricam de m aneira inseparável. Por esses m otivos, a fotografia, por um lado, apresenta condições únicas que determ inarão seu tratam ento em unidades de informação. De maneira que, seja em um arquivo, em uma biblioteca ou em um museu ela sempre apresentará os m esmos traços constitutivos sendo diferentes as funções que serão dadas às suas inform ações nesses acervos (ALBUQUERQUE, 2006). Dependendo dessa função, sua classificação tem um papel essencial tanto para o profissional quanto para o usuário pesquisador.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. **Catalogação e descrição de documentos fotográficos: uma aproximação comparativa das normas AACR2 e ISAD (G).** 197f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2006.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Fundamentos teóricos da classificação. **Encontros Bibli**: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Florianópolis, n.22, 2º semestre, 2006. p.117-140.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento**: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

GROSSMANN, Martin. O museu de arte hoje. Fórum permanente: museus de arte entre o público e o privado. Disponível em: <www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigo/o_museu_hoje>. Acesso em 22/05/2007.

HEREDIA HERRERA, Antonia. **Archivística general:** teoría y práctica. 5. ed. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1991. 510p.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 63p.

_____. Decifrando a realidade interior das imagens do passado. In: **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional, v.6, n. 01/02, jan./dez., 1993.

LARA FILHO, **Museu**: de espelho do mundo a espaço relacional. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Área de Concentração Cultura e Informação. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA USP, 2006, 139p.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: **História e memória**. 2.ed. Capinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992. 553p.

LEITE, Miriam L. Moreira. A imagem através das palavras. In: **Revista Ciência e Cultura.** n. 38, v.9, 1986. p.1483-1495.

MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A fotografia como documento: uma instigação à leitura. In: **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional, v.6, n. 01/02, jan./dez., 1993.

MENDES, Ricardo. O futuro do presente: acervos fotográficos diante do horizonte digital. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material. São Paulo, v.12, jan./dez., 2004, p. 11-21.

MENEGAT, Rualdo. A epistemologia e o espírito do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n.20, p.05-12, jan./jun., 2005.

POMBO, Olga. **Da classificação dos seres à classificação dos saberes**. 2002. Disponível em : <www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/pombo-classififcacao.pdf>. Acesso em 25/05/2007.

POMIAN, Krzysztof. Colecção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Coord. Fernando Gil. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. 457p. V.1.

SCHELLENBERG, T.R. **Arquivos modernos**: princípios e técnicas. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.386p.

SMIT, Johanna W. A análise da imagem: um primeiro plano. In: **Análise documentária:** a análise da síntese. 2.ed. Johanna W. Smit (coord.). Brasília: IBICT, 1987. p.101-113.

SOUSA, Renato Tarciso Barbosa. Classificação de documentos arquivísticos: trajetória de um conceito. **Arquivística Net**, Rio de Janeiro, v.2, p.120-142, ago./dez. 2006. Disponível em <aquivisticanet.com.br>. Acesso em 22/05/2007.

VICKERY, Brian C. **Classificação e indexação nas ciências**. Tradução de M.C.G. Pirolla. Rio de Janeiro: BNG/Brasilart, 1980. 274p. (Coleção biblioteconomia, documentação, ciência da informação).

HUMOR VISUAL E CRÍTICA POLÍTICA: O RISO (POUCO) ENGRAÇADO DO *AMIGO DA ONÇA* NA REVISTA *O CRUZEIRO.* [1]

Ana Flávia Dias Zammataro

Universidade Estadual de Londrina

Fundação Araucária

Eixo Temático 14 – Humor Gráfico

INTRODUÇÃO

A estréia do *Amigo da Onça* na revista *O Cruzeiro*, em 10 de outubro de 1943, significou muito mais do que uma reformulação da própria revista, significou o início de uma nova etapa através de um personagem brasileiro de muito sucesso que muito mais que um simples desenho de humor pelos traços de seu artista-criador Péricles Maranhão, foi a personificação de costumes, preconceitos, críticas políticas e sociais, o cotidiano de uma época. O *Amigo da Onça* foi pensando para representar o estereótipo do típico "malandro" do Rio de Janeiro, o qual de tudo tirava vantagem, o qual sempre atribuía vitórias para si mesmo, mesmo que passando por cima do próximo. Leão Gondim de Oliveria, então, diretor dos Diários Associados[2], entregou à Péricles Maranhão, a tarefa de contribuir com seu genial traço na criação do *Amigo*. Embora baseado em personagens estrangeiros como *The Enemies of Man*, da revista americana *Esquire* e também do *El Enemigo del Hombre*, da revista argentina *Patoruzú*, o personagem tipicamente brasileiro, baseado em uma piada muito conhecida na época, teve características físicas e psicológicas muito peculiares, que nos distancia de qualquer tipo de aproximação com algum outro personagem anterior a ele.

Péricles, que desde o inicio do trabalho nos *Diários*, mostrou seu talento nato com tiras como "*Oliveira, o trapalhão*", adaptou-se perfeitamente ao personagem *Amigo da Onça* e o persongem a ele, permitindo um diálogo mútuo entre ambos com temas de tão grande

[1] Esse artigo é um recorte temático baseado na dissertação de mestrado em História Social pela Universidade Estadual de Londrina, de título: "O imaginário em traços: progresso, modernização e cultura de consumo no cartum *Amigo da Onça* (1956-1961)", concluído em 2010.

[2] "Diários Associados" era uma rede de comunicações nascida no ano de 1924 e que, em 1959, chegou a congregar "dezenas de jornais, as principais estações de televisão, 28 estações de rádio, as duas mais importantes revistas para adultos do país, doze revistas infantis, agencias de propaganda (...)" (MORAIS, 1994, p.32)

reperscussão. O pernambucano Péricles, soube trabalhar com o personagem engraçado, irônico, debochado, aliado ao cotidiano das pessoas, o que aproximava mais ainda estas da publicação do cartum. Sem descartar todo o mérito da revista *O Cruzeiro* em seu conteúdo como um todo, como as famosas reportagens da dupla de repórter e fotógrafo, David Nasser e Jean Manzon, pode-se afirmar, com clarez,a que o *Amigo da Onça* em muito contribuiu para aumentar a tiragem da revista e consequentemente o seu sucesso entre os leitores. O que aqui se permite tal afirmação sem o receio de cair em especulações são pesquisas, entrevistas, ocorridas no decorrer do estudo com este objeto durante a dissertação de mestrado, através de exposições[3] do *Amigo da Onça* e também da revista *O Cruzeiro*, que proporcionou a troca de idéias com contemporâneos do personagem na revista. Além disso, nas pesquisas com a fonte, realizadas na *Biblioteca Pública Municial de Londrina "Pedro Viriato Parigot de Souza"* e também no *Centro de Documentação e Pesquisa História – CDPH* – da UEL, teve-se contato com a revista, muitas vezes em boas condições de preservação e conservação, porém, ao chegar na página em que se encontraria o *Amigo da Onça*, ela estava arrancada. A sua repercussão era tamanha, que virou, também, artefato de coleção, pendurado em barbearias, mercearias e outros estabelecimentos.

O êxito do personagem não morreu com seu criador, em 1961. Em dezembro deste ano, Péricles Maranhão vem a cometer um suicídio, por razões as quais não se pretende levantar aqui, uma vez que não passam de especulações. Após a sua morte, desenhos originais do *Amigo da Onça* feitos por Péricles, foram publicados até 1962, uma vez que o artista tinha o costume – e a permissão – de levar trabalho pra casa e adiantar muitos de seus desenhos. Após esse ano, continuou-se com os *Amigos* de Péricles, até 1965, com alguns cartuns inéditos, e alguns que já haviam sido publicados no começo de sua carreira com o personagem. Nesse espaço de tempo, apesar de algumas interrupções, a publicação da imagem se manteve quase que intacta na revista. O *Amigo da* Onça precisava, porém, de um outro "pai" e foi assim que, a partir de 1965, assume, com muita perspicácia, o artista, Carlos Estevão. Também pernambucano, não há como se medir o talento nato desse artista, que já vinha fazendo sucesso com tiras cômicas como "*Ignorabus, o contator de histórias*", e também, "*Dr. Macarra*" e já havia se consolidado como artista do humor gráfico na *O Cruzeiro*. Seja um convite ou uma imposição de Gondim de Oliveira, o fato é que Carlos

[3] No ano de 2009 foi realizada a exposição "Amigo da Onça: uma expressão da alma brasileira", primeiramente mostrada na Universidade Estadual de Londrina e depois em outros locais da cidade de Londrina, possibilitando o encontro com ex-leitores da revista e do Amigo da Onça. Por meio dos diálogos estabelecidos com esses ex-leitores, pôde-se perceber a sua dimensão.

Estevão soube trabalhar com o *Amigo da Onça* tão bem quanto seu criador, com temas polêmicos e relevantes para época e também para os dias atuais. Afora o traço mais grosso e carregado, um trabalho maior com sombreamento e cores na imagem, pode-se dizer que o *Amigo* de Estevão manteve a mesma linha de publicação de Péricles, perdurando até 1975, quando finda definitivamente a publicação da *O Cruzeiro*.

A revista *O Cruzeir*o busca pela inovação desde o seu primeiro número, em novembro de 1928, vinculando à sua imagem, um sintoma de modernidade aliada ao grande número de imagens contidas em seu interior. As imagens sempre foram uma "máxima" da revista, primeiramente por meio de concursos de fotografia que promovia, publicação de caricaturas estrangeiras, depois com sessões de humor de Belmonte como a de nome "*Hontem e Hoje*", além de pinturas. No decorrer dos anos, ela sofreu altos e baixos mas é na década de 1940 que ganha grande destaque, com uma reformulação editorial pela qual passa, com a entrada de novos personagens como o *Amigo da Onça*, as reportagens de Manzon e Nasser que inauguram um novo modo de se fazer jornalismo. A respeito disso, compreendemos com Helouise Costa que a revista passa por algumas fases, dentre as quais:

> A primeira fase corresponde ao curto período de 1928 – 1932 e caracteriza-se, sobretudo pela permanência de padrões visuais do século XIX. [...] O seu formato grande, desde o lançamento, justificava-se pela proposta de valorização das imagens. A partir de 1933 – *(1933-1942)* - *O Cruzeiro* entrou numa segunda etapa. A queda da bolsa de Nova Iorque, a Revolução de 30 e a Revolução Constitucionalista de 1932 foram episódios sucessivos que abalaram consideravelmente a situação política e econômica do país. A instabilidade daí decorrente afetou duramente os Diários Associados [...] Ocorreu então uma mudança radical. *O Cruzeiro* perdeu autonomia e passou a utilizar material grafico, fotografias e colaboradores de *O Jornal*, outra publicação de Chateaubriand. [...] A partir de 1943 - *(1943-1954)* - ocorre uma grande reformulação editorial na revista *O Cruzeiro*, que se traduz principalmente pela instauração da fotorreportagem. [...] É importante assinalar que a diferença em relação ao periodo anterior não diz respeito propriamente à quantidade de fotos publicadas, mas ao uso da imagem fotográfica, ja que a revista era fartamente ilustrada desde o seu lançamento. Essa valorização da imagem fotográfica insere-se dentro de uma proposta mais ampla de reformulação dos padores visuais, que inclui tb a valorização da caricatura." (COSTA, 1992, p. 9-12)

É interessante ressaltar que no segundo momento pelo qual passa a revista houve um grande aumento de reportagens destinadas ao universo feminino, tratando de temas como moda, culinária, conselhos de beleza, conselhos sentimentais, ginástica. A revista trata, nesse momento, de assuntos ditos "amenos", a respeito das ditas reportagens e sobre o universo da elite. O universo do humor gráfico ganha maior destaque na terceira fase da revista, com publicações de Millor Fernandes e seu "*Pif-Paf*", a entrada de Péricles com o *Amigo da Onça*, e a permanência de geniais artistas do humor como Nássara e Carlos Estevão. O humor gráfico marcou presença em toda publicação da revista contando com nomes, além dos já

citados, o de Augusto Rodrigues, Ziraldo, com o *Pererê*, Appe, com a sessão "*Blow Appe*", além do já citado Belmonte, no início da revista.

Por sua quantidade imensa de abordagens, é possível que se trabalhe com o *Amigo da Onça* em seus diversos temas, de Péricles Maranhão à Carlos Estevão. No levantamento dessas imagens e desses temas, quando da pesquisa de mestrado, deparou-se com múltiplas possibilidades de trabalho com o objeto. A obra do historiador Marcos Silva – "Prazer e Poder do Amigo da Onça (1943-1962)" – foi, desse modo, imprescindível para compreender esse universo de temáticas do cartum. Nesse trabalho, Silva (1989) faz uma divisão de temas constantes no *Amigo* como "Ser homem", "Ser Mulher", "Pobre e suicidas", tendo como base os cartuns somente de Péricles e fazendo com eles um estudo da dimensão do imaginário social desse período. Silva nos faz compreender o quão arraigado estava artista+personagem em seu tempo e espaço por abordar questões típicas de um período, expostos pela falta de ética do *Amigo da Onça*. No entanto, aponta ele que: "A identificação do leitor com o Amigo da Onça é tensa e pouco aceita social e psicologicamente, longe de padrões éticos cotidianos, verdadeiras zonas de sombra." (SILVA, 1989, p. 40) Isso indica a constância de um personagem anti-ético, preconceituoso, irônico e debochado que, apesar de sua pouco aceitável dimensão psicológica era consumido em massa, acompanhado publicação por publicação pelos leitores.

O recorte deste trabalho pouco baseia-se em anos específicos, ou somente em um ou outro artista, mas pretende demonstrar o valor do cartum como denunciador ou simplesmente opinador da política do período. Trabalhar-se-á com a questão do riso e sua aplicação no *Amigo da Onça* para que, em seguida, possam-se estudar, compreender, analisar as imagens aqui expostas tendo o riso também como um norteador nestas análises. Seguidamente. desenvolver-se-ão, metodologias de análise do discurso imagético fazendo uma diferenciação necessária entre diversos tipos de desenhos de humor.

ENGRAÇADO OU NADA ENGRAÇADO: O RISO NO *AMIGO DA ONÇA*

Em suas diversas dimensões, o riso quando aplicado ao humor gráfico ganha significados específicos, uma vez que, na mesma medida em que pode ser um riso despreocupado, pouco comprometido com a realidade, pode ser um riso "duro", pesado, carregado de ironias, deboches e denúncias. Ele é imbuído de sentidos que são, por vezes, sintomáticos de um tempo e espaço, podendo-se fazer um estudo deste contexto por meio dos significados do riso nestas imagens.

Embora sua característica de denúncia em muitos dos desenhos de humor, o riso, ao longo da história, teve suas particularidades, condenado em um momento, aceito e assimilado em outros. Na antiguidade, o riso estava muito ligado à rituais de festas, significando fertilidade e abundância. De acordo com Rivair Macedo (2000), era nesse momento, que os gregos relaxavam os padrões habituais de comportamento, entregando-se ao riso. Na Idade Média, porém, como não havia indícios de que Jesus teria rido, ele foi, de certa forma, condenado, pois sua ação estava muito ligado ao corpo, conforme Jacques Le Goff (2002), considerado "[...] o jeito mais obsceno de se quebrar o silêncio." (LE GOFF, 2002, p. 72). Após esse período vai havendo um relaxamento com relação às concepções do riso, tornando-se este, além de permissível, uma arma de combate, gerando sentimentos de liberação e sendo tática de resistência. Pela via da desmistificação, esse riso passa aproximar tudo o que é sereno, sublime àquilo que é humano e universal, tendo um profundo valor de concepção do mundo, obtendo, segundo Bakhtin, "[...] a transferência do plano material e corporal [...] de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato." (BAKHTIN, 1996, p.17).

Compreende-se, aqui, o riso, com um ato social, dependete que é dos atores que participam da ação, ou seja, necessitam-se de três pessoas, segundo Le Goff, "uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri. É uma prática social com seus próprios códigos, rituais, atores, palcos." (LE GOFF, 2002, p.65). E além de um fenômeno social é também, cultural, sendo mutável de acordo com a sociedade e a época. Há muitas atribuições aos conceitos de riso, risível, cômico, comicidade. Porém, o que se mostra relevante para este artigo são as diversas tipologias de riso, estabelecidas por estudiosos. Estas tipologias vão nortear a compreensão das abordagens do *Amigo da Onça* e consequentemente são chaves para a sua análise. No caso dos cartuns políticos, os risos – ou a falta deles – serão provocativos, debochados, críticos, por ora, tensos, uma vez que denunciam mazelas governamentais, desigualdades socias, corrupção, mentiras, a própria hipocrisia político/social. Esse riso, pode, então ser provocado pelo ridículo, que vem a ser tudo aquilo que representa o contraste de uma ordem estabelecidada, "um sinônimo de vício ou desvio" (MONTESQUIEU apud ALBERTI, 2002, p.122), segundo Montesquieu; "uma particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda" (PROPP, 1992, p.59) , segundo Propp. O ridículo, nesse caso, torna-se o risível, aquilo que leva ao riso.

A sátira, apesar de manter em si também um valor de ridicularização, atua como modo de combater desvios, vícios, denunciando-os. Vladimir Propp, um estudioso russo do riso, aponta o riso da sátira como algo que demonstra o inaceitável: "Ela levanta e mobiliza a

vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação [...] de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los." (PROPP, 1992, p.211). A sátira pode também estar contida na paródia, quando uma pessoa ou aquilo que é criado por ela, é parodiado, desnudando o oculto e o inaceitável. O sentido de seu humor reside na revelação das fragilidades do parodiado. A fim de satirizar o cotidiano, as fissuras institucionais e suas fragilidades, o *Amigo da Onça* entrega o passado corrupto do político, a traição conjugal, revelando preconceitos arraigados e por isso, dando sentido ao seu humor. Já o "riso irônico", embora combata algo que não é aceito, dá um sentido contrário ao significado esperado. Bakhtin (1996), fala que a ironia atua quando encontramos algo apresentado como bom, quando, na verdade, pretende expressar o oposto. A ironia vem a ser um recurso argumentativo que pode dar ao expectador uma margem maior de argumentação e interpretação, uma vez que vai decidir se se dirige pelas vias do sentido oposto ou não. Em seu valor "contrário" a ironia usa de recursos linguísticos como as metáforas, as paródias, e às vezes, o eufemismo. As tipologias expostas são aplicadas aos *Amigos* aqui trabalhados e colaboram para sua compreensão

HUMOR VISUAL E SUAS ESPECIFICIDADES: CARTUNS, CHARGES, CARICATURAS.

Embora diversas vezes exposto e trabalhado em distintas ocasiões, as conceituações e diferenças de humor visual são imprescindíveis. Uma vez que os desenhos de humor vão dar conta de uma dimensão da sociedade, em seu valor de denúncia e crítica, é relevante que compreenda-se as diferenças entre charges, caricaturas, cartuns. Estes, além de ainda muito confundidos, possuem uma carga simbólica diferente de outros tipos de discursos imagéticos como as fotografias e as pinturas, por exemplo. Estas diferenciações nos dá o respaldo necessário para a compreensão de seu conteúdo. Reconhecer o *Amigo da Onça* enquanto um cartum ou uma charge, é um elo norteador das suas abordagens, permitindo contextualizá-las em seu período ou compreendê-las como temas universais.

Desde o princípio da pesquisa do mestrado – após leituras a respeito das conceituações de humor gráfico – entendeu-se o *Amigo da Onça* como cartum, com temáticas dirigidas à universos simbólicos e não específicos, abrangendo todos os indivíduos que pudessem se reconhecer nela e sendo, nesse sentido, atemporal. Os cartuns, segundo, Camilo Riani, é "[...] desenho humorístico sem relação necessária com qualquer fato real ocorrido ou personalidade pública específica. Privilegia, geralmente, a crítica de costumes, satirizando comportamentos

e o cotidiano [...]" (RIANI, 2002, p. 26). De modo geral, atribui-se ao *Amigo*, a conceituação de cartum. Porém, como o enfoque deste artigo está dirigido às críticas políticas da imagem, reconhecemos, em algumas delas, abordagens peculiares e temporais, pertencidas ao seu universo de publicação sendo, então, charge. As charges "versam" determinado período, opinando sobre fatos que ocorrem com alguma personalidade específica, em seu espaço particular de atuação. Para Luis Guilherme Sodré Teixeira, "A charge é um instrumento de crítica e sátira política limitado pelas especificidades de cada país." (TEIXEIRA, 2005, p.74). No caso do nosso objeto de estudo, necessitou-se todo um respaldo para compreensão da imagem quando charge, já que tratava de assunto típico do período. Fez-se toda uma busca com o *Amigo da Onça* no contexto histórico de sua publicação.

Caricatura, como o própria nome diz, atua no sentido de caricaturizar alguém, desproporcionando anatomicamente alguma distorção em sua fisionomia ou em seu corpo. Assim, se o indivíduo possui um nariz ou boca muito grandes, é estrábico, ou tem cabelos volumosos, esses traços serão, pelo caricaturista, ainda mais exagerados. Por trabalhar aspectos fisinômicos, a caricatura não se liga a uma temporalidade específica. Sua ação de debochar por meio do traçao exagerado pode continuar conforme o passar dos anos. O olhar do caricaturista é um olhar perspicaz no sentido de captar, por meio do traço caricato, elementos da personalidade através da desproporção que faz. Rabaça e Barbosa conceituam a caricatura "[...] como representação da fisionomia humana com características humorísticas, cômicas ou grotescas." (RABAÇA, BARABOSA *apud* ROMUALDO, Op. Cit. p.20). Edson Carlos Romualdo (2000) vai mais além, dizendo que quando associada a elementos de uma *charge*, faz-se um julgamento de valor do caricaturado, revelando os defeitos ocultos e portanto não visando somente ao humor, mas também, à crítica. É nesse sentido que trabalha-se com o *Amigo da Onça*, com o personagem como uma caricatura de si mesmo. Seu olhar baixo, nariz adunco, cabelos sempre penteados para tras – a não ser quando se traveste de outro personagem – vestimenta e estatura, contribuem para que ele seja uma caricatura. Em sua intertextualidade, apropria-se do discurso da charge podendo caricaturizar artitas, presidentes, esportistas, enfim, pessoas de influência na sociedade, tornando-se, pois, uma fonte de opinião. Uma das imagens aqui apresentada é charge, as outras, por sua vez, são cartuns. A sua identificação contribuirá no processo de análise da imagem.

Essas conceituações são partes da análise imagética que aqui se faz do *Amigo da Onça*. Esta, está respaldada nas propostas de análise de Erwin Panofsky (1976) com o "paradigma indiciário", sobretudo ao propor etapas de análise, muito condizentes com o

processo de leitura que se faz da imagem. O paradigma indiciário propõe uma invetigação dos indícios, tomando a imagem muito mais como uma manifestação cultural e social de seu tempo e espaço do que uma expressão da individualidade do artista. Para isso, Panofsky alerta que, "[...] necessitamos de uma faculdade mental comparável a de um clínico em seus diagnósticos – faculdade essa que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de 'intuição sintética' [...]" (PANOFSKY, 1976, p. 92). Nesse sentido, o historiador Peter Burke alerta para alguns cuidados quando da análise imagética, sobretudo para que se voltem as atenções para suas "ausências", nas quais se revelam particularidades de uma sociedade. E continua o autor:

> [...] os significados das imagens dependem se seu contexto social [...] expressão num sentido amplo incluindo o contexto geral, cultural e político, bem como as circunstâncias exatas nas quais a imagem foi encomendada e também seu contexto material, em outras palavras, o lugar físico onde se pretendia originalmente exibi-la. (BURKE, 2004, p.225)

As etapas de análise de Panofsky (1976), estão divididas em "camadas", sendo uma de identificação pura, outra de reconhecimento de elementos tangíveis da imagem e por fim, o estudo do conteúdo da imagem, aquilo de que ela trata. Essas três camadas são expostas em um "Quadro Sinóptico", elaborado pelo autor. Faz-se, aqui, uma adptação desse quadro, o qual se utiliza na análise dos *Amigos* aqui expostos:

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTERPRETAÇÃO
I – *Tema primário* ou *natura*l (A) fatual; (B) expressional – constituindo o mundo dos motivos artísticos.	*Descrição pré-iconográfica* (e análise pseudoformal)
II – *Tema secundário* ou *convencional*, constituindo o mundo das imagens, estórias e alegorias	*Análise Iconográfica*
III – Significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores "simbólicos"	*Interpretação iconológica*.

Fonte: PANOFSY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

A CRÍTICA POLÍTICA NO *AMIGO DA ONÇA*

Neste recorte temático, foram selecionadas cinco imagens que dão conta – tomadas as devidas considerações – de toda a dimensão da crítica política. Por serem imagens de humor, poderiam ir além de seu discurso, brincando com o sério, travestindo-o, debochando e

ironizando dele, ridicularizando os participantes daquela realidade, mas que pelo traço do cartum, ganhava um sintoma de humor. Isso não significa dizer que as imagens que não fazem parte deste trabalho, não possuem o seu valor simbólico enquanto sintoma de crítica. A seleção pautou-se em aspectos quantitativos e demonstrativos dos cartuns – e charge – enquanto fonte de opinião.

A primeira imagem é de 16 de outubro de 1954. A particularidade dessa, assim como da seguinte, é que tem a sua publicação feita em mês de eleições no Brasil e por isso, seu conteúdo está muito ligado a esse fato. Diferente da maioria dos cartuns feitos por Péricles Maranhão, neste, o artista utilizou muito mais cores fortes e o próprio nome da sessão - *O Amigo da Onça* – está disposto de modo distinto, com letras enquadradas e trabalhadas, em um jogo de formas e cores, como se poderá notar comparando-o com as imagens seguintes. O ambiente e os objetos da imagem caracterizam o espaço privativo de um gabinete político, com a presença de mesa central, escrivaninha no segundo plano da imagem, painel de fundo, que colabora na compreensão do conteúdo do cartum – com a indicação de voto logo abaixo dos diversos rostos do político dispostos no painel. Neste, o esboço de seu rosto é de simpatia e cordialidade, que colaboraria para sua imagem de honestidade e sobretudo, de honras às promessas feitas. O que se tem no segundo plano da imagem, no entanto, é a contrapartida disto: um político que entrega seus próprios deslizes ao se assustar com a entrada dos personagens representados pelos seus eleitores guiados pelo *Amigo da Onça*. A fala do *Amigo* – "*Eu trouxe aí o pessoal a quem você prometeu altos cargos antes de ser eleito*" – coloca o político em situação de surpresa, medo e desespero, indicados pelos traços em volta de seu corpo trêmulo, ridicularizando-o perante os outros e revelando uma face oculta sua, o que leva ao riso do ridículo e da sátira. A chegada dos homens, com suas vestimentas e caracterizações que lhes denotam como pertencentes a uma classe social menos abastada – o uso de sandálias, camisas listradas e chapéu, típicos dos malandros do morro, o violão, a garrafa, a tatuagem de âncora na mão de um deles, o que demonstra ser ou já ter sido parte da classe dos marinheiros – indica uma crítica de mão dupla: ao político que promete altos cargos para ganhar voto e ser eleito, e aos homens, que vendem seus votos em troca de emprego. Péricles, neste cartum,

jogou com a falta de ética política, demonstrando, porém, que ela pode partir daqueles que deveriam ser os mais interessados em cessá-la: os próprios eleitores. Atual e crítica, a abordagem da imagem pode ser reconhecida e compreendida naquele momento e ainda hoje, e desse modo, é cartum.

De assunto muito específico daquele momento, essa imagem de 24 de outubro de 1959, trata de questões que só podem ser compreendidas quando se faz um estudo de seu contexto, sendo, portanto, uma charge. Os espaços da imagem são bem demarcados pelas cores utilizadas por Péricles. A solenidade do ambiente se mostra pelo seu requinte, com os adornos das paredes, porta e janelas amplas que permitem a entrada de fontes de luz, cortinas que indicam movimento, mesmo paradas, e o lustre. Ainda, no plano de fundo, a presença de um homem que guarda a entrada do gabinete. Nesse local de restrito acesso, ao *Amigo da Onça* é permitida a entrada, caracterizado com roupas típicas para fazer parte daquele contexto. Este gabinete é do Marechal Teixeira Lott – que com muita perspicácia foi caricaturado por Péricles na charge, com sua postura firme e imponente – Ministro da Guerra do período, muito conhecido pelas suas intolerâncias a qualquer indisciplina militar e o qual viria a ser o principal concorrente de Jânio Quadros nas eleições para presidência da República de 1960. Essa disputa entre ambos para o visado cargo, foi debochada pelo *Amigo*, levando ao riso irônico, ao lhe dirigir a palavra falando da "vassourinha" – "*Major, o senhor esqueceu a "vassourinha" la na minha mesa*." – metáfora da qual utilizou Jânio Quadros para dizer que iria fazer uma "varredura" na política, eliminando a corrupção, e que se tornou, de fato, sua marca nesta eleição, por meio da imagem de vassouras e broches de vassouras quando se propunha referir-se à Jânio. A ousadia do *Amigo da Onça* é denotada também, pela surpresa do personagem que vira-se bruscamente ao ouvi-lo, com os traços e estrelas

em volta de seu rosto.

A seguinte imagem de 30 de julho de 1960 – cartum, pelo sua abordagem cotidiana universal e atemporal – apresenta parte de todo um momento de eleições políticas no país. E, nesse momento, faz parte dele o *Amigo da Onça*, com seu humor ácido, que denuncia em um riso irônico. A sua particularidade está na participação "dupla" do personagem: ele, por ele mesmo, e ele, através de seu filho, representado como criança, que possui, além das características físicas semelhantes de seu pai, também, o mesmo sintoma de falta de ética e deboche. O *Amigo da Onça*, representado como trabalhador, cola cartazes pelos muros da cidade, os quais, como indicado pela legenda – "*Para Presidente*" - são de propaganda política. Criticando o momento que é de intensa poluição visual devido ao demasiado número de cartazes, panfletos, santinhos, que se distribuem, pelas ruas, o *Amigo da Onça* cola-os ao contrário, tapando a propagando política, que, comumente era o que deveria aparecer. Ele recebe a ajuda de seu filho que passa a cola no lado da propaganda para que enfim, seu pai o faça de forma contrária ao esperado, resultando em um humor ácido, que denuncia, e que leva a um riso pelas vias da ironia ao fato.

A quarta e última imagem aqui trabalhada, de 1969, é de Carlos Estevão. O tom da sátira que leva ao riso é confirmada pela fala do *Amigo da Onça* que tem, como extensão, o primeiro plano da imagem com os personagens trabalhadores. No plano de fundo, atrás das cortinas, o momento é solene, demonstrado pelo luxuoso lustre e pela vestimenta dos personagens participantes, inclusive a do prefeito e de sua esposa/primeira-dama, repleta de adornos e com uma expressão de esnobismo, ao elevar a cabeça e cerrar os olhos. A vestimenta do *Amigo da Onça* acompanha a do personagem-prefeito para mantê-lo no mesmo nível de poder deste, estabelecendo uma espécie de hierarquia. O gesto de "jóia" feito pelo prefeito denota a sua concordância com a fala do *Amigo*: "*Para a inauguração do seu retrato, Sr. Prefeito, conforme me recomendou, eu arranjei uma foto do senhor bem mais jovem, ta?*" A hierarquia da imagem se corrobora ainda com a presença dos personagens no primeiro plano, que aparecem como "coadjuvantes", fazendo um trabalho braçal de retirar o tecido que encobria a fotografia, suas

roupas acompanham esse parâmetro, estão com uniformes de trabalho, são mais simples. A foto utilizada do prefeito é uma foto antiga onde aparece mais jovem. Por questões políticas, a fotografia jovem é para mostrar a trajetória de sua experiência na construção de uma carreira até o destaque profissional em que se encontra. Essa fotografia, por sua vez, desvela um passado que o prefeito jamais gostaria que colocassem a nu. Sua roupa no quadro, se associa a de um prisioneiro, revelando assim que o mesmo já fora condenado, que transgredira as leis. A legenda revela o " *Dr. Zilá Camboim – 1968*", com fotografia datada de *2-4-35*, de uma autoridade pública que, mesmo com um passado corrupto, ainda continua no poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

O estereótipo do "malandro", representado pelo personagem *Amigo da Onça*, em sua falta de senso e caráter, que sobre tudo tirava vantagem, atribuindo vitórias a si próprio em detrimento do outro, poderia, entretanto, ser uma via de reflexão e formação de opinião para a sociedade, ao denunciar corrupções políticas, mazelas governamentais, ironizar a busca pelo poder. Como desenho de humor, em sua condição de ser inanimado, ao *Amigo* tudo era permitido, desde atitudes transgressoras e preconceituosas, à críticas amenas e pouco preocupadas com a realidade. Nesta condição, Péricles e Carlos Estevão "jogaram" com o *Amigo da Onça* para tecer uma crítica sobre a aquela sociedade, em seus deslizes e suas hipocrisias políticas, sociais, culturais, levando a um riso muito engajado e opinador.

Os longos anos de publicação na *O Cruzeiro*, permitiu-lhe abordagens múltiplas e o trânsito por espaços sociais diversos, demonstrando valores, costumes, e o próprio cotidiano das pessoas. Era, por ora, preconceituoso, por ora, denunciador, sendo portanto, uma figura simbólica de seu tempo e espaço. Muitas de suas imagens são atuais, mantendo o seu valor crítico para a sociedade do momento, o que implica em suas diversas conceituações dentro das especificidades de imagens de humor - charges, caricaturas, cartuns. As imagens aqui trabalhadas seguiram um recorte pela sua temática, abordando questões políticas e sendo uma das vias de temas desenvolvidos por Péricles e Estevão. Afora a questão política, muito mais há para se trabalhar com esse personagem, tão polêmico quanto memorável, tão específico de um momento, quanto atual, afinal, quem não conhece um "amigo da onça"? As imagens demonstram, portanto, o seu valor enquanto denunciadoras de uma realidade que, por ser pelas vias do riso – às vezes nem tão engraçado assim – ganha permissividade, e são, de certa forma, amenizados, pelos traços satíricos, irônicos, debochados, paródicos, engraçados ou pouco engraçados do *Amigo da Onça*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ALBERTI, Verena. *O Riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, 2ª Ed., São Paulo: Hucitec; Brasília: Edund, 1993

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular. História e Imagem*, Bauru, SP: EDUSC, 2004.

COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas***:** Fotojornalismo e modernidade na revista *O Cruzeiro*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) - Universidade de São Paulo, 1992.

LE GOFF, Jacque. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman, (orgs). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares, Rio de Janeiro: Record, 2002.

MACEDO, Jose rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. São Paulo: ed. Unesp. 2000.

MORAIS, Fernando. *Chato, o rei do Brasil:* a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

RIANI, Camilo. *Ta rindo de que? (Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba***)**, Piracicaba: UNIMEP, 2002.

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charges jornalísticas: intertextualidade e polifonia*, Maringá: Eduem, 2000.

SALIBA, Elias Thomé Silva. *Raízes do Riso*: Raízes do riso: a representação humorística na História Brasileira: da Bella Época aos Primeiros tempos do rádio, São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SILVA, Marcos Antonio da. *Prazer e Poder do Amigo da Onça* (1943 - 1962). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

TEIXEIRA, Luis Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapaças da razão*: a charge. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005.

IMAGENS COMO FONTE DE PESQUISA SOBRE A EDUCAÇÃO

Ana Heloisa Molina (UEL)
ahmolina@uel.br

O presente texto pretende apontar possibilidades de pesquisa sobre a complexidade do espaço da educação, refletindo sobre métodos de ensino, conformação de espaços, concepções sobre professores e alunos a partir de fontes imagéticas priorizando a pintura, história em quadrinhos e fotografias. Alguns percursos de leituras serão assinalados em diálogo com fontes escritas.

Em um primeiro momento consideraremos aspectos relacionados à imagem e ao universo visual.

O figurativo remonta à condição humana básica em expressar por figuras, cores e formas os sentimentos, as críticas, as emoções que**,** poderíamos dizer, vêm das inscrições pré-históricas nas cavernas, em seu caráter místico, mas, também de registro de rituais e convenções sociais esboçadas em um grupo humano em conformação.

O impacto da imagem na imaginação histórica, segundo HASKELL citado em BURKE (2004, p. 16), nos leva a pensar como pinturas, estátuas, publicações e assim por diante**,** nos permitem compartilhar as experiências não verbais ou o conhecimento de culturas passadas e a maneira como estas experiências foram apropriadas.

Neste universo imagético em constante transformação a questão de como estabelecer elementos de leituras das imagens apresentadas pelos diferentes suportes e meios de comunicação, se torna premente.

As significações e repertórios interpretativos são utilizados na leitura da imagem de formas muito variadas, entremeando e sobrepondo as linguagens visuais e verbais.

Para BAXANDALL (2006, p. 01) “[...] nós não explicamos um quadro, explicamos observações sobre um quadro” e, assim, a transposição em linguagem textual auxilia a decifração visual, intercalando as linguagens visual e verbal, pois a descrição não deixa de ser a mediadora da explicação.

Minha intenção não é valorizar uma linguagem em detrimento de outra, mas, também como outros autores apontam, propor a intersecção de fronteiras de estruturas de pensamento, ou seja, o que as palavras muitas vezes não conseguem expressar e o que uma imagem pode re-significar para muitos sem a necessidade de verbalizar.

Lembramos que este re-significar atrela-se também ao repertório cultural, emocional e sígnico dos indivíduos participantes daquela experiência. Pensemos no

exemplo de três cegos descrevendo um animal: estes não teriam a dimensão plena do conceito "animal" que tocam, e se por um lado, não possuem a visão, desenvolvem outros sentidos como o tato e o olfato e, desta forma, instrumentalizam ferramentas interpretativas através do como falar, escolhendo palavras e signos para expressar o que "vêem" com os dedos sensorialmente.

Na outra ponta, Sorlin nos alerta:

> " (...) Quando se tem quinze imagens de um mesmo acontecimento, todas são radicalmente diferentes. Mas, ao mesmo tempo, todas usam um certo número de estereótipos, de *topoi* que permitem reconhecer imediatamente, por exemplo, a multidão, o rei, os bons e os maus. Isto significa que elas utilizam métodos de comunicação que provocam, com bastante freqüência, a resposta, a reação daquele que as olha" (SORLIN, 1994, p.02)

Nesse aspecto, as imagens comunicam mensagens, narram histórias a partir de um lugar, provocando reações diversas e impactando emoções, promovendo sentidos e organizando significados em resposta ao olhar devolvido por aquelas imagens.

Lembremos, também, que a linguagem visual não é universal. Seus significados obedecem a um sistema de representações que se orientam por convenções educacionais, sociais, culturais, políticas, econômicas, ou seja, históricas, que implica no exercício estruturado de interpretação e re-significação. **"**[...] Entre a imagem e o que se representa, existe uma série de mediações, que não restituem o real, mas, reconstroem, voluntária ou involuntariamente a apreensão do real**",** como diz LEITE (1998, p. 41).

O observador da imagem incorpora-a entre suas imagens mentais, transferindo-a de um tipo para outro de memória, combinando em uma experiência mental, que externamente pode ser considerada inadequada ou mesmo incoerente**,** conforme BARTLETT (apud LEITE, 1998, p. 41).

Pelo fato de nem sempre a imagem ser imediata, o exercício da escrita e da proposição oral complementam-se, não restringindo a percepção visual somente à organização intuitiva.

> "(...) Sem comentários, uma imagem não significa rigorosamente nada, e podemos imaginar qualquer coisa, dependendo da nossa fantasia, quando a vemos (...) A imagem

> pode impressionar, interessar, comover, apaixonar, mas a imagem nunca informa. O que informa é a palavra" (Sorlin, 1994, p.05)

A polissemia da mensagem visual envolve ramificações de associações, uma multiplicidade de símbolos e interpretações e possui**,** como variável, um repertório cultural construído em meio às relações sociais e históricas, implicando também pela ótica do leitor, a seleção de significados, escolhendo alguns, excluindo outros.

Uma imagem é carregada de significados, mesmo que não se saiba formulá-los adequadamente em termos discursivos ou conceituais.

> [...] em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, que não é apenas visivo, mas, igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da História – ou antes, o que faço é procurar estabelecer os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar à História (CALVINO, 1990, p. 104-5).

Dessa forma, o desígnio de minha narrativa, descrição ou interpretação, desenha as possibilidades de leituras, apreensões e sentidos.

Como as imagens são exploradas como fontes de pesquisa na área educacional?

Gustavo Fischman (2004, p.110-1) indica o campo da pesquisa educacional norte-americana, durante a década de 1990-2000 e a emergência de vários trabalhos relacionados à cultura visual e à educação. Cita, entre outros, Eric Margolis (2000) que explorou o uso de fotografias na pesquisa educacional; Ian Grosvenor e outros (2000), que refletiram sobre o uso da evidência fotográfica em pesquisa histórica; Robert Coles e Nicholas Nixon (1998), que pesquisaram a análise textual e fotográfica conjunta da vida escolar; Diamond e Mullen (1999) que investigaram as possibilidades da pesquisa baseada nas artes; e Sandra Weber e Cláudia Mitchell (1995, 1998) que analisaram os desenhos de professores e alunos com relação às influências da cultura popular nas identidades dos professores.

Nilda Alves (2001), entre outros trabalhos, destaca a importância das imagens no contexto da educação, considerando as memórias de professores e as representações sobre a complexidade deste processo.

Para tais pesquisadores, incorporar temas e imagens da cultura visual ao campo da pesquisa educacional contribui para o uso de outras ferramentas de análise que extrapolam a antiga restrição de meras ilustrações ao texto, implicando, conforme Fischman, analisar aspectos tanto dos significados das imagens, como de sua produção e propagação enquanto elementos de jogos de poder.

> "(...) Fontes visuais de informação (filmes, cartuns, desenhos, quadros, outdoors e fotografias) tanto quanto outras formas de representação não-tradicionais (Eisner, 1997;1999), devem ser utilizadas para desenvolver nosso conhecimento sobre temas antigos e recentes na pesquisa educacional. Essas fontes têm o potencial para tornar nosso trabalho não apenas mais abrangente e claro, como também mais relevante politicamente, porque as imagens tanto transmitem informações na batalha constante sobre o significado quanto mediam relações de poder. (FISCHMAN, 2004, p.121).

Incorporar, porém, a cultura visual à pesquisa educacional não é uma tarefa fácil, pois implica problemas epistemológicos e metodológicos.

Nesse sentido, longe de ser um receituário em como utilizar tais imagens, apontaremos algumas possibilidades de temas na investigação do campo educacional a partir da pintura, histórias em quadrinhos e fotografias.

Selecionamos uma pintura, entre tantas possíveis, para refletir sobre a presença da figura do professor e do aluno e seu retrato.

Antes de dialogarmos com essa fonte, não podemos deixar de apontar que ao utilizar tal imagem, indagaremos acerca do que diz a respeito da cultura em que foi produzida, avaliar sua representação e analisa-la em termos de construção: não somente a autoria, mas, o estilo (técnica e execução), suporte (parede, tela, madeira), dimensões, ano de execução e local. Dados como esses contextualizam a fonte documental e trazem indícios preciosos para o entendimento da imagem.

A ilustração 01, *A jovem professora*, (c.1736/7) de Jean-Baptiste Chardin (1699-1779) é um óleo sobre tela., com a dimensão de 62cmx166cm.

Chardin nasceu em Paris e devido à sua aguda observação do cotidiano, tornou-se um dos mais célebres pintores do barroco francês e um precursor dos pintores impressionistas. Filho de um artesão foi admitido na Académie de Saint-Luc (1724) como mestre-pintor e quatro anos mais tarde, foi aceito na Academia de Paris, conquistando o título de acadêmico ao expor a natureza-morta *La Raie* (1728).

Embora não fosse um pintor de cenas históricas, anos mais tarde, tomaria parte do Conselho e seria seu tesoureiro (1755). A natureza-morta, representações de frutos e animais, na época considerada um gênero menor e de fácil execução, ganhou destaque na sua produção. Nessa década passou da natureza-morta à pintura de gênero, com personagens em cenas domésticas, em geral com modelos femininos, representando cenas da vida da burguesia francesa, que se tornava cada vez mais influente.

Faleceu, quase cego, em seu apartamento no Louvre, na cidade de Paris, onde residia. O artista foi muito importante na pintura francesa do século XVIII devido a ter retratado em suas obras os costumes da época, com obras simples, mas carregadas de emoção. Tais pinturas possuem uma concentração de tons vivos combinados com uma refinada técnica de concepção.

O quadro em questão trata de uma jovem mulher que ensina uma criança a ler, pintado em um estilo simples e direto. As sensações provocadas por este quadro relacionam-se aos laços sentimentais que parecem unir as personagens, de uma forma silenciosa, tranqüila e sensível.

No contexto do século XVIII podemos perguntar a esse quadro sobre temas como educação burguesa e relação professor–aluno, dialogando com os preceitos educacionais baseados na moral da época (valores naturais e sentimentos) e os indicativos prescritos por Rousseau e Diderot, este quanto ao conhecimento enciclopédico e o aquele quanto ao homem e seu contato com a natureza e por conseguinte, a formação de seu caráter.

Ilustração 1. A jovem professora (c.1736/7). Óleo sobre tela. 62cmx166cm. Jean-Baptiste Chardin (1699-1779)

As histórias em quadrinhos surgem em fins do século XIX e acompanham as mudanças nos meios de comunicação de massa, em especial, os periódicos e atingem públicos diferenciados tanto sócio, quanto economicamente.

Utilizando-se de uma linguagem mista, com signos verbais e não verbais, difundem-se universalmente, sendo denominadas de *comic strips* (EUA), *bandes dessinés* (França), f*umetti* (Itália) e g*ibi* (devido à revista popular brasileira nas décadas de 1940 e 1950).

Para este texto escolhemos o personagem Mafalda, criada por Joaquim Salvador Lavado (Quino) em 1963 e publicado, de forma inédita, em semanários e jornais até 1973, quando seu autor decide parar de desenhá-la. Seu livro é lançado no Brasil em 1981.

O contexto de sua publicação atinge o período de ditadura na Argentina e a ocorrência da Guerra Fria, influenciando o perfil dos vários personagens do entorno de uma menininha contestadora, de família pequena burguesa, que odeia sopa e preocupa-se com o mundo.

As ilustrações 02, 03 e 04 dizem respeito à relação professor aluno e além: metodologias utilizadas por professores e aprendizagem significativa.

Poderíamos indagar a pertinência das falas naquele momento: o que representariam? Quais críticas implícitas estariam colocadas? Como hoje são ou não pertinentes?

Ilustração 2. QUINO. Toda Mafalda. São Paulo: Martins Fontes, 2000

Ilustração 3. QUINO. Toda Mafalda. São Paulo: Martins Fontes, 2000

Ilustração 4. QUINO. Toda Mafalda. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

A ilustração 05 nos faz refletir sobre a propaganda naquele período nas escolas e na formação de professores acerca do uso dos recursos audiovisuais nas aulas.

Tais recursos foram preconizados como salvadores dos sistemas educacionais ou como substitutos da figura do professor, promovendo diversos debates e polêmicas à

época. Hoje, poderíamos pensar na relação das tecnologias de informação e comunicação e a veiculação/difusão/consumo de informações em várias mídias. Quais foram as permanências e as rupturas nesse sentido?

Ilustração 5. QUINO. Toda Mafalda. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

A ilustração 06 nos remete à organização de conteúdo curricular e o neologismo utilizado, distanciando o cotidiano do aluno e suas representações em manuais escolares. Quais as seleções, escolhas e silêncios empreendidos na organização curricular da década de 1970 e hoje? São algumas das questões passíveis de serem realizadas.

Ilustração 6. QUINO. Toda Mafalda. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Vejamos agora a respeito de fotografias. No início do século XX a fotografia faz parte da vida das pessoas e essas registram viagens, cotidiano, momentos marcantes. Como elemento presente nos meios de comunicação acerba as exigências dos leitores quanto a qualidade e expressão das mensagens em seu interior.

Ao pensarmos nessa fonte documental precisamos considerar alguns aspectos como a relação entre a imagem e o objeto fotografado; a idéia de janela recortada pela fotografia com uma origem calcada na pintura renascentista; o testemunho realizado por

aquela imagem e a composição/criação dada pelo fotógrafo e a relação entre fotógrafo e fotografado. Não podemos esquecer também as circunstâncias e limites colocados pela tecnologia empregada daquele momento analisado.

As mensagens fotográficas são colocadas sob a ótica da leitura e interpretação, tanto de seus elementos constitutivos internos, quanto pelo recorte e tema, tendo como variável à decifração, o repertório cultural individual do leitor.

As intencionalidades podem ser analisadas em níveis: preconcebida, premeditada ou planejada, considerando, também, os planos escolhidos, que agregam valor ao sujeito e ao tema recortado.

Optamos por duas fotografias oriundas de arquivos escolares (outra fonte de arquivo riquíssima) onde estabelecemos duas propostas.

A ilustração 07 considera aspectos da arquitetura escolar podendo dialogar com fontes escritas como os preceitos higiênicos daquele momento, o contexto histórico (no caso as transformações sociais, políticas e educacionais da Era Vargas) e a própria disposição espacial enquanto elemento de organização e hierarquização de poder.

Ilustração 7. Fachada do edifício do Grupo Escolar Dom Barreto. Década de 1940
Fonte: Arquivo da escola

A ilustração 08 pode nos propor aspectos relativos à disciplinarização dos corpos, as classes sociais representadas, as posturas de alunos e professores, o modelo de aula para os meninos (as classes separadas por gênero), o currículo estabelecido entre outras questões.

Essa fonte documental oferece rica possibilidade de leituras acerca de outros temas como a formação de professores (vide, por exemplo, os álbuns de escolas normalistas), as identidades reorganizadas para alunos e professores, os desfiles cívicos, as mudanças nos entornos das escolas e porque não, um diálogo com a arquitetura e seu interior nos dias de hoje.

Ilustração 8. Aula de leitura. Seção masculina Grupo Escolar O. Maia, 1939.
Fonte: Arquivo escolar

Á guisa de conclusão propomos que o universo visual de tais fontes oferece inesgotável possibilidades e contribuições para o campo da pesquisa educacional provocando outros olhares e novas perguntas às imagens e arquivos, muitos ainda, inexplorados, no espaço da escola.

Referências bibliográficas:

ALVES, Nilda. *Espaços e imagens na escola*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. História e imagem. Bauru: Edusc, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

FISCHMAN, Gustavo. Reflexões sobre imagens, cultura visual e pesquisa educacional. In. CIAVATTA, Maria e ALVES, Nilda (orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

FOERSTE, Gerda. *Leitura de imagens*. Um desafio à educação contemporânea. Vitória: Edufes, 2004.

LEITE, Miriam M. Texto visual e texto verbal. In. BIANCO, Bela e LEITE, Miriam M. (orgs.). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998.

QUINO. *Toda Mafalda*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens testemunhas da história. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

HUMOR POLÍTICO EM TIRAS: RANGO

Ana Maria KOCH
Universidade Federal do Piauí / UFPI; CAPES; FAPEPI; CNPq

Resumo: O personagem de tiras humorísticas Rango foi apresentado em 1970, na Faculdade de Arquitetura da UFRGS; a partir de 1973 foi publicado na imprensa gaúcha em um jornal diário. No ano seguinte uma editora editou o conjunto de tiras em livreto, ao estilo de *Mafalda*. A edição das tiras humorísticas com teor político foi sucesso editorial durante a vigência da ditadura militar e essa recepção do público fez crescer o número de personagens com características próprias no contexto do ambiente em que interagem, o *lixão* de uma cidade. Com o processo de abertura a publicação em jornal diário gaúcho foi suspensa. O autor, Edgar Vasques, passou a edições esporádicas da tira *Rango* em jornal sindical e em blog, atualizando o conteúdo político e mantendo a crítica com conteúdo político-social. A comunicação aborda esse processo de transição dessa crítica no humor brasileiro.

Palavras-chave: Edgar Vasques. Rango. Humor político.

O personagem *Rango* foi publicado pela primeira vez em 1960 no único número da *Grilus*, revista de uma Faculdade de Arquitetura da UFRGS (VASQUES, 1984, p. 7), tendo conquistado ali um fã-clube. O autor do personagem e chargista de esportes da *Folha da Manhã* – Edgar Vasques – substituiu o cronista Luís Fernando Veríssimo nas férias deste, em 1973. Estava dada a oportunidade de apresentar *Rango* na imprensa diária gaúcha com espaço próprio. Em 1974 o material publicado na forma de tiras humorísticas na imprensa diária ganhou espaço em livretos publicados pela LP&M e fizeram sucesso quando vendidos na Feira do Livro de Porto Alegre daquele ano. Esse trabalho, afirmou Edgar Vasques (1984, p. 3), "junto com Veríssimo, Canini, Fraga, Santiago, Juska e outros, ajudou a estabelecer um espaço nacional para o humor do Rio Grande do Sul".

A referência ao *espaço para o humor*, no texto, dava a indicação de que o personagem passou a participar de um mercado editorial de consumo na área da cultura e existente no Rio Grande do Sul, dado evidente também pelo número de autores gaúchos indicados como atuantes nesse segmento e no período. A indicação da existência desse mercado no Brasil pode ser inferido da indicação de *tiras* publicadas em livretos colecionadas das publicações em jornais diários nos anos de 1975 a 1977. Os livretos reproduzem também as avaliações elogiosas ao trabalho de Edgar Vasques expressas em publicações de âmbito nacional, como o Jornal do Brasil, o Jornal da Tarde, O Estado de São Paulo, as revistas Veja e Visão. O jornal diário Correio do Povo, de circulação regional, registrou que *Rango* "de certa forma assumiu o lugar deixado vago por Mafalda, quando [o chargista argentino] Quino parou com a sua série" (Acácio. In: Vasques, 1974, p. 1). O prefácio do primeiro número do *Rango*, de abril de 1975 e assinado pelo escritor gaúcho Érico Veríssimo, indicou o modo pelo qual o tema e a forma do personagem foram recebidos no meio cultural gaúcho: Edgar Vasques "fez no reino do humorismo o que Josué de Castro fez no na sociologia [...]. Cada uma de suas pequenas estórias em quadrinhos vale por um editorial de jornal – mas um editorial realista, corajoso e pungente [...]" (*apud* Vasques, 1976, p. 4). Na publicação de número 7 do livreto, sem editorial, ficou reforçada a indicação da crítica política enunciada quando apresentou, na folha de rosto do volume, o personagem contemplando o nome do livreto: "[F]Rango".

Rango, como personagem editado em tiras de humor gráfico na imprensa diária durante o período da ditadura militar, é caracterizado como um homem branco, um morador de uma lata de lixo do lixão de uma cidade grande. O *Rango* interage, nesse cenário, com os demais personagens: *um menino faminto*, branco e filho de *Rango*; um menino negro, o *Jejum*; *Bába*, o branco bêbado; *Prévio*, o trabalhador negro que não consegue mais falar; o *Chaco*, o latino-americano esfarrapado; os diversos transeuntes que interagem com os moradores do lixão. Enunciando pontos de vista específicos estão ainda nas tiras os personagens *Deus*, que aparece como voz vinda do céu; o *Véio Dica*, que faz o contraponto da autoridade divina, dado pela sabedoria que – faz anos – está na lata de lixo; o cãozinho *Boca 3* e também o *estômago* do Rango que, mais do que enunciam, reivindicam seus direitos. Nas primeiras edições em livreto estão inseridas tiras de humor que apresentam outro personagem central, o homem ingênuo, *Cândido, o perguntador*, que faz contrastar discurso oficial e realidade social.

O fim da publicação sistemática de *Rango* na imprensa gaúcha diária ocorreu com o encerramento da circulação da *Folha da Manhã*, em março de 1980, derivado da situação provocada pela demissão da redação do jornal como resultado de ação da censura política em 1978, no penúltimo governo militar sob Ernesto Geisel. O contexto da censura à imprensa era o de controle das manifestações de oposição ao governo e organização delas em partidos políticos, expressos na *Lei Falcão* que definia a propaganda eleitoral desde 1974. Publicações esporádicas de *Rango* ocorreram em jornais diários diversos, inclusive fora do Brasil, e na imprensa alternativa, como n'*O pasquim* e no *Coojornal*. Como série de livretos, *Rango* alcançou o volume 7 em 1981, este o terceiro ano do Brasil governado pelo militar João Figueiredo. Sob o mandato de seis anos desse ditador a inflação disparou de 45% ao mês para 230% ao mês, tornando maior a já grande crise econômica brasileira e, por extensão, aumentando o número de brasileiros que passaram a viver em situação de extrema pobreza. Depois de 1981, reedições de tiras do *Rango* foram organizadas em 16 álbuns, sob temáticas específicas, e publicadas em coletâneas como, por exemplo, em *Abaixo do Cruzeiro*: *o Brasil nas melhores histórias de Rango*, de 1984.

Entrando pela *abertura democrática* dessa época o debate constituinte e a redefinição partidária, *Rango* perdeu espaço em edições da imprensa. Com projetos políticos de partidos como o dos Trabalhadores tornando-se programas de governo municipais, como ocorreu em Porto Alegre, Edgar Vasques passou a atuar neles, especificamente de 1994 a 2004. Mudando o grupo político na Prefeitura municipal, as tiras de *Rango* passaram a ser, desde 2007, editadas no jornal *Extra Classe*, do Sindicato dos Professores do ensino privado do Rio Grande do Sul. Essas mesmas tiras estão reproduzidas no *Edgar Vasques: blogaleria*, onde o autor avalia:

> Rango, criado em 1970, no bojo da ditadura e da censura à imprensa, é minha cria mais manjada. Afinal, vai completar 40 anos, sendo uma das tiras mais duradouras do humor brasileiro. Duradoura como a miséria e a fome, meus primeiros assuntos. Quinze livros depois, com publicações na França, México e Dinamarca, Rango trata de tudo: corrupção, costumes, ecologia, política, economia etc. Bóia fria, sempre mal digerido pela grande mídia, Rango itinerou pelas mais variadas publicações inteligentes, e atualmente aparece no mensário *Extra Classe*, de Porto Alegre (onde saíram as tiras dessa amostra, entre 2007 e hoje). Uma tira diária que eu faço mensalmente... (VASQUES, 22 out. 2009)

Nesse veículo de comunicação sindical os temas abordados em *Rango* refletem o novo contexto brasileiro e incluem novos personagens, como o *Cantochão*, o repentista cego. Nas

edições recentes da *evblogaleria* as tiras aparecem com colorido eletrônico acompanhando o estilo de pintura de aquarela, como parte de um conjunto formado por reprodução de *charges*, *cartum*, caricaturas, gravuras com cenas urbanas, caderno de esboços, ilustrações para livros e uma nova tira humorística com temas do cotidiano gaúcho: *Olé & Repé*. Essa variedade da produção do autor apresentada no *blog* indica, ao mesmo tempo, o domínio de diferentes técnicas de desenho e o acesso a distintas necessidades do mercado editorial. No caso de *Rango*, os temas acompanham uma mudança de foco da crítica, que não é mais dirigida expressamente ao governo brasileiro (Figuras 1 e 2), pois tem como objeto predominante a ânsia por lucro nas empresas em detrimento dos interesses da sociedade brasileira.

Fig. 1: *Rango*. evblogaleria, 9 mar. 2011.

Fig. 2: *Rango*. Extra Classe, ago. 2007.

Como edição gráfica, cada tira produzida como *Rango* se compõe predominantemente de quadros em seqüência, com diálogos curtos ao modo de uma história em quadrinhos, contendo desenho e texto sintético. A primeira tira continha 12 quadros, os três últimos reproduzidos abaixo (Fig. 3). A comparação entre o desenho de 1960 e o de 2007 indica a diferença de traço, mas a mesma contundência da crítica.

Fig. 3: *Rango*. Revista Grilus, 1960.

Caracterizáveis como tiras de humor político, as de *Rango* referem um contexto dado e divulgado na imprensa diária da época da elaboração da tira e de sua publicação. A relação entre personagens do cenário da tira humorística, o texto e o cotidiano referido no conteúdo dão à produção o caráter de sátira. É necessário, portanto, para cada conteúdo abordado – que pode ser lido também como um tema universal e atemporal – levar em consideração o momento político da respectiva publicação, em cada caso apontando um evento local ou regional, nacional, internacional ou, ainda, atemporal quando se considera questões sociais como a educação ou a sobrevivência. Levar em conta esse contexto da edição da tira é importante para a compreensão dela como crítica sócio-política formulada num modo de humor e, neste, como

sátira. Ivan Pinheiro Machado, editor das tiras pela LP&M, indica para essa atualização na leitura do conteúdo quando afirma em 1984, dez anos depois da primeira publicação do personagem, que

> o clima é diferente. Respira-se outro ar e a cultura deixou de ser uma atividade 'subversiva', para experimentar momentos até de desenvolvimento diante de uma crise econômica sem precedentes. Mas para os que se enganam com esta 'mudança de astral' e dizem que hoje é 'outro país', o Rango olha com aquele seu velho olhar de deboche e ceticismo, sugerindo que a fome – o mal maior de milhões de brasileiros – é igual ou maior [...]. (In: Vasques, 1984, p. 3)

A ação focalizada, quando se trata de uma sátira, deve ser recuperada pelo conhecimento da História. A conotação política da conversa entre o *filho* e *Rango* – "'*Paiê, nós somos descendentes dos portugueses, né?*' '*É*' / '*Mas atualmente já não temos quase nada que ver com eles!*'" responde o *pai* – fica expressa na tira se levamos em conta que o intexto político é dado pela *Revolução dos cravos* ocorrida em Portugal, quando um golpe militar fracassado, em 1974, inaugurou um processo que concluiu quarenta anos do regime ditatorial de Salazar. O movimento resultou, em abril 1976, na aprovação de uma Constituição de modelo democrático. O Brasil, desde 1974, estava sendo governado por mais um militar, o general Geisel, que prometia um retorno lento, gradual e seguro da democracia ao país. A partir de primeiro de abril de 1977, no entanto, o Congresso brasileiro foi fechado por quatorze dias; com respaldo no Ato institucional n. 5 foram tomadas medidas – apelidadas pela oposição de *pacote de abril* – para o controle de acesso ao poder, entre elas instituindo o mandato presidencial de seis anos, a eleição indireta de um terço do Senado e determinando a eleição de governadores por escolha indireta, além de garantir a censura à propaganda para as eleições estaduais e a federal pela aplicação do modelo que tinha garantido a vitória de governistas no âmbito municipal em 1976. O mês de abril é o ponto que relaciona a resposta do *pai – atualmente já não temos quase nada que ver com os portugueses*, do diálogo expresso na tira – com a crítica política que remete ao contexto histórico brasileiro.

A conotação política de denúncia e oposição e o respectivo impacto pretendido pelo autor da tira humorística ficam prejudicados quando o contexto político vivenciado pelo leitor é outro do que aquele que motivou a criação dela. Para o leitor que não leu as tiras no contexto de sua primeira edição em jornal é necessária a mediação da recuperação de dados históricos que montem ao menos em traços gerais o cenário político da época da crítica, isso mesmo em casos de abordagem de um problema social permanente como o é a pobreza de parcela da população. Esse é uma questão que foi enfrentada já para a reedição das tiras em 1985 e que pode ser observada na edição de 1985 de *Abaixo do cruzeiro*: *o Brasil nas melhores histórias de Rango*. O editorial da reedição das tiras numa versão gráfica em formato de coletânea no *Abaixo do cruzeiro* mostra a consciência do próprio autor quanto à necessidade de, deslocado do noticiário que emoldurava a veiculação da sátira, mediar a apresentação do conteúdo dela com informações do contexto histórico gerador. Para auxiliar o leitor de *Abaixo do cruzeiro*, por isso, a cada subdivisão temporal de um grupo de tiras foi inserido um subtítulo acompanhado de tópicos, formulados concisamente, indicando para acontecimentos marcantes daquele contexto. Organizando funcionalmente a seleção das que foram consideradas as melhores *tiras* estão listados os principais fatos políticos ou eventos do cotidiano que podem ser pesquisados em jornais da época para conhecimento em detalhe dos fatos. Os subtítulos indicam o quadro de referência do autor. Para 1974, "Geisel. A crise do petróleo ajuda a caracterizar o fim do 'milagre' e o começo do pagamento da conta. A oposição cresce nas eleições parla-

mentares. O Brasil perde a copa. Revolução dos Cravos: Portugal mudou-se!" e para 1975, "Censura prévia. Assassinato de Herzog e Fiel Filho. Geisel dá no cravo, o Terror recua. 'Distensão'. Fim da guerra do Vietnã" (VASQUES, 1985, p. 12; e 15, respectivamente).

A organização da coletânea, com tiras selecionadas por amostragem de temas e que cobrem o período de quase uma década, tanto mostra o paulatino aprimoramento da técnica do desenho por Edgar Vasques como fundamenta a avaliação expressa de que no enunciado da crítica política o personagem foi "acompanhando a dura realidade sempre, rindo dela quando possível" (VASQUES, 1984, p. 5). A montagem de texto de apoio para as tiras republicadas com o título *Abaixo do cruzeiro* também revela a questão fundamental da relação da produção da obra de caráter satírico com o contexto histórico. Ao mesmo tempo em que insere de modo não explícito o debate sobre a necessidade do conhecimento histórico para a interpretação de obras, questão não restrita à sátira porque abarca uma necessidade de mediação para toda produção da representação de idéias, o editorial registra que outro assunto relativo à sátira política é o da funcionalidade dele para os agentes do meio político. A inserção do personagem para veicular a crítica política severa feita por meio da sátira na imprensa brasileira, no caso de *Rango* como emblemático, teve restrito o seu espaço quando mudou o contexto político e as ações dos agentes políticos de oposição ao regime militar que recebiam reforço para o próprio discurso por meio da veiculação da sátira precisaram organizar um programa de mobilização em função do próprio projeto. O registro apresentado pelo autor de *Rango* em 1985 poderia ser atribuído aos editores de programas humorísticos de televisão da época com quadros críticos e também aos editores de semanários como *O Pasquim*:

> Quando a gente lança um personagem, nunca sabe que bicho vai dar. É como fazer um filho (já dizia o Henfil): viverá muito ou pouco? Terá sucesso? Será benquisto, ignorado, execrado?' [Em 1984,] apesar da anistia, o Rango está exilado da grande imprensa. E quando lembro dos convites frustrados – duas vezes de um jornalão do Rio, outra de um de São Paulo, e até de um jornal da Dinamarca – só consigo pensar o seguinte: se a idéia foi, desde o começo, dividir com os outros a perplexidade com a questão da fome (que segue sendo a primeira questão), abrir a ferida para que ela não apodreça fechada, eu consegui. Porque se o Rango desagrada e constrange àqueles que preferem não discutir, porque sabem tudo ou dedicam-se a mistificar, sustentando cegamente a nossa cotidiana tragédia, então é porque o modesto truque dessa tira funciona'. (VASQUES, 1985, p. 5)

A dramaticidade da crítica expressa na sátira com a reedição das tiras em 1985, já no contexto do redirecionamento dos atores políticos para novos projetos expressos por partidos políticos, aparece no título *Abaixo do cruzeiro*, que incluía ao mesmo tempo três intextos:[1] o nome da moeda nacional então vigente; a constelação do Cruzeiro do Sul, que remete à localização geográfica e, ainda, que está simbolizada na bandeira do Brasil; e a expressão popular com conotação depreciativa de valor, corrente na língua portuguesa, *abaixo do cu do cachorro*. A inserção do *intexto* com carga semântica importante também aponta para a questão da relação da produção da obra de caráter satírico com o contexto histórico e indica – pelo modo como a sátira se relaciona com esse contexto – para um tratamento específico e necessário de interpretação quando o objetivo do trabalho com o material não é somente a contemplação

[1] O termo indica conteúdo vindo de outro contexto e inserido pelo autor em uma palavra para definir o sentido de uma expressão. O conceito *intexto* (KOCH, 2006) pode ou não ser reconhecido pelo leitor; a atribuição de sentido do conteúdo vindo de outro contexto textual ou visual para a possível identificação pelo leitor e atribuição de significado específico é uma estratégia conscientemente adotada pelo autor ou pela autora de uma obra.

mas sim o entendimento. A forma gráfica com desenho e texto, como a adotada por Edgar Vasques tomada como exemplo, indica, portanto, para a hipótese de dependência entre a obra e o meio pelo qual ela é veiculada, no caso o jornal regional diário, tanto para a sobrevivência da edição do próprio personagem criado quanto para a possibilidade de interpretação do material. É fato que os conteúdos trabalhados nas tiras de humor gráfico também contam com o recurso ao contexto vivencial do ser humano pelo leitor da época da edição, como a observação da existência de catadores em lixões em sua região, permitindo a identificação da intencionalidade do autor na época da primeira edição do material gráfico.

Este aspecto da forma tem paralelo em publicações de outros autores, como *Henfil*, que operam com o mesmo estilo de produção gráfica, com desenho e texto, e na mesma linha humorística. Mudado o contexto vivencial, portanto, a observação da mesma realidade – a dos catadores de lixo em *lixões* de áreas urbanas – pode ser substancialmente modificada, como na produção do documentário *Lixão extraordinário* que concorreu à premiação do Oscar 2011. O *lixão* suburbano de Duque de Caxias (RJ), no novo contexto, passou a ser o *aterro sanitário* e o objeto de trabalho dos catadores é o material reciclável obtido no *Programa Coleta Seletiva Solidária* do serviço público municipal.

O documentário registrou a arte fotográfica do artista plástico Vik Muniz, que reverteu o lucro do trabalho para a *Associação dos Catadores do Jardim Gramacho*, incluído provavelmente o lucro advindo da apresentação da obra na vinheta de entrada da novela *Passione* que estreou na Rede Globo em 2010. A ambição do artista plástico reflete a ideologia do contexto político da vigência da Constituição de 1988: a "historia [do documentário] se fecharia com chave de ouro se pudesse ter uma pessoa [como *Tião carioca*, o Sebastião Carlos dos Santos] que sai de Jardim Gramacho e recebe um prêmio na frente de um bilhão de pessoas"; no mesmo artigo de 2011 o enunciado do *Tião carioca* é reproduzido:

> Quero fazer faculdade de sociologia. E já estou me preparando, li vários livros, Maquiavel, Martin Luther King. Naquela época [quando tinha 13 anos de idade e abandonou a escola], pouco se falava em recicláveis. Hoje, existem 42 depósitos que compram o material. Agora, a reciclagem é mais debatida. O petróleo acaba; para gerar resíduo é preciso encontrar meios de reutilizá-lo. Até as grandes empresas começaram a reciclar! (BARBOSA, 2011)

Enquanto a realidade da pobreza extrema persiste desde antes de 1964 até a atualidade, a abordagem tanto jornalística como a artística sobre o tema não é mais, acompanhando o contexto político no país. A denúncia e escândalo como aparece nas tiras de *Rango* apresenta a oposição política a um sistema de governo com respaldo de parte da imprensa e do público leitor que compartilha do ponto de vista. O enquadramento político do cenário do *lixão* é diferente depois de 1988 tanto por parte dos partidos políticos como da imprensa e dos leitores: no novo contexto até o vocabulário sobre o tema foi modificado, apontando ideologicamente não mais para a exclusão social como resultado de práticas políticas mas para a necessidade de esforço individual do excluído social em direção à participação no mercado como produtor e como consumidor – de bens, de cultura, de arte. O excluído social aparece, ele mesmo, como responsável pela situação de pobreza, da qual deve sair por meio da participação – *proativa* – dos programas de governo elaborados com essa finalidade. O governo, no novo contexto, é o *mocinho*, não mais o *bandido* no novo cenário do *lixão*.

Diferentemente do *intexto* que pode ser encontrado pelo leitor na obra se a relação de conteúdo pretendida é estabelecida (cf. Fig. 4; 5 e 6), o contexto de produção de uma obra depende de um trabalho mais complexo com dados históricos. Para entender *A morte de Ma-*

rat (1793), de Jacques-Louis David, no que se refere ao conteúdo e não à forma artística na sua relação com a obra *Piedade* (1499), de Miguel Ângelo, é preciso, do ponto de vista histórico, recuperar os dados do conflito pelo poder e o assassinato do radical político jacobino Marat por uma militante do partido girondino, moderado, tornado mártir no contexto do início do regime do Terror da Revolução Francesa. *Tião carioca*, modelo da montagem fotográfica *Marat (Sebastião)* pode ser interpretado como uma espécie de anti-mártir – *uma pessoa que sai de Jardim Gramacho e recebe um prêmio na frente de um bilhão de pessoas* – símbolo do resgate dos excluídos da sociedade.

Fig. 4: *Piedade* (1499)

Fig. 5: *A morte de Marat* (1793)

Fig. 6: *Marat (Sebastião)* (2008)

Já era uma necessidade sentida pelos editores a de incluir a apresentação de dados específicos que correspondiam aos fatos políticos do contexto histórico da década anterior da reedição das tiras de *Rango* em 1984, no material gráfico reeditado como *Abaixo do cruzeiro*. Decorridos uma média de dez anos da primeira edição de tiras de Edgar Vasques editados em jornais diários já estava dada uma ruptura de informações disponíveis para a interpretação da coletânea. Temas como a censura política (Fig. 7), a aplicação da Justiça (Fig. 8), o discurso político-ideológico (Fig. 9) quando reapresentados necessitam de um enquadramento textual com dados históricos.

Fig. 7: *Rango* (VASQUES, 1984, p. 12)

Fig. 8: *Rango* (VASQUES, p. 16)

Fig. 9: Rango, 1975 (VASQUES, 1984, p. 17)

A importância do estudo de obras artísticas em pintura, escultura, fotografia é já uma ciência estabelecida; nossa questão é a de colocar a obra humorística como parte do foco desse estudo. Autores de estudos como *Brasil pelo método confuso*: *humor e boemia em Mendes Fradique*, de Isabel Lustosa; *Caricatura: a imagem gráfica do humor*, de Joaquim da Fonseca; e *História da caricatura no Brasil*, de Herman Lima, apresentam o registro de uma intensa produção de humor no Brasil desde antes da elevação política à vice-reino, com o regente d. João permitindo a instalação da imprensa no Rio de Janeiro. Isabel Lustosa (1993, p. 77-78) situa "a origem da nossa irreverência" no comportamento da realeza portuguesa para explicar: "se os portugueses se cristalizaram depois, como personagens temáticos preferenciais das nossas anedotas, a culpa foi deles". Não só os governantes portugueses – d. João, d. Pedro - foram alvo da crítica política pelo humor satírico. O *brasilianista* Malcolm Silverman, estudando o novo romance brasileiro interpreta esses textos literários como obras de *protesto* e reação ao *golpe* de 1964 e inclui na classificação tipos como *a sátira política absurda* (SILVERMAN, 1995, p. 209-229) e a *sátira política surreralista* (Silverman, 1995, p. 231-283). Quando esses tipos são observados paralelamente à sátira no humor gráfico temos a indicação da continuidade do fenômeno da apresentação das idéias subversivas da ordem elaboradas através da forma humorística na produção intelectual brasileira. Essa continuidade, por si só, configura argumento para a pesquisa histórica sobre o tema como resgate da produção na relação com o veículo da publicação. A esse resgate necessário é possível acrescentar um outro, o da importância da pesquisa que tenha como foco a reflexão sobre a mediação do conhecimento histórico para o entendimento da produção do conhecimento humano em obras de arte, a arte que expressa humor, também aquele em *tiras*.

Referências

BARBOZA, Marília Trindade. *O documentário "Lixo extraordinário" vai concorrer ao Oscar*. Disponível em: < http://www.vivafavela.com.br/materias/o-document%C3%A1rio-lixo-extraordin%C3%A1rio-vai-concorrer-ao-oscar>. Acesso em 7 abr. 2011.
FONSECA, Joaquim da. *Caricatura*: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
KOCH, Ana Maria. Relatório: Bolsa de pesquisa em nível de Pós-Doutorado (CAPES/PRODOC), Mestrado em Letras, UFPI, 2006.
LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 4 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso*: humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
SILVERMAN, Malcom. *Protesto*: e o novo romance brasileiro. Porto Alegre; São Carlos: EdUFRGS; EdUSC, 1995.
VASQUES, Edgar. *Abaixo do cruzeiro*: o Brasil nas melhores histórias do Rango. Porto Alegre: LP&M, 1984.
VASQUES, Edgar. *evblogaleria*. Disponível em: <http://evblogaleria.blogspot.com/>. Acesso em 7 abr. 2011.
VASQUES, Edgar. *Rango 4.* Porto Alegre: LP&M, 1976.
VASQUES, Edgar. *Rango 5.* Porto Alegre: LP&M, [197-].
VASQUES, Edgar. *Rango 7.* Porto Alegre: LP&M, 1981.
TÁVORA, Araken. *Pedro II através da caricatura*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1875.

AS FOTOGRAFIAS DO MUNDO DA URBS NAS PÁGINAS DO *ALBUM GRAPHICO DE MATTO GROSSO*

Ana Paula de Oliveira Lopes[1]

Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso

anaaluap.lopes@gmail.com

Resumo

O *Album Graphico de Matto-Grosso*, publicado na Alemanha, em 1914, é um peça de publicidade, em grande formato, que foi organizado por iniciativa dos comerciantes ligados às atividades de importação e exportação, com o apoio do governo de Mato Grosso e insere-se na rede de produções publicitária que desde o final do século XIX circulavam na América Latina. Seu principal objetivo, tal como expressa no texto introdutório, era o de "propagandear" o Estado, utilizando-se como recurso publicitário mais de mil imagens fotográficas. Do universo das imagens impressas no *Album* as paisagens urbanas ganham destaque uma vez representam aproximadamente 48% das fotos. Pretende-se, pois, nesta comunicação, apresentar uma síntese das paisagens urbanas retratadas no *Album Graphico* as intencionalidades das suas escolhas e os conceitos estéticos de *urbs* que direcionaram a construção dos olhares dos fotógrafos na feitura das imagens.

Palavras- chave: Álbum, Mato Grosso, cidades.

Um panorama do *Album* e suas imagens.

O estudo de *Albuns*, como o de Mato Grosso, construído nas primeiras décadas do século XX, nos permite mergulhar nos desejos dos seus idealizadores em propagandear o que se concebiam de moderno e de progresso e merecedores, portanto de ser exibido e cultuado nas páginas desses grandes livros de publicidade[2].

As imagens fotográficas apresentadas no *Album* de Mato Grosso, de 1914, caracterizam-se pela multiplicidade de abordagens. Buscava-se então, tal como observou Solange Ferreira Lima, na sua análise sobre outros Álbuns, construir "[...] um *Brazil* que não é o Brasil: é a visão do Brasil na ótica burguesa onde o particular torna-se exótico, catalogado como curiosidade [...]"[3]. Consoante com esse desejo, o *Album de Matto Grosso*, à sua maneira, também anunciava os sonhos da elite mato-grossense, do início do século XX.

As fotografias, como fragmentos do mundo real, seduzem e fascinam aqueles que as olham, trazendo sensações de que pelas imagens "[...] conhecemos o mundo se o aceitamos tal como a câmara o registra". E aqui nasce a provocação, pois aceitar a imagem como realidade é não compreendê-la, tal como propõe Susan Santag: "A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: 'Aí está a superfície. Agora imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto"[4].

Nessa empreitada, para compreender os sentidos das imagens do *Album* de Mato Grosso, aproximam-se os indícios – cacos – e experimentam-se novos arranjos organizacionais, buscando sempre uma inteligibilidade na leitura do conjunto fotográfico da obra que é composto por 1.121 imagens, a grande vedete do *Album*.

Vale lembrar que o acervo iconográfico contido nessa obra foi construído tanto a partir de fotos preexistentes quanto por produções diretamente destinadas a essa composição. Para esta última, tinham-se, então, fotógrafos contratados como Miguel Perez e Salcedo –,além da aquisição de imagens dos fotógrafos como Leduc, José Severino Soares, Odber Bissett e Danna Merill entre outros.

Esse denso conjunto de imagens tornou-se um grande desafio para os organizadores da obra que deixaram transparecer já no título – *Album Graphico* – a importância que as imagens teriam no seu conjunto, enquanto na capa constava um alerta àqueles que a folheassem de que se tratava de uma obra em que a imagem possui um grande poder.

Esta mesma afirmação é ratificada no prefácio, no qual se lê: "[...] essencialmente gráfico, com muita paciência, constante e arriscadíssimo labor, conseguimos reunir as fotografias da enorme coleção exibida em suas páginas"[5]. E, como uma confirmação dessa característica, podemos verificar nos anúncios dos jornais de Cuiabá e Corumbá que descreveram a obra como uma copiosa "[...] collecção de photogravuras"[6]. Dessa forma, para entender o *Album*, torna-se essencial estudar o seu conjunto de imagens, e aqui nasce mais um desafio.

As imagens encontram-se em quase todas as páginas de forma irregular. Das 433 páginas que compõem a obra, 34 são compostas exclusivamente por fotografias, sem incluir as 8 panorâmicas dedicadas a apresentar as paisagens naturais e urbanas, entre outras temáticas. Vale salientar ainda que mesmo as páginas que não trazem fotos, estão ilustradas com tabelas e gráficos.

Ao estudar o conjunto de imagens, foi possível perceber que o *Album* possui quatro tipos de arranjos fotográficos: o primeiro caracterizado por apresentar 12 a 17 fotografias por

página; o segundo, 5 a 11; o terceiro, 1 a 4; e o último enquadram-se as fotografias que cobrem, solitariamente, a totalidade das páginas.

Desse denso conjunto de imagens, adentraremos agora ao universo da *Urbs*.

O mundo da *urbs*

A denominação *Mundo da Urbs* foi construído como sendo um grupo temático da divisão elaborada, no percurso da pesquisa para interpretação do conjunto das fotografias do *Album* no qual os símbolos e os processos de florescimento das cidades são apresentados. Este conjunto está formado por 540 imagens que representam, aproximadamente, 48% das fotos, sendo o grupo de maior densidade, o que confirma as intenções dos seus construtores, de ser um instrumento de publicidade destinado a apresentar Mato Grosso como moderno e urbanizado.

Figura 01 – Corumbá, Ruas Frei Mariano e Candido Mariano

Fonte: AYALA; SIMON, 1914, p. 333.

Figura 02 – Cuyabá, Rua Pedro Celestino

Fonte: AYALA; SIMON, 1914, p. 319.

Foram selecionadas algumas imagens que exemplificam o universo citadino:

Figura 03 – Cuyabá, Jardim Coronel Alencastro
Fonte: AYALA; SIMON, 1914, p. 321.

Figura 04 – Corumbá, Escola Pública.

Percebe-se neste grupo temático, a ânsia em apresentar o modelo de cidade construído pelo ideário

burguês e cosmopolita inglês, sobretudo, francês.

As marcas expostas nesse grupo são os estilos arquitetônicos das edificações, os traçados das ruas, sempre amplas e retas, os calçamentos, as praças, os fios e postes de luz elétrica, além dos novos ambientes socioculturais característicos do final do século XIX e início do XX, a exemplo dos hotéis, teatros, cafés e escolas.

Outros importantes elementos que compõem esse grupo são os retratos, de número expressivo, que apresentam uma sociedade em pose para auto construir-se como pertencente a um mundo cosmopolita. Em sua grande maioria, observa-se a marca alegórica dos estúdios-teatro presentes nos ambientes urbanos.

Como estratégia de apresentação do mundo da *urbs*, optamos por analisar a imagem denominada “Corumbá: rua de Lamare”.

Figura 05 - Corumbá, Rua de Lamare

Fonte: AYALA; SIMON, 1914, p. 337.

Nela se apresenta uma das ruas de Corumbá, localizada na região Sul do então Mato Grosso, uma via reta e bem-pavimentada. No primeiro plano, quase ao centro, há um poste de iluminação elétrica, seguido por outros mais ao fundo, dos quais três estão visivelmente apresentados e outros em direção à linha do infinito.

Nos dois lados da rua visualiza-se um conjunto de prédios, em bom estado de conservação, e pessoas caminhando. Nota-se a presença de árvores, mostrando uma preocupação com a jardinagem.

No que se refere à autoria, é provável que seja um trabalho de Miguel Peres, profissional contratado pelos organizadores do *Album* para o empreendimento publicitário.

Quanto aos elementos em destaque, como a rua, as construções e os postes de iluminação elétrica, eles trazem informações capazes de alimentar o imaginário de seus observadores, no sentido de provocar a sensação de pertencimento aos ideários urbanos característicos do período, o final do século XIX e início do XX.

No álbum de Mato Grosso, a presença dessas marcas que sinalizam a chegada da modernidade é recorrente. E, dentro dessa perspectiva, Corumbá assume papel de destaque, não apenas nas páginas da obra, mas também nos discursos oficiais. Um claro exemplo dessa

ideia é a constante referência a esta cidade como progressista, o que, inclusive, pode ser observado numa mensagem do governador Dr. Joaquim A. da Costa Marques, na qual se lê:

> O progresso da cidade de Corumbá já atrai a atenção de todos que ali aportam. Por toda parte vêem-se novas edificações de estilo bem moderno e agradável. As suas ruas e praças são bem traçadas e estão passando por importantes melhoramentos. A sua população cresce, e o seu comércio desenvolve-se de um modo animador e esperançoso e vê-se que os seus habitantes têm plena confiança no seu grande futuro[7].

É possível perceber que, em sua fala, o governador expôs claramente a ideia de progresso da cidade, Costa Marques, caracteriza, Corumbá como "cosmopolita e comercial"[8] e a rua De Lamare, nesse sentido, se apresentava como o "cartão-postal" do Estado localizando-se na segunda rua paralela ao Porto, com base na planta da cidade localizada na página 337 do *Album.*

Sabemos, através da pesquisa realizada, que a arquitetura das casas comerciais localizadas na rua De Lamare caracteriza-se pelas fachadas decoradas, portas e janelas, em sua maioria, altas, largas, construídas em forma de arco mourisco e complementadas por vidros, geralmente coloridos. De acordo com Lenine Póvoas, foram os imigrantes italianos que trouxeram para Mato Grosso essas influências presentes nas construções urbanas, como as platibandas, a decoração das fachadas, além das sacadas decoradas com baluartes.

A rua De Lamare apresenta aspectos dessa nova arquitetura que começava a invadir o Estado e, de forma intensa, a cidade de Corumbá, propiciados pela abertura do porto da cidade que se transformou em um grande entreposto comercial, no período posterior à guerra contra o Paraguai.

Segundo o Almanarck Corumbaense, ainda em 1899, a referida rua foi descrita como "[...] arborizada a flamboyant, disposta em paralelas; [com] boas construções e regular calçamento", sendo ainda cognominada "o coração" e a "rua do Ouvidor da terra"[9].

Como se pode verificar, essa presença marcante do comércio e da arquitetura aparece na imagem aqui analisada *Corumbá, Rua de Lamare*, que figura com grande suntuosidade, porém, é no traçado da rua que se tem a marca suprema do princípio da cidade moderna.

Esses traçados foram concebidos ainda no século XVIII, como parte da política de urbanização das cidades empreendida, sobretudo, pelo Marques de Pombal. Com a experiência de demolição da cidade e Lisboa diante da força do terremoto de 1750, Portugal passou à experimentar uma nova forma de pensar e estruturar as cidades que se estendeu pelas suas colônias, que tornam-se um laboratório urbanístico. Neste universo, desde a sua fundação no ano de 1778, que Corumbá traz um traçado dentro de acordo com novos valores.

Vale lembrar que, no século XVIII, a cidade de Corumbá foi denominada povoação de Albuquerque, tendo sua existência delineada durante o processo de disputa, conquista e consolidação pela posse de estratégico ponto nas imediações do "Fecho dos Morros", no rio Paraguai, entre a coroa lusitana e a espanhola pelas terras, águas e gentes da fronteira Oeste. Era uma fronteira em litígio entre as coroas portuguesa e espanhola, entrecortada pelas fronteiras étnicas dos povos Guaikuru – Mbaya, Guaná, Guató, entre outros.

No século XIX, Corumbá vivencia a tensão de ser a cidade de fronteiras entre o Império do Brasil e a República do Paraguai, onde o fuzil, as tropas e as doenças marcaram o lugar que por quatro anos foram terras paraguaias ocupadas por Solano Lopez. Finda a guerra, Corumbá assume o papel de cidade-porto das novas fronteiras, agora marcadas pelo comércio entre os países da Bacia do Prata, o litoral brasileiro e as diversas paragens do mundo, e o seu traçado em forma de um tabuleiro de xadrez foram sendo preenchidos com novas construções em estilo Neoclássico.

Observando os ângulos privilegiados pelos fotógrafos para a construção das imagens que compõem o mundo da *urbs*, nota-se o desejo de apresentar um Mato Grosso "à francesa", ou seja, um Estado moderno e ordenado. Mas o que se esconde na cidade fotografada?

Retomando a proposição de Suzan Santag, o desafio na análise da imagem está na necessidade de imaginar e sentir o que está além do visível. Dessa maneira, surgem novas questões: o que se encontra no final da rua De Lamare? O sonho da modernidade e o progresso se estendem até lá?[10]

No poente da rua De Lamare, encontram-se habitações que foram erguidas à revelia da planta original, como o bairro chamado “Acampamento de Cima” que teve sua origem após a guerra contra o Paraguai (1864-1870).

Nessa espaço onde se localizava o acampamento dos remanescentes da guerra, e o bairro de Sorobá. Embora não apareça na imagem aqui analisada, este teve sua existência cantada em versos pelo poeta Libovar de Matos (1915-1945). Matos descreve essa extremidade da rua De Lamare como a morada da miserabilidade, da fome e da lama, além dos beijos, do afago, do gozo, do parto e da ausência da ação “higienizadora” do governo, portanto, sem os benefícios da modernidade que, na realidade, eram usufruídos por poucos moradores daquela cidade.

Tanto o Sorobá como diversos outros espaços, invisíveis para as lentes dos fotógrafos do álbum, apresentam-se escamoteados, perdidos no horizonte, bem longe dos postes de energia elétrica e das casas com as marcas da arquitetura italiana.

Em geral, a grande maioria das imagens do que se denominou “Mundo da *urbs”* foi representada pelas marcas cosmopolitas. E a rua De Lamare simbolizam um modelo adaptado de cidade moderna, no qual a construção de casas, a iluminação, o paisagismo e o vaivém de pessoas de diferentes nacionalidades marcam a fisionomia e garantem a sua fama de moderna.

Mas não podemos deixar de olhar ou imaginar o que está além das imagens: as condições de moradia de parte da população como as casas miseráveis que nascem no entorno da morada ideal do projeto de modernidade, as dificuldades para ter acesso à iluminação elétrica, as doenças que assolaram as populações pobres de Mato Grosso com a abertura das cidades no meio da mata, como Porto Velho e Santo Antonio do Rio Madeira, as restrições dos acessos a escola e as condições de trabalhos dos professores.

Bibliografia

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro. **Fotografia e cidade:** da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas, SP: Fapesp, 1997. (Coleção fotografia: textos e imagem).

LIMA, Solange Ferraz. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annatereza (Org.) **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1998.

LOPES, Ana Paula de Oliveira. **Album Graphico Matto-Grosso**: as imagens de um Estado que se pretende moderno. Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História Dissertação (mestrado), Cuiabá. 2009.

SANTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, João Carlos. **Sertão cosmopolita:** tensões e modernidades de Corumbá (1872-1918) São Paulo: Alameda, 2008.

ROSSI, Paolo. **Naufrágio sem espectador**: a idéia de progresso. Tradução Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 2000.

ROSSI, Paolo. **O nascimento da ciência moderna na Europa**. Tradução Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SALSA, Lucia. **História e fronteira**: o Sul de Mato Grosso 1870-1920. Campo Grande: UCDB, 1999.

PÓVOAS, Lenine C. **História geral de Mato Grosso:** da proclamação da República aos dias atuais, Cuiabá: IHGB/MT, 1996. v. 2.

Fontes impressas

AYALA, Cardoso; SIMON, Feliciano. **Álbum Graphico de Matto-Grosso** (EEUU do Brasil). Corumbá; Hamburgo: Ayalas & Simon Editores, 1914.

Jornais

O DEBATE, Cuiabá, n. 991, 4 fev. 1915.

Fontes virtuais

Mensagem do Governo à Assembléia Legislativa

MENSAGEM DIRIGIDA PELO EX. SR. DR. JOAQUIM A. DA COSTA MARQUES, Presidente do Estado de Mato Grosso, à Assembléia Legislativa ao instalar-se a 2ª. sessão ordinária da 9ª.

Legislatura em 13 de maio de 1913. Cuiabá: Typografia Oficial. Disponível em: <http://www.crl.edu/content/brazil/mato.htm>. Acesso em: 6 set. 2008.

Notas

[1] Professora efetiva de história da rede pública estadual, com graduação e mestrado em História e especialização em Antropologia pela Universidade Federal de Mato Grosso.

[2] O *Album Graphico de Matto-Grosso* foi objeto da minha dissertação, de mestrado em História na Universidade Federal de Mato Grosso.

[3] LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro. *Fotografia e cidade***:** da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas, SP: Fapesp, 1997. (Coleção fotografia: textos e imagem), p. 79.

[4] SANTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 33.

[5] AYALA, Cardoso; SIMON, Feliciano. *Álbum Graphico de Matto-Grosso* (EEUU do Brasil). Corumbá; Hamburgo: Ayalas & Simon Editores, 1914.

[6] O DEBATE, Cuiabá, 4 fev. 1915.

[7] MENSAGEM DIRIGIDA PELO EX. SR. DR. JOAQUIM A. DA COSTA MARQUES, Presidente do Estado de Mato Grosso, à Assembléia Legislativa ao instalar-se a 2ª. sessão ordinária da 9ª. Legislatura em 13 de maio de 1913. Cuiabá: Typografia Oficial. Disponível em: <http://www.crl.edu/content/brazil/mato.htm>. Acesso em: 6 set. 2008.

[8]Idem, p 19.

[9] SOUZA, João Carlos. *Sertão cosmopolita***:** tensões e modernidades de Corumbá (1872-1918). São Paulo: Alameda, 2008, p. 145.

[10] SANTAG, 2004, p. 33.

MAFALDA: HUMOR, IRONIA E INTERTEXTUALIDADE

Ana Raquel Abelha Cavenaghi•

Universidade Estadual de Maringá

anaracavenaghi@hotmail.com

RESUMO

A intertextualidade constitui um dos grandes temas de estudo da Linguística Textual que incorporou o postulado dialógico de Bakhtin de que um texto não existe nem pode ser avaliado e compreendido isoladamente, pois está sempre em diálogo com outros textos. As tiras da personagem Mafalda criadas por Quino de 1964 a 1973 são narrativas humorísticas permeadas de ironia compostas pela relação entre dois códigos: a linguagem verbal representada pelo texto escrito e a linguagem não-verbal representada pelas imagens, ambas importantes para o entendimento das histórias em quadrinhos. Verifica-se que o intertexto está presente em várias tiras da Mafalda tanto por meio de alusões a personagens e textos bíblicos, pessoas famosas, paródias de estórias infantis como por ironia a acontecimentos da ditadura da época em que a obra foi escrita. Diante de tais questões, este estudo tem por objetivo analisar o intertexto presente em algumas tiras da personagem Mafalda e sua contribuição para a produção do sentido de humor nos quadrinhos. Para isso, a análise será feita a partir da seleção de algumas tiras intertextuais da obra "Toda Mafalda" do autor Quino e será utilizado o conceito de intertextualidade em sentido restrito proposto por Ingedore Koch, que ocorre pela presença do intertexto anteriormente produzido e faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. Conclui-se que, para atingir o humor a partir da leitura do quadrinho, o leitor deve ser capaz de reconhecer a presença do intertexto pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, pois se isso não ocorrer estará prejudicada a construção do sentido de humor da tira.

Palavras-chave: Humor. Intertextualidade. Tiras da Mafalda.

1. Introdução

A intertextualidade constitui um dos temas de estudo da Linguística Textual, assim como de uma série de outras disciplinas, sob perspectivas teóricas distintas, particularmente a Teoria Literária, no interior da qual o conceito teve origem (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p.9). A introdução desse conceito na década de 60 foi de responsabilidade da crítica literária francesa Julia Kristeva baseada no postulado do dialogismo bakhtiniano.

• Graduada em Letras Hispano-Portuguesas, Especialista em Ensino de Línguas Estrangeiras e Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Londrina. Atualmente é tutora a distância da Universidade Estadual de Maringá.

As autoras ressaltam que a Lingüística Textual incorporou esse postulado dialógico de Bakhtin de que um texto (enunciado) não existe nem pode ser avaliado e compreendido isoladamente, pois está sempre em diálogo com outros textos revelando uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe. Nessa direção, Bakhtin (1986, p.162) aponta um contato dialógico entre textos em que o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto) e este ponto de contato juntaria dado texto a um diálogo.

Os quadrinhos da personagem Mafalda produzidos em forma de tiras pelo argentino Joaquín Salvador Lavado sob pseudônimo de Quino foram publicadas, primeiramente, em jornais de 1964 até 1973 e, posteriormente, em forma de livros. Essas tiras foram traduzidas para diversas línguas ficando mundialmente conhecidas e apresentam uma linguagem crítica e, às vezes, de compreensão difícil. As tiras da Mafalda são narrativas humorísticas permeadas de ironia compostas pela relação entre dois códigos: a linguagem verbal representada pelo texto escrito e a linguagem visual representada pelas imagens, ambas importantes para o entendimento das histórias em quadrinhos. Verifica-se que o intertexto está presente em várias tiras da Mafalda, assim como informações implícitas e discursos de seu contexto de produção. Portanto, para atingir o humor a partir da leitura do quadrinho, o leitor deve ser capaz de reconhecer a presença do intertexto pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva ou então não será possível a construção do sentido do texto.

Diante de tais questões, este estudo objetiva analisar o intertexto presente em algumas tiras da personagem Mafalda e sua contribuição para a produção do sentido de humor nessa história em quadrinhos. Para isso, a análise será feita a partir da seleção de sete tiras da obra “Toda Mafalda” de Lavado (1993) e será utilizado o conceito de intertextualidade em sentido restrito, proposto por Koch (2009), que ocorre pela presença do intertexto anteriormente produzido e faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. De forma mais específica, utilizar-se-á dois tipos de intertextualidade em sentido restrito para a análise das tiras denominados intertextualidade implícita e intertextualidade explícita. Para isso, será feita uma revisão teórica do surgimento das histórias em quadrinhos e das tiras da Mafalda. Em seguida, serão abordados alguns conceitos relativos ao humor, à ironia e à intertextualidade. Por fim, realizar-se-á as análises das tiras aplicando os conceitos anteriormente elencados e serão feitas algumas considerações finais a respeito dessa pesquisa.

2. As Histórias em Quadrinhos e a Criação das Tiras da Mafalda

A primeira história em quadrinhos cômica “The Yellow Kid” (O garoto amarelo) de Richard Fenton Outcault surgiu em 1895 em jornais norte-americanos voltados para populações de migrantes em que foram introduzidos balões contendo as falas dos personagens e a ação fragmentada e sequenciada. Em 1897, onomatopeias e novos sinais gráficos aparecem nas aventuras de “Katzemjammer Kids” (Os sobrinhos do capitão) de Rudolph Dirks. Alguns anos depois, como ressalta Vergueiro (2009, p.10-12), as tiras passaram a ter publicação diária nos jornais diversificando suas temáticas, embora ainda conservassem o traço cômico. No final da década de 1920, as histórias de aventuras, a partir de uma tendência naturalista, aproximaram os desenhos de uma representação mais fiel de pessoas e objetos, ampliando seu impacto junto ao público leitor. Ao mesmo tempo, houve publicações periódicas dos gibis no Brasil em que surgiram os super-heróis de extremo sucesso entre o público jovem. A Segunda Guerra Mundial contribuiu para o engajamento fictício dos heróis no conflito bélico e, ao seu final, novos quadrinhos de suspense e terror foram aparecendo.

O período pós-guerra e início da Guerra Fria foram propícios para criar um ambiente de desconfiança em relação às histórias em quadrinhos, no qual o psiquiatra alemão Frederic Werthan, com seu livro “Seduction of the Innocent” (Sedução dos Inocentes) lançado em 1964, encontrou espaço privilegiado para uma campanha de alerta contra os malefícios que os quadrinhos poderiam trazer à educação dos adolescentes. Como ressalta Cirne (1972, p.11) as discussões geradas pelo psiquiatra levaram a uma visão pejorativa dos quadrinhos que passaram a ser considerados uma das causas da delinquência juvenil. Assim, surgiram códigos de ética em vários países inclusive o Brasil, que impunham normas para a produção das histórias em quadrinhos.

Um dos primeiros estudos sobre quadrinhos no meio acadêmico brasileiro ocorreu no final da década de 1960 e foi realizado por José Marques de Melo (jornalista, professor e pesquisador), que sofreu resistência na universidade sendo acusado clandestinamente de pesquisar o “lixo” cultural (MELO, 2005, p.134). O relato descreve a visão da comunidade científica sobre as pesquisas em histórias em quadrinhos na época sendo um objeto de estudo desqualificado. Vergueiro (2005, p.17) relata que os intelectuais da época não consideravam os quadrinhos dignos de atenção e afirmavam que as histórias em quadrinhos não pertenciam ao meio acadêmico.

O despertar para os quadrinhos surgiu nas últimas décadas do século XX no ambiente cultural europeu e depois em outras regiões do mundo, que foram entendendo que as críticas

feitas às histórias em quadrinhos eram sem fundamento, sustentadas em preconceitos e isso favoreceu a sua aproximação das práticas pedagógicas. Alguns editores, ao perceberem o sucesso comercial desse tipo de publicação, ajudaram a firmar que os quadrinhos poderiam ser usados junto com conteúdos escolares. Na década de 1990, as pesquisas sobre histórias em quadrinhos começaram a ganhar força no Brasil e foram motivadas por diversas razões. Dentre elas, a introdução dos quadrinhos nas propostas pedagógicas dos Parâmetros Curriculares Nacionais e sua inserção em materiais didáticos, provas de vestibular e exames nacionais. Assim, o assunto começou a repercutir nas universidades e, nos últimos anos, cresceu a quantidade de produções sobre a presença dos quadrinhos na sala de aula.

As tiras da personagem Mafalda têm um diferencial daquele tipo de tira em que os autores narram uma história que enaltecem um herói que sempre aparece para salvar as pessoas. “Mafalda não é uma heroína. É uma anti-heroína. Não aparece para salvar as pessoas, aparece para criticar comportamentos e situações e pôr a sociedade em questionamento” (ECO, 1993, p. XVI). O autor se refere à Mafalda como uma personagem contestadora e enraivecida que segue a moda do anticonformismo e recusa o mundo como ele é, ressaltando ser prudente tratá-la com o respeito que merece uma personagem real. E ainda relata que não se pode negar que as histórias em quadrinhos, quando atingem certo nível de qualidade, assumam a função de questionadoras de costume e a Mafalda reflete exatamente as tendências de uma juventude inquieta. Nas tiras da Mafalda, Quino revela a intenção de abordar a problemática política e social externando sua visão crítica da realidade por meio da ironia. Além da Mafalda, há outros personagens infantis presentes nas tiras, assim como seus pais e, posteriormente, seu irmãozinho.

É em 1963 que o argentino Quino cria a Mafalda a pedido de uma agência publicitária. O desenho é rejeitado e fica engavetado por um ano até que a revista *Primera Plana* solicita uma colaboração regular. Com isso, em setembro de 1964 Mafalda tem sua primeira aparição e, em alguns anos, transforma-se em um fenômeno internacional. Em março de 1965 a publicação da tira prossegue em um dos diários mais lidos da Argentina, o *El Mundo* de Buenos Aires, e em 1967 passa a ser publicada no semanário argentino *Siete Días*. Em 1970 os quadrinhos surgem no Brasil, mas somente em 1981 os primeiros livros da Mafalda são lançados aqui. As tiras foram publicadas entre 1964 e 1973 durante um período bastante crítico da história da Argentina: a ditadura militar que foi considerada uma das mais sangrentas da América Latina. As pessoas viviam sob ameaças, com medo, muitas sofreram terríveis torturas, foram mortas de forma brutal e outras simplesmente desapareceram. Dessa forma, algumas críticas à ditadura surgiram em produções culturais e artísticas, como é o caso

das tiras da Mafalda, com uma linguagem aparentemente inocente, mas que fazia críticas à realidade vivida na Argentina e no mundo a partir de outros acontecimentos como a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã, a questão do comunismo, das armas nucleares, da pobreza, etc.

Pelo fato das tiras serem um tipo de texto que engloba a linguagem verbal representada pelo texto escrito e a linguagem visual representada pelas imagens, faz-se necessário pensar em uma definição de texto que abrange essas duas linguagens. Com essa preocupação, Fávero e Koch (1998, p.25) propõem que a Linguística Textual deve buscar elementos que possam dar conta do processo de formação e uso da língua. Assim, ressaltam que o texto pode ser tomado tanto em sentido *lato* que designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano, (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado através de um sistema de signos; quanto em sentido *stricto* que trata da linguagem verbal, o discurso como atividade comunicativa de um falante que engloba o conjunto de enunciados produzidos pelo locutor e o evento de sua enunciação. O texto, ao ser definido como "qualquer tipo de comunicação realizado por meio de signos", não exclui as histórias em quadrinhos.

De acordo com o que foi apresentado é válido ressaltar que as pesquisas sobre as histórias em quadrinhos no Brasil constituem-se um campo em crescimento e isso inclui as tiras da Mafalda. Assim, ainda há muito a ser pesquisado para que possa ser construído um panorama completo que aborde as diversas áreas de estudo tanto no campo linguístico como em outros campos de pesquisa.

3. O Humor, a Ironia e a Intertextualidade

Embora a palavra humor apresente vários sentidos devido às suas transformações semânticas, o termo, atualmente, já está generalizado. O humor é hoje o nome que abrange toda a atividade ligada "à criação da 'criação do riso'" (ZIRALDO, 1970 apud ROMUALDO, 2000, p.38). Para Possenti (1998, p.49), o que caracteriza o humor é muito provavelmente o fato de que ele permite dizer alguma coisa mais ou menos proibida, mas não necessariamente crítica, no sentido corrente, isto é, revolucionária, contrária aos costumes arraigados e prejudiciais.

Uma questão relacionada ao humor que deve ser apontada é quando a personagem principal do quadrinho (ou piada) é uma criança. Nesta situação, o humor pode ser gerado pela destruição da hipótese da ignorância das crianças sobre temas secretos ou tabus como em alguns quadrinhos em que as crianças conhecem ou fazem o que se supõe que desconheçam

ou não façam. Possenti (1998, p.143) cita como exemplo desta característica do humor de criança justamente a Mafalda, uma menina cujo discurso não tem nada de infantil, pois sabe mais sobre política e outros temas adultos do que se imagina que uma criança saiba, como sabe sobre eles mais que a maioria dos adultos. O que produz efeito de humor, no entanto, não são apenas essas características do discurso da Mafalda. O que o provoca é que ela enuncia discursos contraideológicos, marcados, veiculadores de uma visão não conformista. Para usar um termo corrente no auge da circulação da personagem, Mafalda enuncia discursos que poderiam ser chamados de subversivos (as ditaduras vigoravam explicitamente), pondo continuamente em xeque as verdades oficiais e as dos adultos. Apenas secundariamente o prazer de ouvi-los se deve ao fato de que Mafalda é uma criança. Outro tipo de discurso comum nos textos cômicos de criança caracteriza-se pela violação de regras de discurso, basicamente pelo fato de que crianças dizem o que não se poderia dizer, ou seja, o que os adultos não poderiam dizer. Talvez se possa dizer, a propósito desses textos, que as crianças não sabem o que dizem, e só por isso o dizem.

Também a ironia é um fator que pode contribuir para o humor presente nas tiras da Mafalda. Nesse sentido, Berrendonner (1987) define ironia como a figura que leva a entender o contrário do que se diz reportando-se à Retórica para explicar que a ironia é uma contradição lógica, um procedimento que superpõe a um valor argumentativo dado o valor contrário. Ducrot (1987, p.197), baseado em Sperber e Wilson, afirma que um discurso irônico consiste sempre em fazer dizer, por alguém diferente do locutor, coisas evidentemente absurdas, a fazer, pois, ouvir uma voz que não é a do locutor e que sustenta o insustentável. Entretanto, o locutor não mente e nem finge mentir: ele estabelece um jogo no qual faz duas afirmações de uma única vez. A ironia desempenha uma função comunicativa muito importante: persuadir. Não só a identificação da ironia, mas também a da intertextualidade são relativas ao leitor (REYES, 1984). Na visão de Maingueneau (1997), o intertexto é um componente decisivo das condições de produção, pois um discurso não vem ao mundo numa inocente solicitude, mas constrói-se através de um já dito em relação ao qual toma posição.

Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p.16) postulam a existência de dois tipos de intertextualidade. A primeira em sentido amplo apresentando as relações entre gênero, intertextualidade e poder social, assumindo que as ligações que podem ser estabelecidas entre os textos não ocorrem apenas por meio de enunciados isolados, mas de modelos gerais e/ou abstratos de produção e recepção de textos/discursos. A segunda, a qual esta pesquisa se baseia, seria a intertextualidade em sentido restrito que ocorre pela presença do intertexto que foi anteriormente produzido e faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória

discursiva dos interlocutores. Este tipo de intertextualidade pode ser dividido em explícita quando há citação da fonte do intertexto como acontece no discurso relatado, nas citações e nas referências, resumos, resenhas e traduções; e em implícita que ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrase e de ironia. Neste caso, o produtor do texto espera que o leitor seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, pois se isso não ocorrer estará prejudicada a construção do sentido.

No entanto, é relevante apontar que um texto humorístico pode valer mais do que um texto escrito, muitas vezes, devido ao seu teor crítico, porém tão logo pode ser esquecido. Como nos lembra Romualdo (2000, p. 41-43), o desgaste é inevitável, pois este tipo de texto se refere a acontecimentos e personagens contemporâneos a ele. Com o passar dos anos, por causa das transformações constantes que vivem os homens e as sociedades, o contexto social se modifica e, por isso, quando revemos velhos quadrinhos ou charges não compreendemos em algumas das vezes a intenção e o humor desses textos. Portanto, é importante a reconstrução do contexto por meio das relações intertextuais, mesmo se estando afastado temporalmente do episódio. Juntamente com a compreensão, ressurgem o humor e o riso. Completando essa ideia, Possenti (1998, p.56) explica que o leitor que não “saca” isso não entende a piada. Neste sentido, pois, é que textos podem impor uma leitura única, mesmo que sejam, potencialmente, e às vezes por razões sintáticas, ambíguos ou abertos.

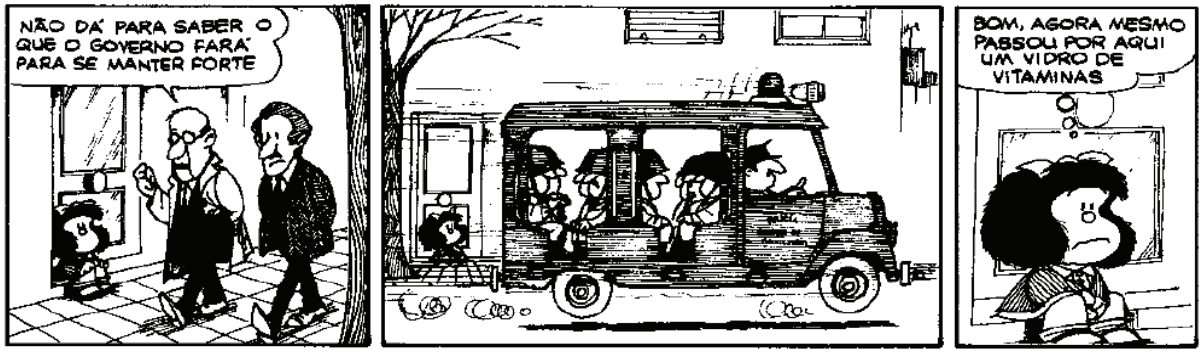
4. Análises de Algumas Tiras da Mafalda

Iniciaremos neste item a análise de sete tiras da personagem Mafalda criadas por Quino e publicadas entre 1964 e 1973 na Argentina. Como já foi dito anteriormente, as tiras para análise foram retiradas da obra “Toda Mafalda” de Lavado (1993). Serão consideradas, principalmente, tiras que contenham intertextualidade implícita e explícita, além de outros fatores que podem auxiliar na compreensão das tiras para produzir o humor como o conhecimento prévio e as inferências. Não se pretende esgotar aqui as possibilidades de análise das tiras em questão no que se refere à intertextualidade, mas mostrar algumas formas de interpretação dentro dos conceitos propostos nesse estudo.

Em primeiro lugar, iremos analisar tiras que contenham a intertextualidade implícita na qual é introduzido um intertexto alheio sem qualquer menção explícita da fonte. A tira foi retirada de Lavado (1993, p.324):

A personagem Mafalda é uma criança que odeia sopa. Esse já é um conhecimento prévio que o leitor deve ter para compreender algumas atitudes da Mafalda quando sua mãe faz sopa. Ela inicia a tira diante de um prato de sopa em pé na cadeira em posição imponente como se fosse proferir um discurso político dizendo que as galinhas não fizeram nenhum mal e que não são culpadas de nada. Dessa forma, sua mãe teria matado galinhas inocentes e suas mãos teriam ficado sujas pelo caldo das galinhas. Percebemos que na sequência dos quadros Mafalda vai intensificando a sua raiva, movimentando seus braços rapidamente de um lado ao outro com o indicador apontado e de forma mais incisiva no último quadro ao balançar as mãos, movimento este marcado por linhas curvas abaixo das mãos. As letras dos balões têm tamanhos maiores, principalmente em algumas palavras como “nenhum” e “de nada” para dar ênfase no tom de voz mais elevada o que fica claro pela boca bem aberta da personagem. No último quadrinho as letras e as mãos estão um pouco tremidas mostrando o nervosismo da personagem. Apesar de todo esse discurso parecer mera desculpa para não consumir a sopa e uma atitude de menina malcriada, há outras questões que precisam ser percebidas. A tira envolve um discurso implícito voltado para a ditadura militar vivida na Argentina. Utilizando-se metaforicamente das galinhas (no lugar de pessoas) e do caldo de inocentes (ao invés de sangue de inocentes) o autor usa um intertexto de forma bastante implícita para se referir às mortes e torturas que aconteciam na época da ditadura. Talvez esse intertexto pudesse ser recuperado mais facilmente no jornal da época em que a tira foi publicada ou pelos acontecimentos ocorridos no período. Porém, como isso não é possível no momento, faz-se importante um conhecimento prévio sobre esse assunto para fazermos as inferências pertinentes para a construção do sentido da tira.

Várias são as tiras da Mafalda que abordam questões políticas voltadas tanto para a ditadura militar da Argentina como também para acontecimentos políticos mundiais. Veja, a seguir, outra tira de Lavado (1993, p. 338) que aborda diretamente a intertextualidade implícita:



Nesta tira, vemos dois senhores conversando sobre a incerteza do governo se manter forte. Mafalda sentada, no primeiro quadro, no canto da porta ouve a conversa com atenção. Logo, passa um carro na rua em alta velocidade, o que pode ser percebido pelos riscos no veículo e acima dele, a poeira deixada para trás, as rodas um pouco acima do chão, todos elementos indicando velocidade. Este carro por conter sirene, autofalante, e pessoas vestidas como militares, presume-se ser um carro de polícia, naquela época de militares que comandavam o país. A menina observa essa cena também com atenção. No final da tira, vemos um balão do pensamento em que Mafalda associa o veículo cheio de militares com um vidro de vitaminas, ou seja, algo que irá fortalecer o governo (mesmo que com a utilização da força bruta) e acabar com a incerteza que os senhores levantaram no primeiro quadro. O fato dos militares conseguirem manter o governo forte remete à ditadura em que se utilizavam da força, da violência, de repreensões para manter a "ordem" e combater as pessoas consideradas "anarquistas" ou "subversivas". Assim, este intertexto não é apenas verbal, mas também se constitui em um intertexto visual por conter tanto o veículo dos militares quanto as palavras da Mafalda em chamá-lo de vidro de vitaminas.

A próxima tira de Lavado (1993, p. 175) envolve a mesma temática que as tiras anteriores a partir da intertextualidade implícita:

A tira acima mostra Mafalda caminhando pela calçada observando homens trabalhando na rua. Eles estão consertando o asfalto, por isso utilizam uma britadeira, uma marreta e um socador, cujo som é imitado utilizando as onomatopeias. A força para "bater" na

rua é tamanha que vemos a poeira subir, a movimentação repetitiva dos trabalhadores pelos riscos acima e abaixo dos braços e as onomatopeias aparecem escritas de maneira bem grande. Depois de observar de forma angustiada esta cena, Mafalda diz com certo ar desesperado, que pode ser percebido por sua expressão, a boca entreaberta, olhos arregalados e fala incisiva. Ela pergunta aos trabalhadores o que eles estão querendo que a pobre rua confesse. Aqui, também é feita uma alusão às pessoas que eram torturadas, e pode ser tanto na ditadura quanto durante as guerras ou outros acontecimentos existentes nesse período. Os objetos e as ações dos trabalhadores podem ser considerados um intertexto visual implícito à violência com que as pessoas eram torturadas, apanhavam e, para isso, muitas vezes os torturadores utilizavam de objetos para dar um tratamento de "choque" aos prisioneiros. Este intertexto visual foi complementado pelo intertexto verbal presente na fala da Mafalda quando se reportou à confissão da rua.

O quadrinho a seguir de Lavado (1993, p. 64), diferentemente dos anteriores, não está diretamente ligado à história da ditadura Argentina envolvendo fatos históricos do mundo e apresenta intertexto relativamente explícito:

A tira é iniciada pela conversa da Mafalda com seu amigo Miguelito. Ambos estão na praia observando o sol e Mafalda estendendo o braço esquerdo logo à altura da cabeça aponta o sol. Ela diz ao Miguelito com surpresa que o sol que os ilumina é o mesmo que iluminou Lincoln, Rembrandt, Bolívar e Cervantes. Estas quatro pessoas as quais ela se refere são grandes nomes de nossa história. Lincoln foi presidente dos Estados Unidos e liderou o país de forma bem-sucedida contribuindo também para a abolição dos escravos. Rembrandt foi um pintor neerlandês e um grande nome da arte europeia. Bolívar é considerado um herói na América Latina que contribuiu para a independência da América Espanhola e, por fim, Cervantes foi um romancista, dramaturgo e poeta espanhol, cujo trabalho resultou na obra prima mundialmente conhecida "Dom Quixote". Estas pessoas, por terem feito coisas grandiosas e serem vistas de forma positiva pela sociedade em geral, recebem a admiração de Mafalda que se sente lisonjeada por ser iluminada com o mesmo sol que eles. Porém, o

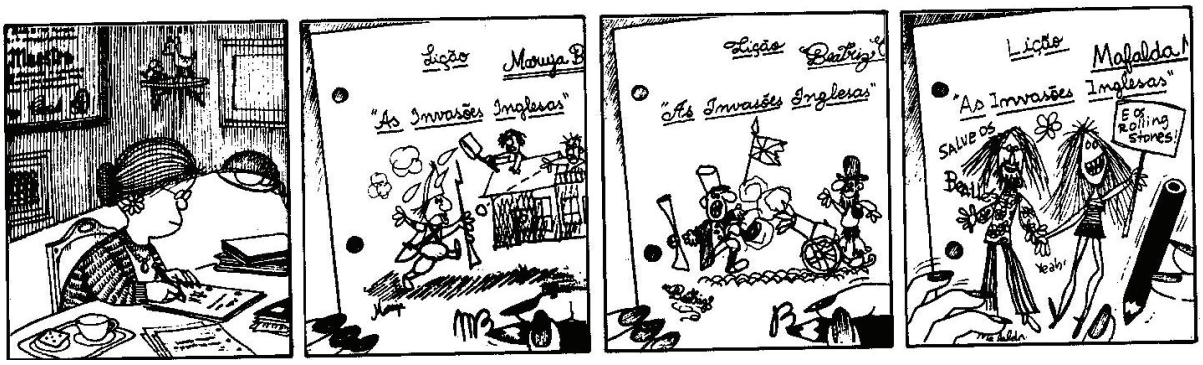
Miguelito introduz uma figura também conhecida de nossa história, mas não em sentido positivo como as que Mafalda citou. Miguelito fala de Mussolini, que foi um político italiano ligado ao Fascismo. Dessa forma, é uma figura negativa por fazer parte de um regime de extrema direita ligado à censura, ao autoritarismo, etc. Assim, Mafalda se espanta e sai correndo, mas antes parece que empurra ou golpeia Miguelito que aparece no último quadrinho caído com as pernas para cima na água do mar. E o menino, com o balão do pensamento, como que querendo se justificar por ter citado Mussolini, lembra que o avô contava maravilhas sobre ele. Portanto, apesar do autor citar explicitamente o nome das pessoas as quais se refere na tira, o que elas representaram no passado fica implícito, e o humor só poderá ser alcançado a partir do conhecimento prévio dos feitos dessas personalidades para inferirmos o sentido da tira.

A tira abaixo de Lavado (1993, p.224) também é um caso de intertexto explícito, mas com fatos que ficam implícitos assim como na tira anterior:

Nesta tira, vemos a Mafalda brincando e, ao receber uma ordem de sua mãe, vai lavar as mãos. Ao comentar as ordens que recebe diariamente de sua mãe em relação à lavagem das mãos, faz alusão a um personagem histórico: Pilatos. Assim, para não haver prejuízo no entendimento da tira, é necessário que o leitor relacione a ordem de lavar as mãos, dada pela mãe, com a frase dita por Pôncio Pilatos quando da condenação de Jesus. O intertexto bíblico se refere ao momento em que Pilatos lavou as mãos se isentando da culpa pela condenação e morte de Jesus Cristo. A frase “lavar as mãos” ficou popularmente conhecida e é empregada quando a pessoa quer demonstrar que já não pode ou não quer fazer mais nada diante de um problema, dizendo “Eu lavo as minhas mãos”. Porém, o jogo intertextual não é tão fácil de ser percebido. Apesar de o autor ter se referido explicitamente ao nome de Pilatos para que o leitor possa perceber a intertextualidade, é necessário não só saber quem foi Pilatos e que foi um dos responsáveis pela condenação de Jesus. É preciso também se reportar à ação realizada por Pilatos ao lavar as mãos diante da condenação de Jesus. Dessa forma, o conhecimento prévio do texto é importante, pois se o leitor não tem esse conhecimento ficará difícil calcular

o sentido de humor no texto. Porém, esta tira é mais do que uma ordem dada pela mãe para lavar as mãos e mais que uma resposta inteligente da Mafalda. O gesto lavar as mãos pode ser associado ao fato de que o governo na época da ditadura militar em que Mafalda foi criada não se importava com o que acontecia com as pessoas, diante das mortes, desaparecimentos, torturas, simplesmente o governo se isentava da culpa pelos acontecimentos e "lavava as mãos" diante dos fatos.

A próxima tira de Lavado (1993, p.249) é outro exemplo de intertexto explícito devido à citação do texto-fonte que precisa de informações implícitas para sua compreensão.



Na tira, observamos a professora corrigindo atividades de crianças e parece ser noite, pois o ambiente está escuro e a luz da luminária está acesa. Os desenhos foram feitos por crianças por serem tipicamente infantis e são mostradas as mãos da professora com um lápis inserindo conceitos aos desenhos. Pelos títulos dos desenhos sabemos que o tema eram "as invasões inglesas" e também que se referem a invasões ligadas a conflitos, lutas e violência porque é possível ver armas de fogo como carabina, escopeta e canhão. É possível que tenha sido um conteúdo trabalhado em sala de aula ligado às invasões dos ingleses na América, mais especificamente quando invadiram os Estados Unidos. Porém, o humor ocorre quando a professora se espanta e até deixa o lápis cair sobre a página do trabalho de Mafalda ao ver que as invasões as quais Mafalda se refere são outras. A menina desenha os Beatles e os Rolling Stones fazendo referência à invasão musical desses dois grupos ingleses na Argentina e no mundo. Os Beatles e os Rolling Stones são grupos musicais de grande sucesso que surgiram na década de 1960 na Inglaterra, período em que Mafalda começou a ser publicada. Este fato é importante para compreender a tira, mas também é importante saber que a Mafalda adora os Beatles e este é um conhecimento prévio que o leitor deve ter para entender uma das razões de ter feito o desenho que fez. Assim, o desenho é um intertexto visual que, complementado com o verbal (nome dos grupos musicais), serve de apoio para o leitor realizar inferências ativando seu conhecimento prévio e construindo o sentido de humor presente na tira.

O quadrinho seguinte, extraído de Lavado (1993, p.192), pode ser um exemplo de intertextualidade explícita, pois há citação do texto-fonte ao qual o intertexto se refere, mas a partir dele é feita uma paródia que é característica da intertextualidade implícita, como podemos visualizar:

Neste quadrinho, a Susanita, amiga de Mafalda, começa a contar um sonho que teve com a avó doente que morava na China comunista e fala do cuidado que sua mãe pediu que tivesse com um guarda vermelho. Ela prossegue contando seu suposto sonho dizendo que chegando à China um guarda vermelho a interrogou sobre o lugar em que iria e ela respondeu que visitaria sua avó. Mafalda logo a interrompe dizendo que esta é a história da Chapeuzinho Vermelho e que seu sonho seria mentira. Susanita confirma e indaga se esta não seria uma versão interessante da história. Pela leitura do quadrinho, sabemos de forma explícita qual é o intertexto, pois Mafalda nos conta. Porém, é interessante perceber as relações implícitas que Susanita estabeleceu entre os personagens da história. A Susanita seria a Chapeuzinho Vermelho e sua avó moraria na China comunista que seria como o bosque cheio de perigos que Chapeuzinho atravessa para visitar a vovozinha, o guarda vermelho, cor escolhida por ser da bandeira do comunismo e também da China, seria o lobo-mau. Dessa forma, Susanita faz uma paródia ironizando o comunismo da China e, para isso, utiliza a história da Chapeuzinho Vermelho questionando alguns problemas relacionados ao comunismo vigente na época que seria mais um regime socialista, pois não tinha nada do comunismo proposto inicialmente pelo teórico Karl Marx.

Por fim, é importante perceber que a concepção de texto utilizada aqui propõe que o sentido não está no texto, mas se constrói a partir dele, no curso de uma interação (KOCH, 2009, p.30). A autora completa essa afirmação utilizando a metáfora do *iceberg* ao dizer que todo texto tem uma pequena superfície exposta e uma imensa área que fica submersa. Compete ao receptor ser capaz de atingir os diversos níveis de implícito se quiser alcançar uma compreensão mais profunda do texto que ouve ou lê. Portanto, ativar o intertexto por meio de conhecimentos prévios e inferências se faz necessário nas tiras analisadas para a

construção do sentido de humor. Sem tais conhecimentos fica difícil entender a tira e, consequentemente, a piada presente nela. Assim, Sant'Anna (1985) destaca a necessidade de um leitor bem informado, com um repertório ou memória cultural e literária para decodificar a paráfrase, a estilização, a paródia e a apropriação.

5. Considerações Finais

Em vista da exposição teórica realizada e das tiras que foram analisadas, é importante refletir sobre a leitura feita dos quadrinhos em questão. Entender um texto cômico não é apenas decodificá-lo, mas também (e principalmente) interpretá-lo, e a interpretação demanda um trabalho do ouvinte, enquanto que a decodificação demanda apenas um conhecimento. Este é necessário, mas não suficiente para a interpretação. Segundo Possenti (1998, p.78), os textos cômicos podem até permitir mais de uma leitura, mas frequentemente impõem só uma e geralmente impedem uma leitura qualquer. E completa que o humor não é sempre crítico, porém que certamente é crítico o humor político – pelo menos, na maior parte de suas manifestações, e faz referência a Freud dizendo que jamais se poderia classificar os chistes políticos entre os inocentes.

Frequentemente, ainda relata o autor, as piadas políticas são transitórias, dado que exploram características específicas de determinados políticos ou das etapas da história pelas quais passa um país ou um governo, como é o caso de muitas tiras da Mafalda. Por isso, os exemplos de tiras fornecidos neste estudo tentam explicitar o quanto sua compreensão depende, em partes, de fatores de tipo pragmático (a intertextualidade, por exemplo), embora seu funcionamento seja tipicamente discursivo. Para finalizar, parafraseando Julio Cortázar (1973, apud LAVADO, 1993), "o que eu penso da Mafalda não importa. Importante mesmo é o que a Mafalda pensa de mim".

6. Referências

BERRENDONNER, A. *Elementos de pragmática lingüística*. Barcelona: Gedisa, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1986.

CIRNE, Moacy. *A Explosão Criativa dos Quadrinhos.* 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito.* Campinas: Pontes, 1987.

ECO, Umberto. Mafalda ou a Recusa. In: LAVADO, Joaquín Salvador. *Toda Mafalda.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. *Lingüística Textual*: introdução. 4.ed. São Paulo: Cortez, 1998.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade*: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2008.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *O Texto e a Construção dos Sentidos.* 9.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

LAVADO, Joaquín Salvador (Quino). *Toda Mafalda*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso.* 3.ed. Campinas, SP: Pontes Editora da Unicamp, 1997.

MELO, José Marques de. Quem tem medo dos quadrinhos? In: LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.). *Cultura pop japonesa.* São Paulo: Hedra, 2005. p. 131-135.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua*: análises linguísticas de piadas. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

REYES, Graciela. *Polifonia Textual*: la citación en el relato literario. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge Jornalística*: intertextualidade e polifonia. Maringá: Eduem, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.

VERGUEIRO, Waldomiro. A pesquisa em quadrinhos no Brasil: a contribuição da universidade. In: LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.). *Cultura pop japonesa.* São Paulo: Hedra, 2005. p. 15-26.

VERGUEIRO, Waldomiro. O uso das HQs no ensino. In: RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro. (Orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula.* 3.ed. São Paulo: Contexto, 2009. p.7-29.

O ESTATUTO PEDAGÓGICO DAS IMAGENS DA INFÂNCIA EM SELEÇÕES

Ana Valéria de Figueiredo-da-Costa
Universidade Estácio de Sá; Universidade Iguaçu; PUC-Rio; SEEDUC/RJ
anavaleria.figueiredo@yahoo.com.br
Não conta com agência financiadora

Agenor Pereira da Costa
Universidade Iguaçu; PUC-Rio
agenorcosta@yahoo.com.br
Não conta com agência financiadora

Introdução

Uma imagem nunca é inocente retrato desprovido de significação. É documento socio-histórico de uma época, de um lugar, de um grupo social, atestado de usos e costumes. É formadora de identidades que se constroem no cotidiano. Dessa forma, investigar imagens é construir um discurso visual de um determinado tempo-espaço, com uma história prenhe de significações explícitas, tanto quanto simbólicas.

Partindo dessa premissa, o presente trabalho tem a intenção de discutir como as imagens (fotografias e gravuras) de crianças, veiculadas nos anúncios publicitários da Revista Seleções são formadoras de concepções de infância, instituindo modos e práticas de lidar e educar "corretamente" as crianças.

O trabalho segue o curso de um estudo histórico-sociológico, e pesquisou nas fotografias e gravuras do ano de 1950, 1960 e 1970 veiculadas na revista Seleções (Reader's Digest) mensagens, usos e costumes ali representados sobre a infância; as imagens pesquisadas são o *texto visual*, tal qual assinalam autores como Leite (2001), Kossoy (2001, 2002), Aumont (2000), Freund (1976) entre outros citados ao longo do estudo. De maneira geral, os autores citados discutem que a imagem é um instrumento eficaz para a veiculação de ideias e para a manipulação da opinião pública.

A ideia de endereçamento (Ellsworth, 2001) tem centralidade no trabalho, visto que, tomando por base as palavras de Aumont, aquelas imagens estavam ali veiculadas para um determinado público leitor, ao qual eram destinadas e que tinham uma intencionalidade didática no trato com as questões infantis.

A Revista Seleções Reader's Digest[i]

A revista Reader's Digest foi idealizada em 1818 pelo jornalista DeWitt Wallace e sua esposa Lila Bell Acheson, em Pleasantville (Nova Iorque, EUA). O ex-combatente da Primeira Guerra Mundial recuperava-se de ferimentos de guerra quando então lhe surgiu a ideia de uma publicação em formato de revista que trouxesse bons e úteis artigos anteriormente publicados, porém com uma linguagem mais leve e resumida que não alterasse o teor dos textos.

Entretanto, o intento de Wallace não foi bem aceito nas grandes editoras da época, levando-o a editar sua revista por conta própria. Assim, em fevereiro 1922 é lançado o primeiro número da revista Reader's Digest nos Estados Unidos.

Em 1942, ou seja, vinte anos depois do lançamento nos Estados Unidos, chega ao Brasil a revista com o nome de Seleções, tradução livre da expressão "Reader's Digest". Contudo, fatores tais como a incipiente indústria de marketing, o precário serviço de distribuição da revista pelos Correios e a instabilidade econômica no Brasil, fizeram que a edição da revista fosse transferida para Portugal, sendo ainda vendida por aqui em bancas de jornal e afins.

Em 1995 a revista volta a ser editada no Brasil, com o lançamento de outros produtos: livros, CDs de música, DVDs e produtos culturais. A revista Seleções "é um estímulo ao gosto pela leitura, com textos de alta qualidade, linguagem condensada, informações apuradas com rigor e histórias e personagens inesquecíveis, apresentados com emoção e um toque de humor"[ii] .

Segundo números trazidos no sítio citado, a revista é a segunda mais lida no Brasil o que confirma nossa premissa de que é dirigida a um determinado público e tem grande circulação, ainda mais se levarmos em conta que há leitores que colecionam os números desde a primeira edição brasileira em 1942.

Por ser uma revista que veicula atualidades, Seleções divulga as "novidades" e tendências ligadas à vida cotidiana, sendo dirigida a um determinado tipo de público. Sob esse ponto de vista, a revista manteve por muitos anos uma posição conservadora frente à questões sociais e políticas. A revista em seu início não contava com publicidade, mas com o tempo seu editor percebeu que a veiculação de propagandas seria uma boa fonte de renda. E é sobre esse ponto que vamos discorrer nesse estudo mais à frente.

Infância construída historicamente

De acordo com Áries (1981), a infância conforme a concebemos hoje, veio sendo construída historicamente. Segundo o autor, a partir de dados elaborados por pesquisa

iconográfica, a representação imagética da criança demonstra uma valorização dessa faixa etária desde o século XVII, juntamente com as transformações sociais que operam na transição da sociedade medieval para a época moderna.

Áries (id.) descreve o "sentimento de paparicação" como um dos primeiros ligados ao entendimento de que a infância é uma fase especial na vida de uma pessoa. A partir dessa premissa, a criança deixa paulatinamente de ser considerada como um adulto em miniatura e passa a ser concebida e cuidada como um ser em desenvolvimento, com potencialidades que devem ter espaço para ser ampliadas e vivenciadas plenamente.

Segundo o autor, é partir do século XIV-XV que a criança passa a ser representada em quadros e na iconografia de maneira geral, sendo às vezes representada entre anjos. Essa aproximação parece ressaltar a inocência das crianças, atestando sua pouca razão para as "coisas da vida".

Na Idade Moderna, Rousseau foi um dos primeiros autores a afirmarem a diferença da criança em relação ao adulto, abrindo frente para que a infância fosse concebida como a "idade de ouro" do ser humano.

Com o fortalecimento da escola a partir do século XVII-XVIII a ideia de infância toma corpo e se fortalece socialmente. A própria escola converte-se no lugar da infância, tornando-se parte da constituição do mundo infantil até os dias atuais. Conforme apontam Nascimento, Brancher e Oliveira (2010, p. 7 citando Corsaro, 2003),

> apenas com a institucionalização da escola é que o conceito de infância começa lentamente a ser alterado, através da escolarização das crianças. Podemos então, a partir do desenvolvimento de uma pedagogia para as crianças, falar em uma construção social da infância.

E a publicidade passa a ser parte desse olhar socialmente construído, propondo formas de se conceber a infância e produtos a ela relacionados, veiculados nos anúncios como prescrição para uma criança saudável e feliz.

A infância na publicidade de Seleções Reader's Digest: estratégias de endereçamento

Aumont (1993, p.78) sugere que "a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos". Portanto, pode-se conceber uma imagem como instrumento mediador entre o espectador aquele que olha, e a realidade, daquele que a vive enquanto frui. Segundo o autor citado, espectador é "aquele sujeito que olha a imagem, aquele para quem ela é feita" (id., p.14).

Tomando por base as premissas citadas e levando em conta a grande circulação da revista Seleções desde sua criação, a utilização de imagens de crianças associadas à divulgação de produtos não é aleatória e tem propósito, principalmente levando-se em conta que os leitores são pais e mães preocupados em dar e trazer o melhor para sua prole. Assim, elaborar uma análise das imagens veiculadas é desvelar concepções de infância e família ali veiculadas e seus endereçamentos.

Tomamos o conceito de endereçamento de Ellsworth (2001, p.13), quando aponta que "os filmes, assim como as cartas, os livros, os comerciais de televisão, são feitos para alguém. Eles visam e imaginam determinados públicos". Dessa forma, pensar as imagens publicitárias como fabricadas para determinados grupos e atores sociais nos faz entender a intenção e supor os efeitos que estas poderiam provocar sobre os seus leitores.

A autora em questão alerta que no modo de endereçamento há ali contido um desejo de controlar como e a partir de onde o espectador fará sua leitura para que essa leitura funcione e venda-se a si própria e aos produtos associados a ela. Levando-se em conta que a Revista Seleções tem como público alvo a família, associar crianças a produtos cria um mercado infantil que se mostra prescritivo e atual ao mesmo tempo, que a família "moderna" não pode se furtar a consumir sob pena de estar "fora da realidade" exigida pela sociedade.

Complementando o pensamento de Ellsworth, sem estar descolado do emissor, está o receptor da mensagem, o espectador, aquele para quem a imagem-fotografia é feita. Joly chama a isso "a expectativa do espectador da época" (Joly, 1996, p, 62). A autora fala que, pontualmente há um jogo de anúncios, de sinais, de manifestações aparentes ou latentes, referências e características familiares as quais o público está predisposto a receber, ou seja, há um modo de recepção que caracteriza um determinado público em determinado contexto.

Assim, preparar uma peça publicitária que tenham crianças e produtos a elas referentes também é uma forma de criar um mercado para atender determinado público de determinado contexto, enunciação válida na análise aqui apresentada.

Imagens de Seleções: a infância em foco

As imagens – fotos e gravuras - aqui apresentadas foram selecionadas de um acervo particular, das décadas de 1950, 1960 e 1970. Esse período foi marcado por transformações em todo o mundo: guerras; movimentos culturais; a entrada da informática; enfim, décadas que sacudiram a ordem estabelecida e propuseram reflexões e novas formas de ver o mundo.

Pela análise das imagens podemos perceber a forte função pedagógica das mesmas, como que ensinando as famílias qual a melhor maneira de educar, como as crianças devem se vestir, quais os brinquedos adequados, o que devem comer, enfim, "informando" qual a identidade característica da infância dessa época.

Partimos do princípio que produzir imagens é também produzir discursos sobre vida vivida e o devir. Ou seja, imagens que retratam a infância acabam por também produzi-la em discursos fabricados e propalados, no caso, pela revista Seleções. Sob esse ponto de vista, passamos a seguir a apresentar e a analisar algumas imagens.

Seleções – década de 1950

A imagem é um anúncio de Biotônico Fontoura, um complemento alimentar; ao mesmo tempo mostra uma menina comendo uma maçã, parecendo estabelecer uma correspondência nutricional entre o produto e a fruta. A menina tem as faces coradas, está bem vestida e penteada, o que pode denotar que o tônico também pode ser utilizado por crianças bem cuidadas e saudáveis; ou mesmo que o tônico produz esse efeito saudável.

Além da figura da criança há, em um detalhe em caixa de texto, a figura de um senhor, referendando o uso do complemento como aponta a tarja vermelha, "para todas as idades". Ele diz: "sim, ainda hoje, para restaurar minhas forças, tomo o Biotônico Fontoura – o tônico das gerações[iii]".

Dessa forma, o "tônico das gerações" é tido na família como um hábito salutar e indicado, pois se o avô já o tomava, também será bom para as gerações descendentes, fortalecendo o produto como um capital familiar que tem que ser preservado como uma tradição.

Seleções - década de 1950

Este outro anúncio é da Aveia Quaker. A imagem é de uma criança levando à boca uma colherada, ao que parece de mingau de aveia. A idade da criança retratada parece variar entre dois e três anos de idade ou até menos, levando-se em conta até a forma imatura ao segurar a colher. O que também nos reforça indicar a idade da criança é a frase "colheradas de saúde para o seu bebê" [sic]. O texto que acompanha a imagem vale-se da autoridade médica para referendar o alimento no

texto que apresenta: “Logo que o médico prescreve alimentos sólidos para seu filhinho, comece a alimentá-lo com a altamente recomendável Aveia Quaker”.

Dessa forma, inserir o produto na alimentação do bebe não é somente uma questão de modismo, mas de referência médica, uma autoridade no assunto. Ao se valer das palavras do médico, a publicidade reveste-se de autoridade científica, reforçando que o uso do alimento em questão não é apenas uma questão de modismo, mas de ouvir o especialista no assunto, garantindo a saúde e o bom desenvolvimento da criança. Assim, se valida uma infância que tem determinado tipo de alimentação, tornando-a uma prescrição e um modelo a ser seguido, sobretudo porque referendado por especialistas.

Seleções – década de 1960

A imagem ao lado é da década de 1960 e nos leva a pensar, à primeira vista, que é um anúncio de brinquedos. Contudo, lendo o texto podemos perceber que é uma mensagem publicitária do Centro Esso de Pesquisa e sua produção com o petróleo.

Ao lado do menino, que é a figura central do texto visual, placas de material plástico colorido e um equipamento de laboratório, dando a ideia de um processamento de material. A criança, ao centro, segura um navio e um avião de brinquedo.

Juntando o texto escrito ao texto imagético a companhia em questão parece querer fortalecer a imagem de um progresso que contribui de forma positiva para a infância, sem provocar danos. Ao contrário, enfatizando com a frase “plásticos para as indústrias, para as crianças” (abaixo da imagem), parece atestar que “realiza maravilhas com o petróleo”, como anuncia acima, trabalhando com o lúdico nessa produção. A imagem parece também delinear a pesquisa como uma área masculina, na qual desde criança o cientista é forjado. Os brinquedos também são significativos, levando-se em conta que o petróleo processado também é matéria prima para combustível de aviões e navios. A

Nesse sentido, Meyer (2001, p. 32) alerta que

> nós aprendemos a ser homens e mulheres desde o momento em que nascemos, até o dia em que morremos e essas aprendizagens se processam em diversas instituições sociais, a começar pela família, **passando pela escola, pela mídia, pelo grupo de amigos, pelo trabalho**, etc [...]. Gênero reforça a necessidade de se pensar que há muitas formas de sermos mulheres e homens, ao longo do tempo, ou no mesmo tempo histórico, nos diferentes grupos ou segmentos sociais (grifos nossos).

Kossoy (2001; 2002) em relação às imagens que nos cercam e com as quais estamos em contato permanente nomeia-as de um “arquivo visual” que se estabelece em nossa memória e que é imprescindível para que conheçamos o mundo. Quando as imagens estão em nosso arquivo visual particular, estas se tornam dinâmicas e acabam por se mesclar com o que somos, com o que pensamos e com o que fazemos. Dessa forma, tomando por base que a revista Seleções nas tinha e ainda tem uma grande circulação, as estratégias de endereçamento vão ao encontro de uma família que projeta um futuro progressista para essa infância masculina, parecendo referendar que é pelo lúdico para o menino que se alcançará o futuro do homem.

Ainda é interessante observar o que diz Santos (2010, p.9) a respeito da expansão do mercado mundial, concordando com Steinberg (1997), “quando esta constata que as crianças têm sido alvo, a partir da década de 1950 do século XX, de uma indústria que passou também a vê-las como objeto desse mercado. Neste universo, brinquedos, roupas e calçados apresentam-se como importante filão para o consumo”.

Seleções – década de 1960

As peças publicitárias são tributárias de sua época, o que se pode atestar pelo anúncio ao lado. Em finais da década de 1960 é celebrada a chegada do ser humano à lua, estabelecendo um novo marco na história. Dessa forma, nada mais oportuno do que aproveitar o grande feito para incentivar as crianças a estarem bem alimentadas e com saúde. E a criança da foto retratada com aparente abatimento pode ser “posta em órbita” com o cereal em questão, conforme sugere o texto. Que se repare que não há uma pergunta formulada, mas uma certeza, visto que a frase é afirmativa.

O menino com um suposto “capacete espacial” tem a seu lado um avião e um foguete, mas não parece interessado nos brinquedos. A figura do tigre está sorrindo, confrontando-se com o rosto do menino que está entristecido, abatido; o mascote do produto parece ser um incentivo para o menino, sublinhando que, ingerindo os sucrilhos entrará em órbita, dando ideia de movimento e saúde. A publicidade parece sugerir que sem o cereal em questão a infância torna-se triste e sem vivacidade, o que é a negação da representação de qualidades atribuídas à infância de

alegria e saúde. Ainda, a frase ao pé da página parece confirmar o que aqui apresentamos: “[...] o melhor para você todas as manhãs”. Simplesmente, o melhor...

Seleções – década de 1970

A foto de um bebê que olha diretamente nos olhos do espectador é surpreendente e pretende cativar. Com uma imagem de seus pezinhos, a sugestão que fica é do caminho que ele irá percorrer e da saúde que terá de ter para trilhar esse caminho de maneira saudável.

A frase “seu bebe é único no mundo” reforça mutuamente a imagem de unicidade, aliada ao olhar direto para o espectador. Como ressalta Aumont (2000, p.14), “espectador é aquele para quem a imagem é feita”. Como citado anteriormente nesse trabalho, a Revista Seleções é dirigida a uma família que busca informações e “dicas” para viver melhor; dessa forma, essa infância bem cuidada fala por si só, referendando a busca do melhor para si. Fischer (1997, p. 61) ressalta que a mídia não é só vista “veiculadora, mas também como produtora de saberes e formas especializadas de comunicar e de produzir sujeitos, assumindo nesse sentido uma função nitidamente pedagógica”.

Pedagogicamente partindo do princípio da individualidade, é também necessário um alimento que se torne específico para essa criança tão única; dessa forma, o texto complementa, dialoga com a foto e ensina, quando aponta que “existe um tipo de Leite Modificado Nestlé” (texto do anúncio).

Assim, segundo Schaeffer (1996, p.17) [a impressão fotográfica] “antes de se juntar ao mundo do receptor, é retirada do mundo do receptor”, ou seja, parece que o intuito é que a mensagem texto escrito-texto visual seja entendida pela família, pois seguindo a ideia colocada pelo autor, esta provavelmente foi retirada do próprio material familiar e fala a mesma língua.

Seleções - década de 1970

A criança, com um olhar distante, compõe a mensagem do anúncio com a frase “quando eu crescer...”. Seu olhar parece contemplar ao longe, como uma projeção do futuro.

A imagem fotográfica atesta esses projetos, às vezes, não explicitamente ditos, porém consolidados pela imagem que ali se vê.

Uma das funções da imagem é a de estabelecer uma relação com o mundo, tentando explicar visualmente, por um discurso não verbal, o lugar que as coisas e as pessoas ocupam. Assim, a fotografia de uma criança com o olhar projetado sobre o devir atesta a idéia de projeto e futuro.

Contudo, quando apreciamos o texto do anúncio, há alguém que fala pela criança: “ela quer ser professora. Exatamente igual àquela moça que hoje é sua professora”. De fato, como criança, ela pode almejar o futuro, mas precisa de alguém que lhe cuide e lhe sirva o “alimento certo” para que alcance o futuro, pois este ponto é responsabilidade da família. Em sendo as fotos, veiculadas e expostas para serem contempladas como exemplos, pode-se pensar nessa arrumação fotografada nunca desprovida de intencionalidade, ou seja, é uma “montagem”, um *projeto* criado com o intuito de estabelecer uma verdade. Contudo, é dentro dessa montagem que se pode, acuradamente, entrever os significados latentes, as tramas entretecidas e as mensagens carregadas de intenção de educar o olhar a uma percepção conduzida.

Outro ponto que chama a atenção é a escolha de uma menina em contraponto com o anúncio do mesmo produto (sucrilhos), que tem um menino retratado (Seleções década de 1960). Parece não ser por acaso que as profissões são tidas como femininas – a menina que quer ser professora, e o menino – caracterizado como astronauta, sugerindo, assim, profissão de caráter feminino e masculino.

A esse respeito Campos (2002, p.6) diz que a feminização do magistério no Brasil é “um processo fundamentalmente relacional e construído, que ocorre em justaposição a outros processos históricos nos quais a dinâmica dos gêneros é uma questão central”.

Mais uma vez podemos pensar a imagem, nesse caso, atrelada a textos publicitários, como uma força determinante de modos e costumes, estabelecendo lugares, reforçando ideias e lançando projetos. Burnet (1995, citado por Leite, 2001, p. 12) diz que:

> as imagens visuais parecem conter não somente mensagens, mas também os mapas necessários para compreender essas mensagens. **No momento em que se realiza um tipo particular de investimento na imagem, o contexto da comunicação adquire um significado cada vez maior**. O resultado é um tipo diferente de imagem, que depende da especificidade cultural e da história local (grifos meus).

Considerações finais

O processo de interpretação é cíclico, dinâmico e construído passo a passo, conformando o ciclo do processo interpretativo, que retoma e reelabora as construções dos ciclos precedentes

ou do mesmo ciclo, formalizando uma lógica de análise. Por essa ideia, ter a pretensão de esgotar uma análise em um primeiro e aligeirado olhar é destinar essa interpretação às raias da leviandade, posto que o processo interpretativo supõe aproximações sucessivas do objeto a ser analisado, instaurando-se ciclos que se complementam e ampliam a franja do olhar.

As considerações finais apontam que antes da recepção, a representação final, a mensagem, é direcionada a determinados usos e contextos de uso, com "interpretações controladas". Esse controle já vem sendo exercido desde o início da produção do documento visual, no momento mesmo da tomada da foto e do plano fotográfico ou do desenho da gravura, que busca privilegiar ou obscurecer determinados ângulos e aspectos.

Essa educação do olhar conduzida pode originar o que Kossoy (2001; 2002) nomeia de um "arquivo visual" que se estabelece em nossa memória e que é imprescindível para que conheçamos o mundo. Quando as imagens estão em nosso arquivo visual particular, estas tornam-se dinâmicas e acabam por se mesclar com o que somos, com o que pensamos e com o que fazemos. Uma possível dimensão de análise é perceber que as fotografias naturalizam modos de ser, estabelecendo arquivos de consulta aos quais recorremos sempre que há necessidade, em primeira instância e que, ao longo do tempo, acabam sendo internalizados como *o* modo de ser estar nesse e em outros ambientes.

O que deve permanecer é o fato de que a polissemia do texto visual não é prerrogativa para a inexistência de sua análise; há de se buscar, cada vez mais, elementos que fundamentem essa leitura, possibilitando um tipo específico de conhecimento da ordem do não verbal, mas que é imperativo nos dias atuais, assim como o fora antes da invenção da escrita.

As representações são práticas articuladas, ou seja, são produzidas a partir da amálgama na qual se misturam práticas políticas, sociais, discursivas, individuais. Dessa forma, não agem e se produzem sós; estão integradas e, quando há algum movimento este sempre reconfigura as outras partes da estrutura, criando novas realidades e projetos de vida.

Referências

ARIÈS, P. *História Social da Criança e da Família.* Rio de Janeiro: LTC SA, 1981.

AUMONT, J. *A Imagem.* Campinas, SP: Papirus, 2000.

CAMPOS, Maria Christina Siqueira de Souza e SILVA, Vera Lúcia Gaspar da (orgs). *Feminização do Magistério:* vestígios do passado que marcam o presente. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

ELLSWORTH, E. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, T. T. da (org.). *Nunca fomos humanos.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

FREUND, G. *La fotografia como documento social.* Barcelona: Gustavo Gili SA, 1976.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem.* São Paulo: Papirus, 2001.

KOSSOY, B. *Fotografia e História.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEITE, M. L. M**.** *Retratos de família:* leitura da fotografia histórica. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

MEYER, D. E. E. As mamas como constituintes da maternidade: uma história do passado? *Educação & Realidade,* v. 25, n. 2, jul./dez. 2000. p. 117-133.

NASCIMENTO, C. T. do; BRANCHER, V. R.; OLIVEIRA, V. F. de. A Construção Social do Conceito de Infância: algumas interlocuções históricas e sociológicas. *GEPEIS.* Disponível em <http://www.ufsm.br/gepeis/infancias.pdf>. Acesso 7 out 2010.

SANTOS, C. A. dos. A Invenção da Infância Generificada: a Pedagogia da Mídia Impressa constituindo as identidades de gênero. **27ª** *Reunião Anual da ANPEd.* Disponível em < http://www.anped.org.br/reunioes/27/ge23/t231.pdf>. Acesso 7 abril 2010.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária:* sobre o dispositivo fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 1996.

Seleções Reader's Digest. Disponível em <http://mais.selecoes.com.br/aempresa_65anos.asp e http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&langpair=en|pt&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Reader%27s_Digest>. Acesso 15 jun 2010.

[i] As informações aqui apresentadas sobre a Revista Seleções estão disponíveis no site <http://mais.selecoes.com.br/aempresa_65anos.asp> e <http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&langpair=en|pt&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Reader%27s_Digest>. Acesso 15 jun 2010.
[ii] Disponível em < http://mais.selecoes.com.br/aempresa_65anos.asp>. Acesso 15 jun 2010.
[iii] O produto foi criado em 1910 e teve grande divulgação na década de 1950 (informações disponíveis em <http://www.flickr.com/photos/21701036@N00/2873331615/>. Acesso 3 abril 2011.

Anderson Timóteo Ferreira

Foto de identidade – Estereótipos popular

Palavras-chaves: História da Fotografia, Identidade e identificação, Antropologia Visual, Retrato

Esse mecanismo social que permite construir uma noção de identidade graças a um olhar exterior, nem sempre coincide com a própria auto-imagem.

Fernando Pessoa

Concordamos que a fotografia tem um papel existencial na criação ideológica de uma identidade (1), seja ela coletiva, cultural ou individualmente. Por mais simples que seja o olhar do fotógrafo, seu clique sempre nos deixará indícios existentes naquela foto. Na cena temos elementos em diversos planos e em diversas profundidades de campo. Em princípio temos uma visão da cena por completo, logo assim, temos a percepção visual do assunto, das informações, enfim, do que é e para que foi feito o clique. Esta é a forma mais comum para se analisar uma fotografia.

Com a análise da antropologia visual sobre a imagem fotográfica, o discurso sobre fotografia muda de caráter, a simbologia subjetiva se torna objetos indiciários para uma análise coerente de determinados campos históricos. Toda importância da fotografia de se tornar objeto antropológico está interligado ao poder popular de sua veracidade.

A indexação da fotografia pela antropologia visual pode catalogar a sociedade por períodos, como por exemplo, a época do jeans, do cabelo topetudo, das cartolas, dos relógios de bolso, das carruagens, dos carros motorizados, das dizimações humanas, etc. Como exemplos notáveis da utilização de fotografias como ferramenta de estudo e da antropologia visual como ciência na exteriorização de identidades temos os cartões de visitas, o retrato policial e o retrato 3x4.

A fotografia barata

Surgido em meado do século XIX, o cartão de visita surge para a classe burguesa como forma de representação. A pintura, nesse momento, era responsável por retratar de forma representativa a aristocracia (2).

---

(1) Identidade segundo o dicionário é um substantivo feminino de qualidade de idêntico, paridade absoluta, circunstância de um indivíduo ser aquele que diz ser ou aquele que outrem presume que ele seja, circunstância de um cadáver ser o de determinada pessoa, equação cujos dois membros são identicamente os mesmo

(2) “A fotografia fez com que a pintura se libertasse da semelhança, na medida em que satisfaz mecanicamente o desejo de ilusão: a foto é essencialmente, ontologicamente, objetiva e logo, mais crível do que a pintura. A foto possui ‘poder irracional que arrebata nossa crença” - AUMONT, Jacques. A imagem. 12a edição - página 200, artigo de André Bazin

A classe aristocrata sempre foi muito vaidosa com sua imagem, portanto, a pintura ainda era a melhor forma de mostrar uma imagem representativa de como o indivíduo aristocrático queria ser enxergado, apesar de todos acreditarem que a maior veracidade entre as imagens estáticas estava na fotografia, a imagem pictórica ainda era sinal de status entre as camadas da sociedade.

Assim segue as palavras de Nadar:

“Todos estes novos prodígios não deveriam contudo inclinar-se perante o mais surpreendente, o mais perturbador de todos eles: o prodígio que, afinal, parece conceder também ao homem o poder de criar, materializando o espectro impalpável que desvanece tão logo entrevisto, sem deixar sombra no cristal nem frêmito na água da bacia?”

Estas palavras mostram a importância do invento da fotografia principalmente para o retrato das classes sociais, como foi para os cartões de visitas, sobretudo pelo seu valor e sua reprodutibilidade. Como forma mais barata, a fotografia atinge a classe social burguesa. Junto a esse fato, surgem os cartões de visitas, agora o fotógrafo levava os burgueses para seu estúdio (ateliê) e, também, representava a vontade de ascensão daquela classe social. Nadar já relatava essa ida aos ateliê em suas reflexões das relações psicológicas nas circunstâncias que rodeiam o ato fotográfico e nos diz que por uma eventualidade de uma palavra pronunciada em uma visita ao ateliê fotográfico essa ação pode mudar a vida de uma pessoa. Essa reflexão de Nadar serve para entendermos que o fotógrafo está disposto a transmitir uma imagem criada, respeitando a vontade dos retratados e também interpretando qualquer signo adquirido durante a sessão fotográfica. Sendo assim, no estúdio acontecia o que podemos chamar de teatralização, essa teatralização (3) é recorrente da produção e da relação fotógrafo e retratado, ao qual, é e era necessário para realização do ato fotográfico.

A cena era toda construída, os retratados não usavam as vestes de seu cotidiano, o fundo fotográfico geralmente era pintado para dar a sensação de estar em outro lugar, diferente das paisagens urbanas que faziam parte da vida daquela sociedade, os retratados se tornavam personagens, representavam uma vida aquém de sua realidade e, sobretudo, faziam conscientes de todos os artifícios para que sua imagem fosse tão

---

(3) “O gesto patético de um senhor gordo e fantasiado, que torce os braços, tendo a seus pés um punhal, é suficiente para que se reconheça nele um primeiro tenor do teatro de ópera. O nome, mesmo quando célebre, não interessa mais.” Gisèle Freund no livro Identidade Virtuais da Anna Tereza Fabris

representativa que os colocassem num patamar social acima do que eram na realidade. Deste modo o retratado assumia a identidade criada naquela fotografia e, a mesma tornava-se símbolo para uma ascensão social, ou seja, não só os retratados acreditavam na força daquela imagem representativa como a sociedade num todo também delegava a foto como status social.

A sessão fotográfica colocava o indivíduo ou a família retratada em uma posição que modificava seus hábitos, durante a sessão vestiam roupas que talvez não vestiriam fora do ateliê, faziam poses, tinham uma desenvoltura toda controlada pelo fotógrafo para criar um clima especial ao qual fosse visível a ambientalização do cenário com os personagens nas fotografias. Na continuação do processo, os cartões de visitas eram impressos em uma chapa com diversas fotografias que são distribuídas pelos retratados, essa produção em massa das fotos geram a idéia da fotografia em produção industrial. Nesse momento industrial da fotografia, a mesma entra em decadência por causa do seu baixo custo em relação as outras representações imagéticas. Enquanto o retrato pictórico era único, a fotografia de cartão de visita era reprodutível e, ao mesmo tempo, barata. Essa relação custo-benefício foi grande atrativo para as classes sociais fazerem uso da fotografia na criação de uma identidade social.

A identidade social é a imagem criada por estereótipos que classificam e identificam membros individuais dentro de um coletivo criado por semelhanças entre os membros. Há casos como os cartões de visitas que os estereótipos do coletivo, identidade social, torna-se mais importante do que a identidade individual, o grupo influencia tanto o agregado que olhamos as semelhanças que o caracterizam em determinado grupo ao invés de olhar as singularidades que transforma o sujeito em pessoa única.

Essa influência é facilmente reconhecida no texto “Os estabelecidos e os outsiders” que revela a história de identificação de um grupo de moradores antigos (os estabelecidos) perante a classificação e distinção das pessoas que pertenciam ao grupo dos recém chegados (os outsiders), ao qual, o grupo dos estabelecidos estigmatizavam o grupo dos outsiders como pessoas de menor valor humano.

Os cartões de visita contribuíram para que a fotografia se torna-se atestado de identidade, já que nos cartões de visita o indivíduo conseguia se identificar e ao mesmo tempo identificar à qual classe o mesmo pertence de fotografia.

Uma sociedade preconceituosa

Os cartões de visitas nos mostram o exercício de uma classe social na tentativa de reforçar sua identidade. Próximo ao período dos cartões de visitas, temos os experimentos de Lombroso. Os experimentos de Lombroso foram tentativas de criar, também através de estereótipos, a identidade de um indivíduo para a sociedade. A idéia de Lombroso era definir pela fisiognomonia se o sujeito já nascia predestinado à ser, por exemplo, um mal elemento para a sociedade.

A teoria de Lombroso se baseava em estudos realizados por fotografias, onde foi respeitado todos os parâmetros científicos para realização de uma estatística como, por exemplo, enquadramento, distanciamento do retratado, lente para não deformar, entre outros artifícios técnicos que poderiam levar à uma outra leitura da imagem. Lombroso defendia que havia uma semelhança entre as estruturas faciais dos sujeitos que desequilibravam a sociedade da sua pacificidade. Essa teoria tinha como intenção fundamentar que os traços fisiognômicos já determinavam se você seria um sujeito passível de realizar barbáries.

A estatística levantada por Lombroso é passível de uma idéia preconceituosa de criar uma identidade por princípios duvidosos, afinal, não seria de toda veracidade acreditar que um indivíduo fosse analisado por seus traços fisiognômicos com precisão, é difícil acreditarmos que alguém possa ser considerado honesto ou desonesto por nascer com o crânio redondo, olhos salientes e distantes um do outro, como se era exposto na teoria.

Podemos ligar novamente a identidade com o status em uma sociedade que se baseava em signos, os signos eram características determinadas pelas altas classes, existiam brasões de famílias, as vestes...

O catálogo da sociedade na Alemanha

Menciono aqui a Revista Iris número 370 de Maio de 1984 onde o título do artigo de grande interesse para esse trabalho é “A história de um povo numa enciclopédia de imagens”. Esse artigo, escrito por Stefania Bril, começa com a seguinte pergunta: “Seria possível, hoje, conceber uma enciclopédia visual de um povo?”. Lembrando que esse artigo foi publicado em 1984 e que estou escrevendo esse trabalho no ano de 2009 e durante esse capítulo passamos por períodos dentro da história da fotografia, ao qual, a

diferença de anos é de grande relevância, essa pergunta pode ser respondida de acordo com a mentalidade de cada sociedade em cada período.

Para responder essa pergunta, a Stefania Bril exemplifica o artigo com o trabalho do fotógrafo August Sander (1876-1964) nos anos vinte quando retratava a sociedade alemã através de camponeses, pequenos burgueses, operários, industriais, aristocratas, membros dos diferentes grupos sociais políticos. Depois de finalizado o trabalho, o fotógrafo tinha uma enciclopédia de imagens comparativas da sociedade alemã.

Com o livro “Antlitz der Zeit” o fotógrafo incomodava principalmente os nazistas já que não mostrava a imagem concebida dos “arianos”, desta forma August Sander realizava um trabalho que estava projetado nas dificuldades de não seguir o caminho típico de retratar a classe social determinante de sua época e sim em produzir seu trabalho encarando os indivíduos de todas as classes como objetos de uma “máscara social”.

Considerações Finais

Após todos os estudos sobre os cartões de visitas, sobre fisiognomonia, sobre o retrato policial e sobre a fotografia 3x4, finalizamos essa primeira parte com a enciclopédia da sociedade alemã dos anos 20 produzida por August Sander. Todos esses nichos da história da fotografia sempre foram para reforçar ou expor a identidade de um determinado grupo ou classe. Todos esses movimentos históricos utilizaram a fotografia para reafirmar uma idéia que já era pertinente na mente e na opinião de cada sociedade.

Temos em todos os casos a evidência do trabalho científico em forma de estatística, ou seja, para a comprovação do que já estava em mente, para isso era necessário o uso de uma amostra do que se queria provar e, por isso, os trabalhos eram realizados com a fotografia como ferramenta, já que a mesma sempre teve a realidade como signo de sua própria existência. Desta forma se firmava a idéia do estudo, porém, o trabalho científico não leva em conta o segundo significado da fotografia, o significado que a nós é mostrado através de emoções e intuições, principalmente quando tem relação humana na imagem.

Nosso objeto de estudo faz parte de uma amostra de pessoas que chegam sem documentos em hospitais. Essas pessoas geralmente são encontradas e levadas à cuidados médicos, alguns entra em casos críticos de morte. Classificados como CDJ (homem) - Cliente Desconhecido João - e CDM (mulher) - Cliente Desconhecido Maria - recebem os cuidados até que se recuperam e, se não houver procura da família, são

encaminhados para abrigos públicos.

As fotos dessas "personagens" são realizadas para identificação do indivíduo, sendo disponibilizadas no site da secretaria da saúde (4) em prazo mínimo de tempo para publicação, desta forma está democratizada a consulta para qualquer veículo de comunicação ou mesmo parentes que estão em busca de entes perdidos. Quando estão conscientes e conseguem dizer o nome, a placa vem com as iniciais de cada nome, quando não, são classificados de acordo com a quantidade de indivíduos não identificados naquele ano.

Em plano científico, as fotos são todas de frete, disponibilizando a melhor visibilidade do rosto do indivíduo e, de preferência, com o mínimo de aparelhos ligados ao paciente, para que se possa deixar a foto mais limpa, disponibilizando uma melhor visualização do rosto. Define-se então que essas fotos são provas, provas (5) de que alguém existe por mais que não tenha documentação perante o Estado, no todo, prova de que existe um grupo de pessoas que compartilham da mesma característica sociológica e que perante o Estado fazem parte da periferia dos "outsiders" (6).

A fotografia é o meio e sua função não é sua estrutura técnica ou estética, apenas é utilizada como informação, a foto é informação, seu conteúdo é importante, o assunto é o que queremos, sua construção é despercebida ou simplesmente ignorada (7). Todo discurso de que fotografia não é realidade é imaginação cai diante de sua função (nesse caso), a tentativa de não deixar múltiplas interpretações é de grandeza tamanha que além da foto vir taxada com a placa de identificação do indivíduo, ainda possui legendas (8) quando chega ao site, intensificando mais ainda o que a foto mostra, ou meramente, ilustra.

---

(4) http://www.saude.sp.gov.br/content/pacientes_nao_identificados.mmp

(5) As fotos são meios de tornar "real" (“ “ou” mais real”) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar. Olhem, dizem as fotos, é assim. (Diante da dor dos outros - Susan Sontag)

(6) Texto: Estabelecidos e Outsiders

(7) A seleção desta manhã contem a foto do que talvez seja o corpo de um homem, ou de uma mulher; está tão mutilado que, pensando bem, poderia ser o cadáver de um porco. Mas ali adiante estão, seguramente, crianças mortas e também, sem dúvida, o pedaço de uma casa. Uma bomba arrombou a parte lateral; há ainda uma gaiola de passarinho pendurada no que, pode-se presumir, foi a sala de estar... (escrita de Woolf no livro Diante da dor dos outros, mediante a informação contida na foto)

(8) Características do Paciente: Sexo: Masculino - Pele: Branca - Olhos: Pretos - Cabelos: Pretos - Idade aproximada: 40 anos - Estatura: 1,70 m

A legenda nesse caso não briga espaço de interpretação, pois ela também é denotativa do assunto, mas é questionável quem reforça quem? A legenda que reforça a foto ou a foto que reforça a legenda?

Se analisarmos a cédula de identidade brasileira de registro geral, temos na parte da frente a foto do indivíduo, a legenda nessa página é dada pelo nome e pelo cabeçalho do Estado e, como prova de existência daquela foto temos o polegar carimbado, não temos nem no verso nem na frente descrição da foto, sendo assim, a foto já descreve o indivíduo e os textos mostram particularidades que não está descrita na foto.

Pensando no nosso caso, temos uma foto e uma legenda que dizem praticamente a mesma coisa e, analisando perda de informação, é mais verídico você colocar uma foto do que textos sem ilustração, afinal, o CDJ ou a CDM sem a foto poderia ser qualquer um, poderia ser simplesmente um Homem de pele branca, de olhos pretos e cabelos castanhos, com idade aproximada de 40 anos medindo uma altura de 1,70 m. Assim sendo, a legenda está realmente para fechar o campo de interpretações (9) diante daquela fotografia.

A legenda faz da foto um objeto de análise, descrevendo signos (características) descritivos (denotativos) visto na observação da foto, colocando essas características em análise estatística. Podemos complementar todas as circunstâncias analisadas em função estatísticas, exemplo, quantos homens existem nesse conjunto, quantos são de cabelos pretos, e assim por diante. Dessa forma todas as estatísticas nos levarão a definir uma "personagem genérica", nos mostrando o estereótipo desse universo.

Circunstância essa que nos levará para questões sociais, culturais e econômicas. Vamos perceber que todo esse desenrolar levará a discussão para a sociedade diante dessas pessoas (10), já que são parte da sociedade, essa mesma sociedade que por diferenciação coloca em tal situação. Esse incômodo é gerado diante das características da fisiognomonia que a sociedade cria em cima de (pré) preconceitos utilizados na hora de catalogar determinadas circunstâncias relacionado à imagem humana. Exemplo disso são os retratos falados, normalmente, há umas características do quem poderia ser o suspeito, ou seja, quando falamos "o elemento que assaltou aquela loja foi preso", logo nos vem a cabeça uma figura/imagem de como seria esse 'elemento'.

---

(9) Bastava mudar as legendas para poder utilizar e reutilizar a morte das crianças. (Diante da dor dos outros - Susan Sontag)

(10) Nenhum "nós" deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros. (Diante da dor dos outros - Susan Sontag)

Anexo

Fotos do trabalho

Bibliografia

FLAUSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2002.

SAMAIN, Etienne – Organizador. O Fotográfico 2ª Edição. São Paulo: Editora Hucitec/Editora SENAC São Paulo, 2005

CASTILHO, João; DAVID, Pedro; MOTTA, Pedro. Paisagem Subemersa. São Paulo: Cosac Naify, 2008

GOUVEA, Patrícia. "Membranas de luz: os tempos na imagem contemporânea". Dissertação de mestrado defendida na ECO/UFRJ, 2008. (em fase de publicação)

PHILLIPS, Sandra S.. Police Pictures: The Photograph as Evidence. San Francisco Museum of Modern Art. 1997

FABRIS, Annateresa, Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

PIRES, Beatriz Ferreira, O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem, São Paulo: Editora Senac – São Paulo, 2005

KRAUSS, Rosalind. O Fotográfico, São Paulo: Gustavo Gili, 2002

AUMONT, Jacques. A imagem. 12a edição - pag. 200; artigo de André Bazin

VON TRIER, Lars. Manderlay - Manaus: 2006.

VON TRIER, Lars. Dogville - Manaus: 2003.

Revista Iris número 370 - Maio de 1984 pag. 38-42, artigo: A história de um povo numa enciclopédia de imagens. Stefania Bril

CLUBE DA FOTOGRAFIA: uma perspectiva de ensino e pesquisa de História Cultural com alunos do ensino médio

André Camargo Lopes

Mestre em História Social (UEL) e professor da Rede Básica de Ensino do Estado do Paraná
heitor16@bol.com.br

O estudo apresentado no corpo deste texto é resultado de uma proposta de ensino acerca da "construção social da imagem" desenvolvido pelo projeto "Clube da fotografia" no Colégio Estadual Roseli Piotto Roehrig na região norte de Londrina e está integrado ao Projeto Contação do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina[1]. Como projeto de estudos complementares, participaram da pesquisa quinze alunos do primeiro ano do ensino médio.

O projeto tem a sua origem no desafio de aproximar o discurso histórico praticado em sala de aula ao cotidiano social e cultural destes alunos, revelando a estes, novos caminhos de descobrimento da história como sendo sua própria história. Em meio a tal desafio se propôs como objetivo do projeto e da própria escola como uma instituição formadora de cidadãos, que os levantamentos de imagens e entrevistas resultassem em um acervo de história local e sua disponibilização à comunidade na Biblioteca do colégio, como uma forma de constituição e consolidação de uma identidade local[2].

Sendo assim, para melhor expor os debates que norteiam o projeto "Clube da Fotografia", o texto apresentado está dividido em dois momentos de abordagem: no primeiro momento é apresentada a abordagem teórica que fundamenta a proposta do projeto; enquanto que no segundo momento, procura-se demonstrar o desenvolvimento metodológico da proposta de pesquisa do projeto em suas três etapas programáticas.

A fotografia como conhecimento

Nos tradicionais álbuns de famílias, a fotografia reitera um dos aspectos da imagem: o seu caráter documental. Tanto pelo registro de fragmentos de um evento como pela preservação visual de uma ação seletiva de um fato. Esta prática social atribui também ao tempo uma função determinante e particular, e constitui um sentido histórico a partir de referenciais emocionais: comporta fases da autobiografia dos

agentes, além de documentação das mudanças físicas no espaço, e atua ainda na preservação (presentificação) de entes queridos já falecidos.

Apesar desse *status* de representação do passado atribuído às fotografias nos grupos populares. Esta linguagem imagética é primordialmente, uma forma de narrativa visual. Sendo assim, as fotografias são resquícios materiais de um evento captado, leituras que têm em si seu aspecto processual, revelado pelo ato fotográfico[3].

Paulo Knauss[4], ao definir a importância dos estudos e usos da imagem como fonte estudos historiográficos, afirma que a imagem enquanto discurso condensa a visão comum que se tem do passado. Assim a imagem fotográfica por sua própria natureza de produção está diretamente relacionada com o cotidiano de seus produtores, o que, de acordo com Knauss "na ausência de depoimentos escritos, a expressão de camadas das classes trabalhadoras dos tempos atuais pode ser reconhecida por fotografias cotidianas, a vida das elites pode ganhar outros enfoques a partir de álbuns de fotos que podem ser contrastados com diários íntimos" (KNAUSS, 2006, p. 99).

Nessa perspectiva, Paulo César Boni[5] afirma que as fotografias por serem representações, ganham o *status* de fonte para estudos históricos e culturais, a partir do momento em que auxiliam no processo de reconstituição de uma vida cotidiana, que nos permitem entrar no imaginário cultural dos agentes estudados. A representação do mundo contida na fotografia torna-a documento visual capaz de ser, por seu conteúdo, revelador de informações e detonador de emoções[6].

O enfoque dado por estes autores nos remetem aos padrões visuais presentes na fotografia como reflexo de opções estéticas e temáticas, assim como variações comportamentais dentro de um processo social dinâmico e de múltiplas dimensões.

Neste sentido, pretende-se enfocar "uma semiologia da imagem doméstica", objetivando-se analisar nestas, os usos sociais e os sentidos das fotografias e da prática fotográfica nos agentes e em grupos sociais.

Nesta semiologia do cotidiano cultural popular, toda imagem é pensada a partir de sua condição de *signo* de uma ação discursiva de seus "autores" (fotógrafo e modelo) em sua ação de registro do evento. As imagens fotográficas, afirma Patrícia Lavelle[7], funcionam como um fragmento histórico entorno do qual, os estudos da imagem fotográfica doméstica consiste na manutenção de uma memória visual estruturada em um imaginário social[8] legitimado por um conjunto de representações divididas em temas e períodos que se cruzam no retrato do indivíduo em seu caráter social.

Nesta perspectiva, as fotografias são composições que refletem épocas, e por seu valor icônico nos apresentam hábitos tanto culturais dos agentes retratados como práticas estéticas-compositivas de seus fotógrafos. Então é coerente dizermos que fotografia comporta em sua materialidade, valores históricos e estéticos.

Ana Maria Mauad[9], afirma que a fotografia se revela simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, o marco de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado. No segundo caso, a fotografia é um símbolo do passado presentificado pela ação seletiva do grupo social que a compôs. Nesta ação seletiva do passado, materializada no processo fotográfico, a fotografia ao informar, também conforma uma determinada visão de mundo, o que a condiciona como documento histórico. Tal perspectiva remete a rede social produtora da fotografia nos diferentes períodos de sua história, incluindo-se, nesta categoria, todo o processo de produção, circulação e consumo das imagens fotográficas.

“O clube da Fotografia”: uma proposta de ensino

A fotografia entre os setores populares como fora dito de princípio, está diretamente associada ao desenvolvimento tecnológico das técnicas de reprodução de imagem, uma questão sociológica que se impõe as reflexões sobre a “imagem de si” produzida no decorrer do século XX e que universalmente está diretamente enraizada na história da arte e suas tecnologias. Sendo assim, a proposta de analisar as imagens que povoam os arquivos visuais deste universo cultural, colocou os jovens envolvidos com o projeto de pesquisa em contato com o cotidiano histórico-cultural gerador destas imagens fotográficas, assim como possibilitou à prática pedagógica um estudo aproximado das representações sociais estruturadas nos padrões icônicos registrados nos temas das fotografias.

O trabalho foi realizado com alunos entre 14 a 17 anos de idade. A pesquisa neste primeiro momento envolveu em média 20 famílias, e a proximidade social e cultural entre os grupos familiares envolvidos, favoreceu a padronização dos conjuntos compositivos das imagens, assim como a ampliação gradual dos temas propostos[10].

Para este estudo, organizou-se reuniões quinzenais do grupo de pesquisa dentro do próprio período de aulas dos alunos – o que facilitou a organização do grupo. Nestas reuniões a fotografia foi apresentada aos alunos como representação social, coordenadas em um conjunto de questionamentos que levaram em consideração o seu agente

produtor, e consequentemente os sentidos sociais atribuídos por estes à fotografia. Esta proposta objetivou possibilitar ao jovem estudante, uma melhor compreensão sociocultural do retrato doméstico, e suas variações interpretativas.

Foi proposto como prática de pesquisa, que os alunos se focassem nos elementos apreensíveis na composição visual, um exercício de relacionar a forma ao sentido sociocultural constituidor das imagens fotográficas, e consequentemente, as suas mensagens visuais. A atividade de pesquisa se estruturou a partir de três níveis de observação:

- Elementos históricos das imagens fotográficas: consiste em periodizar a imagem, localiza-la no tempo mnemônico de seus proprietários;
- Elementos icônicos das imagens fotográficas: aspectos da composição; pessoas representadas, valores discursivos das imagens; aspectos técnicos de sua realização; acessibilidade ao recurso tecnológico; aspectos plásticos das fotografias;
- Conhecimento produzido acerca da presença da imagem nos núcleos familiares e características sociais da família em sua construção histórica: história familiar; mobilidade social;

Pelo próprio objetivo do projeto de pesquisa (o de se constituir um acervo visual de história local), apesar do amplo campo de discussão que se abriu com os levantamentos de imagens realizados pelos estudantes, optou-se por abordar apenas os referenciais icônicos[11] das imagens fotográficas e os padrões de representações que estes suscitam em seu trato. Assim como as perspectivas pedagógicas e seus respectivos resultados, na abordagem de uma história visual do retrato doméstico. Sendo assim, ao se tratar da "imagem de si", ou seja, a construção social de uma representação de si no evento, ou a imagem como legitimador de pertença ao grupo, ainda, se está aludindo às operações mentais, individuais ou coletivas que estruturam os aspectos construtivos e identitários da representação.

> Todos compreendem que se trata de estudar ou provocar associações mentais sistemáticas (...) que servem para identificar este ou aquele objeto, esta ou aquela pessoa, esta ou aquela profissão, atribuindo-lhes um certo número de qualidades socioculturalmente elaboradas. (JOLY, 2008, p. 21)

Para Martine Joly, ao se abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico deve-se considerar o seu "modo de produção de sentido", ou seja, a forma como provocam significações, isto é interpretações. É este estimulo interpretativo que constitui a condição icônica da imagem, ou seja, o seu valor social enquanto signo. Este consciência interpretativa por analogia, coloca a imagem na categoria de representações, "(...) se ela parece é porque ela não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar,

querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo de semelhança" (JOLY, 2008, p. 39).

É esta interpretação por analogia que possibilita a verbalização dos referenciais icônicos e plásticos, uma etapa de sistematização na análise da imagem fotográfica aparentemente simples, todavia, capital, pois constitui a transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal. Sendo assim, metodologicamente, dividimos o a ação de pesquisa do aluno em três etapas:

- 1ª. Etapa: contato com as imagens fotográficas – neste momento inicia-se o aluno no reconhecimento e sensibilização dos elementos físicos e imagéticos que compõem a fotografia;
- 2ª. etapa: levantamento de imagens e entrevistas: esta etapa é o momento em que o aluno se aventura em entrevistas. Esta fase é dividia em um momento de apresentação e preparação do aluno para abordagem e entrevista dos proprietários das fotografias. Nesta ação temos um primeiro movimento dentro do espaço doméstico e um segundo movimento junto aos vizinhos ou parentes mais próximos do aluno;
- 3ª. Etapa: análise de imagem e sistematização de dados. Corresponde a fase de catalogação da imagem para o arquivo do projeto. Nesta etapa as imagens são analisadas dentro de dois quadros de análise, digitalizadas e classificadas;

Considerando estas etapas entre a preparação do aluno para a pesquisa em campo, os levantamentos e as análises e catalogações de imagens. A primeira etapa do processo de análise de imagem, pedagogicamente, tem a sua importância justamente na vivência da imagem enquanto elemento físico e cultural. O que resulta em um conjunto heterogêneo de análises, revelando as parcialidades da análise descritiva. Neste sentido, para maior aproximação e exatidão dos referenciais levantados pelos alunos na análise da imagem, deve-se projetar a atividade em grupo. Visto, como afirma Joly, "(...) é um exercício muitas vezes bastante surpreendente pela diversidade de formulações resultantes" (JOLY, 2008, p. 72). Este ponto revela dentro do grupo, os limites entre as leituras pessoais e coletivas da imagem. O que fica evidente no quadro abaixo, quando foi proposto aos alunos presentes que descrevessem as imagens fotográficas abordando elementos físicos da fotografia e a sua composição iconográfica[12].

Quadro I: análise descritiva

Análise descritiva do aluno
Jaqueline Caovilla Cardoso
A imagem foi tirada "13 de junho de 1943. Na imagem estão um homem e duas mulheres. A imagem tem 8 centimetros e 2 mm por 6 cm. Imagem com testura lisa na frente e áspera atrás. Com bordas de 2 milimetros. Tem um nome atrás da fotografia: Zeni de Morais Lima. Um casal e a irmã da mulher.

Em um lugar aberto com arvores no fundo cada um está olhando para um ponto fixo! O homem veste terno e gravata, e cabelo pentiado para traz.
A mulher da esquerda parece estar de vestido com o cabelo com um penteado. A mulher da direita está com um vestido branco com penteado também. A mulher da esquerda esta sentada e a irmã dela está apoiada nela.

1. ***Qual o lugar que estão na imagem?***
2. ***Conhecia as pessoas na imagem?***
3. ***Foi um fotógrafo profissional quem tirou a fotografia?***

Denise Brasilino

Discrição da foto

O papel tem 14 de comprimento a fotografia 8,9 de largura
A fotografia vejo um homem sentado numa cadeira marrom A fotografia utiliza um papel lizo. Atraz do homem a parede é preta em baixo da cadeira. No chão tem jornal ele esta uzando um terno branco e uma gravata preta com detales com branco o sapato e preto para combina
Com sua roupa! A cara do homem parece que ele esta muito feliz ele e moreno

1. ***Porque vc guarda esta fotografia muito tempo?***
2. ***O que a imagem significa para vc ou para a pessoa da fotografia?***
3. ***Como o nome desta pessoa da fotografia?***
4. ***Quem tiro a fotografia?***
5. ***Porque vc tiro esta fotografia?***

Marinara Sanches

Descrição de imagem

A medida do papel é de 6.30 largura e comprimento 9.30, eu vejo duas mulheres bem conservadas elas estão na varanda de uma casa que existe plantas, atrás pelo jeito as mulheres gostavam de plantas. O papel é liso brilhoso, o chão é preto tem o reflexo delas. Me parece que elas são irmãs porque estão bem próximas, estão de corpo inteiro, vestido, uma tem um lenço na cabeça geralmente elas usavam o lenço na cabeça para cozinhar, ou ate para preservar o cabelo. Pode de ver que a casa tem uma varanda é uma casa tradicional de antigamente.
Perguntas:

1. ***Qual o local da fotografia?***
2. ***Quem são as mulheres?***
3. ***Quem tirou a fotografia?***

Mariana Costa R.

A fotografia tem 13,5 de comprimento e 8,5 de largura
O papel utilizado para fazer a fotografia é liso
Na fotografia vejo um homem e uma mulher, eles estão em pé na calçada em frente de uma igreja, atrás deles tem 2 arvores, uma do lado esquerdo e uma do lado direito, o casal está posando de corpo inteiro e frontalmente, eles estão muito bem vestidos, o homem está usando um terno e a mulher uma saia e uma blusa de manga cumprida, atrás deles estão muitas pessoas passando e observando a igreja.
A igreja parece ser bem antiga, mas muito bem conservada, ela possui duas torres e nelas estão 2 sinos e a imagem de uma santa na frente.

1. ***Qual a importância de ter uma foto dessa guardada tanto tempo?***
2. ***Porque registrar esses momentos com uma fotografia?***
3. ***Naquela época era comum retirar fotografias para lembrar do momento?***

Francielly Siqueira de Oliveira

A fotografia tem 13,5 comprimento e 8,5 de largura.
A fotografia tem defeitos na lateral porque foi feito de placa de vidro.
O papel frente e atrás é liso. Na imagem aparece uma menina com os cabelos amarrados, ela esta frontalmente na sua pose. Atrás da imagens a parede é de madeira. Eu acho que suas vestis são (é um vestido ou uma blusa). A fotografia esta meio suja.

1. ***Por que guardou a imagem, esses anos todos?***
2. ***O que a imagem significa para ela?***
3. ***porque você tirou esta imagem neste local, significa algo para você?***

Ana Carolina

A largura do papel 6 e o 8 de comprimento
A testura do papel na frente e liso e atrás é áspero.
Na borda da fotografia tem uma rendinhas que é uma assinatura do fotografo.
Na fotografia a criança está em um sofá da pra perceber porcausa da textura a onde está a criança deitada. A criança que está na fotografia está nua é um menino e o nome é alexandre pois o nome está a trás da fotografia. Carimbo do fotografo está atrás da fotografia é (foto Brasil, Rodolfo Weelli, Sertanopolis) A foto é uma variação de tons de cinza poriso que as pessoas ficam branca quem é mais moreno fica bem brancos.

Propôs-se com isto o aspecto questionador do pesquisador frente à imagem fotográfica, dando margem aos alunos para inserirem seus próprios questionamentos, além da proposta de roteiro. As questões se limitaram a três indagações básicas: onde? Quem (é) são? Quem fez?

A relevância desta atividade descritiva da imagem é revelar o percebido pelos alunos, o elemento cultural manifesto na ação individual da leitura. A nomeação de semelhanças que revelam "unidades culturais", determinadas pelo olhar cultural, definidor de hábitos que estruturam seus olhares sobre o mundo. Esta condição cultural do olhar refletiu na prática pedagógica, como um diálogo pautado em três pontos de abordagem: o da imagem enquanto produto histórico-cultural, presa a sua condição física de produção; a ação de elemento icônico indiciário manifestado a partir de sua relação com seus agentes produtores (proprietários) que direta ou indiretamente reconstrói o sentido social da composição fotográfica; e por último, a leitura do aluno acerca destes dois referentes.

Esta prática descritiva se repetiu ao longo de todo o processo de levantamento e análise das fotografias, direcionando a abordagem fotográfica, para o plano discursivo que transcende as suas condições técnicas e estéticas. Sendo assim, é a fase de catalogação das imagens que envolve o exercício de classificação e descrição, nos quais os padrões icônicos levantados nos grupos temáticos, possibilitou a sua leitura como "sociogramas leigos[13]" registros visuais que refletem no grupo social, suas relações e papéis sociais.

Na prática, esta abordagem corresponde à possibilidade de definição temática e periodização da imagem fotográfica, tal como aponta Mauad (1996) e Gejão[14]. Para as autoras, a pesquisa histórica que se vale da fotografia como fonte de estudos deve ser dividida em grupos temáticos (cenas familiares, eventos sociais, políticos, crianças, trabalhos entre outros), ou fontes de produção (família, Estado, imprensa), compondo séries, ou *corpus* de análise, no sentido de possibilitar a reflexão sobre semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens selecionadas.

Durante os levantamentos de pesquisa do projeto, a fotografia foi trabalhada em séries temáticas, a princípio quatro temas: batizado, casamento, fotografias de romarias e fotografias sobre o espaço urbano e rural, que deveriam ser analisados e comparados em seu *corpus* visual. Sendo assim houve uma divisão destes temas em períodos que comportavam de início três décadas: 1950, 1960 e 1970, o que se revelou insuficiente frente a grande variedade temas e períodos que foram apresentados pelos alunos ao

longo da pesquisa. Em vista do levantamento apresentado, abriram-se as delimitações temáticas aos novos temas que surgiram a partir dos levantamentos, valorizando a dinamicidade da pesquisa, expandiu-se suas margens temporais, utilizando como referencial de análise a comparação do mesmo tema registrado dentro de uma variação temporal ampliada.

A perspectiva de análise da imagem fotográfica como um "sociograma leigo", possibilitou no conjunto referencial de sistematização, a visualização de uma lógica estética pautada em elementos simbólicos (desde o evento e os elementos físicos que o compõem) de um imaginário social legitimador.

Neste primeiro momento da pesquisa foram levantadas e catalogadas 223 imagens fotográficas em 14 categorias temáticas e com 5 subdivisões de períodos (1900, 1930, 1950, 1960 e 1970)[15]. Não diferente de outro estudo da mesma natureza que realizamos com um grupo maior de alunos de escolas públicas em 2009[16], a presença das imagens nestas famílias apresentou uma hierarquia visual em seus acervos. Retratos de reunião familiar (retratos de família), casamentos e viagens (na grande maioria romarias à Aparecida do Norte-SP), predominam sobre os demais temas. Acerca destes temas, é o caráter afetivo do evento (no caso das reuniões familiares), a legitimação física da memória do tempo da viagem (retratos de viagens e romarias), e a honra social frente ao poder legitimador do evento (retratos de casamento), as razões sociais que justificam a sua ampla presença nestes documentos visuais da memória familiar. Neste sentido, é o evento que torna possível e necessária a imagem fotográfica, "(...) essas imagens captam comportamentos que são socialmente aceitos e socialmente regulados, ou seja, já solenizados. Nada além do que deve ser fotografado pode ser fotografado" (BOURDIEU, P. e BOURDIEU, M., 2006, p. 34). Estes temas estão diretamente associados à vida doméstica dos agentes, assim como a representação que estas famílias constroem de si, na ordem de sua rede sociabilidade.

O aluno em campo

O contato com as imagens fotográficas por si só tem suas limitações interpretativas, como ocorre em toda fonte histórica, porém, o cruzamento destas fontes com o depoimento de seus proprietários dinamizou as possibilidades de penetração dos alunos dentro do período histórico-cultural gerador da fotografia. Tal abordagem foi orientada por um roteiro de entrevista, constantemente retomado nas reuniões:

Quadro II – roteiro de entrevista

Objetivos analíticos	Roteiro de perguntas
Dados pessoais do proprietário (1;2;3) **Periodização da fotografia (4;5)** **Elementos mnemônicos e afetivos da imagem fotográfica (6;8;10)** **Referenciais sociológicos da prática fotográfica (7;9)**	1. Nome completo do proprietário: 2. Idade do proprietário 3. Cidade e bairro em que reside 4. Ano (ou década) em que a fotografia foi registrada 5. Em que local a imagem foi registrada? (descreva) 6. Nome das pessoas que estão presentes na fotografia: 7. Quem realizou a fotografia? 8. Qual o motivo do registro fotográfico? 9. Quantas fotografias foram compradas desta pose? Por quê? 10. Você ganhou ou deu de presente alguma destas fotografias? Por quê?

As ferramentas de coleta das entrevistas foram as mais próximas possíveis do cotidiano dos alunos: MP3, MP4, celulares, além das entrevistas manuscritas. Estes equipamentos deram origem a entrevistas curtas com tempo de duração entre dois e oito minutos. Estas entrevistas ao retornarem quinzenalmente para o grupo, foram analisadas coletivamente com o objetivo de se comparar os avanços e as falhas nas abordagens.

Nestas entrevistas percebe-se que os níveis de maior constrangimento na ação mnemônica residiam nos agentes mais próximos aos alunos (pais, mães e em alguns casos os avós). Enquanto que os grupos externos a estes se apresentaram com maior naturalidade e flexibilidade aos questionamentos das entrevistas, disponibilizando até um número maior de documentos para a pesquisa (como cartas, álbuns de família, certidões de batizado e casamento entre outros objetos).

Neste processo de coletas de imagens fotográficas e entrevistas, o maior problema operacional entre os alunos foi manifestado no momento de transcrição das entrevistas, muitas vezes fugindo para sínteses das falas, e assim não preservando a fidelidade do depoimento. Elemento constantemente evidenciado na confrontação do áudio com a transcrição.

A composição discursiva: confrontação de fotografia e entrevista

As entrevistas sobre as imagens fotográficas possibilitaram penetrações diferentes na reconstrução do passado destes agentes, assim como as intencionalidades discursivas sobre o presente tendo como pano de fundo a imagem materializada do passado no corpo fotográfico. Janaina Amado[17] ao se referir a esta perspectiva em relação aos relatos orais, atenta para o fato de estes englobarem explicitamente a experiência subjetiva dos agentes sociais, revelando heranças culturais num processo de reconstrução do passado a partir de um lugar presente que estrutura a narrativa. Para

exemplificar, é apresentado no quadro abaixo duas entrevistas sobre imagens fotográficas que evidenciavam o lazer e seus espaços, todavia a imagem quando comparada ao discurso dos agentes serve como ponte a um amplo conjunto de implicações pessoais:

Quadro III – lazer e seus espaços

 Imagem 01 Proprietária Irene Martins Vieira Fotógrafo: Irene Martins Vieira Acervo digital: Projeto Clube da Fotografia/ C. E. Profa. Roseli Piotto Roehrig. Referência: coleção/álbum/acervo familiar/ ALBUM –IRENEVIEIRA-PROJ01	 Imagem 02 Proprietária Iraci Pires Sanches Fotógrafo: o próprio pai da proprietária Acervo digital: Projeto Clube da Fotografia/ C. E. Profa. Roseli Piotto Roehrig. Referência: PROJ/passeios/lazer - 22
Gabriela – *Estamos aqui entrevistando sobre footing ou passeios aos domingos vamos a nossa primeira pergunta***.** *É... Qual é o seu nome?* **Irene –** Irene Martins. **Gabriela –** *A senhora mora em que bairro?* **Irene –** José Giordano. Rua João Floriani 113. **Gabriela** – *A senhora mora quanto tempo aqui* **Irene** – nove anos. **Kamila –** *E em Londrina há quanto tempo?* **Irene –** vinte e cinco. **Kamila –** *A senhora morava em outro... Em outra cidade?* **Irene –** Morava em São Luis ne uma fazenda (trecho inaudível) **Gabriela –** *E como é sua trajetória aqui em Londrina?* **Irene -** Normal né? Na cidade... Normal na cidade. **Gabriela –** *No passado como que era a sua vida?* **Irene –** Era mais tranqüila. Mais tranqüilo. Era mais tranqüilo do que agora. **Gabriela –** *E... Então essa foto aqui ó. Quem que era na foto?* (neste momento Gabriela indica a fotografia em referência na entrevista) **Irene –** Minha irmã Geni. **Kamila -** *Onde a senhora tava nessa foto?* **Irene –** Lá no rio Igapó. Lago Igapó. **Gabriela –** *É... Era muita as pessoas que ia lá no Lago?* **Irene –** Ah, era freqüentado por muitas pessoas. Porque não tinha muito lugar pro povo "freqüentá". O povo freqüentava muito (o povo da fazenda... **trecho inaudível**).	**1.1 Tema: Footing** 1. *Poderia falar o seu nome pro favor?* **Iraci –** Iraci Pires Sanches (minha avó) 2. *Em que bairro a senhora se reside?* **Iraci** – Portal do Sol 3. *A senhora reside há muito tempo?* **Iraci** – Não. Há 3 anos. 4. *Há quanto tempo a senhora reside em Londrina?* **Iraci** – Desde 1985. 5. *Conte-nos um pouco de sua história na cidade.* **Iraci** – Eu vim para Londrina em 1985 para arrumar um emprego, procurar uma vida melhor para mim e meus filhos. Bom o footing na minha opinião é um lugar aonde as pessoas se encontravam para passear, conversar. Pois não tinha shopping, lugar de lazer. A minha vida não foi fácil hoje que está melhor porque eu batalhei muito para cuidar dos filhos. **A mesma pergunta foi retomada pela aluna Marinara Sanches alguns dias depois para complementar este trecho da entrevista que a principio havia ficado vago:** *Conte-nos um pouco de sua história na cidade.* **Iraci** – Naquela época era muito difícil pois com 7 anos eu tinha que trabalha de babá para ajudar

Gabriela – *Como que era o Lago Igapó?*
Irene – Era limpinho. Bem zelado. Muitas pessoas ia pescá, e muito batismo evangélico. Era freqüentado por muita gente.
Gabriela – *E agora, qual que é a diferença do Lago Igapó de hoje e do passado?*
Irene – Ah, hoje ele anda sujo, mal-zelado, fedorento. Hoje ele anda muito violento, não dá pra berá muito lá. Quantas pessoa não aruma encrenca? Naquele tempo você podia ficá à-vontade.
Gabriela – *É fora o Lago Igapó, havia outros lugar de passeio?*
Irene – Que eu conhecia era o Lago.
Gabriela – *As pessoas iam no Lago Igapó pra que?*
Irene – Pra passá o domingo lá. Pra ficá à-vontade lá, não tinha essas violência que tem hoje. Hoje nóis vai passá o dia lá e vorta num caxão.
Gabriela – *E... E as pessoa que freqüentava lá eram como? Como era o tipo de pessoas?*
Irene – Ai, a gente ia lá lanchava, pescava. Ficava à-vontade. Que nem essa passagem aqui ó. (indica a fotografia em análise). Ia muita gente.
Que ficava ali curtindo.
Era bom. Era muito bom. Era bem tranqüilo.
Gabriela – *Ia vários tipos de pessoas?*
Irene – Ia. Naquele tempo não tinha a bandidagem que tem hoje. Er família que a gente via.
Gabriela – *E a senhora ia lá muito?*
Irene – Eu ia. Nóis passava o dia lá.
Não tinha essa violência de hoje.
Gabriela – *E a senhora ia lá com quem?*
Irene – Ah, ai com minha família.
Ia eu, minhas filha era pequeno.
Gabriela – *E... Assim, as fotografias como que eram realizadas? Assim?*
Irene – Passava o fotófro lá e... Como um conhecia o outro ia lá e tirava. Nem era... Como se diz? Pode ver nem era colorido ó (indica a fotografia). Hoje é tudo colorido, naquele tempo era semi-colorido, e a preto e branco era mais (inaudível).
Branco e preta.
Gabriela – *É... Era muito fotógrafos?*
Irene – Ah. Num era não. Num era.
Gabriela – *Você conhecia os fotógrafos?*
Irene – Não não conhecia não.
Conhecia de vista. Passava ali perguntava se queria tirá foto.
Ai tirava.
Gabriela – *Essa foto foi encomendada?*
Irene – Não. Não. Foi tirada lá na hora. Minha irmã tava lá na passarela e quis que tirasse. E depois revelá ela. A gente ia leva e eles devolvia.
Gabriela – *E na onde foi feito essa fotografia em que local doLago Igapó?*
Irene - Lá embaixo na ponte lá embaixo, onde hoje tem aquela bica de água. Naquele tempo era limpinho, você via a pedra era bem bonitinho. Agora ta destruído, diferente. O lago Igapó ta preocupante, o rio (inaudível).
Gabriela – *Encerramos a entrevista. Obrigada.*
Muito obrigada.

meus pais.
Com o tempo foi passando eu fui trabalhando mais. Mas não é só de trabalho que se vive.
Aos Domingos eu ia para o cinema, passear na Avenida paquerar os rapazes, eu era muito bonita chamava atenção (risos).
Conheci meu marido ele era caminhoneiro meus patrão que foi meu padrinho de casamento.
Meu marido de tanto fumar, bebe infelizmente morreu com uma doença horrível câncer de garganta ele já não comia mais porque a garganta dele tava completamente tamapada de pus.
Fiquei viúva 7 anos conheci meu atual marido Joaquim e vivo com ele a 17 anos.
Eu tenho 5 filhos com o meu ex-marido 4 mulheres e 1 homem. São todos bem de vida eu só vejo eles envez de quando elas são bem orgulhosas só pensam nelas mas o resto tá bom tendo saúde é o que importa e Deus no coração.
Esta entrevista foi gravada no celular da aluna.

1.2 Sobre a fotografia
a. *Quem são as pessoas na fotografia?*
Iraci – Lucia, Vera, Maria são minhas amigas.
b. *Em que local esta fotografia foi realizada?*
Iraci – Foi em rancharia e não me lembro o local ceertinho mas foi no sitio do meu pai e em 1960.
c. *Era um local muito freqüentado?*
Iraci –O do meu pai não era muito freqüentado só os meus parentes. Sitio que o meu Pai cortava lenha pra i pra cidade.
d. *Aqui em Londrina havia outros tipos de espaço para este tipo de passeio?*
Iraci – Sim. Pois na aquela época em Londrina havia muitos sítios.
e. *Que tipo de pessoas freqüentavam este local na época?*
Iraci – Pessoas simples e de bem.
f. *O que as pessoas faziam neste espaço?*
Iraci – Cortava lenha, cuidava dos animais e trabalhava na roça.
g. *Como estas fotografias eram realizadas?*
Iraci – Foi o meu pai quem tirou a foto ele tinha uma máquina muito antiga.
h. *Vocês encomendavam a fotografia?*
Iraci – Sim. Pedia para o fotógrafo revelar as fotos e depois dava pra algum paquera.
i. *Quantas fotografias existem desta pose?*
Iraci – 2 fotografias mais diferente.
j. *Essas fotografias eram feitas para dar de presente?*
Iraci – Sim. Para alguém especial. Para um namorado para meu pai e minha mãe. [18]

Nota-se em ambas as entrevistas dois padrões claros de abordagem do tema, assim como de elaboração de respostas. Enquanto Dona Irene se concentrava no espaço e no momento registrados na fotografia, estabelecendo em sua ação de reconstrução do evento um parâmetro comparativo entre o espaço de lazer em questão (Lago Igapó) em sua memória passada e a condição atual, ao tema que parece lhe tomar o tempo (a violência). Dona Iraci rememora sua mocidade a partir de pontos estanques que contrapõem o relaxamento do momento de lazer revelado nas imagens. Em alguns momentos afirma "a vida não é só trabalha...", mas prepara este juízo com falas que cobrem este prazer preguiçoso do ócio se remetendo ao trabalho e a dureza da vida na sua mocidade. Neste sentido, é coerente apontarmos que ao analisar ambas as falas, percebe-se que as duas senhoras entrevistas pelas alunas, promoveram suas associações mnemônicas de acordo com o seu núcleo de interesse presente.

Enquanto para Dona Irene a expressão "mais tranqüilo" repetida várias vezes ao comparar o Lago Igapó registrado na imagem fotográfica ao Lago Igapó presente está diretamente associada à violência e a degradação do espaço em questão, fazendo com que a memória do espaço seja construída como algo idílico, puro, cuja homogeneidade não permite máculas sociais. Dona Iraci, se retrai na fala com a neta que a questiona na entrevista, suas falas mesmo se remetendo ao lazer explícito na fotografia e timidamente revelado na entrevista demonstram uma valoração moral, um *constructo* referencial, pautado no trabalho e em uma vida sofrida. Este mecanismo de defesa favorece que ambas (neta/aluna e avó) se distanciam do tema revelado na imagem fotográfica, selecionada e apresentada pela própria Dona Iraci. Somente em alguns momentos de sua entrevista, Dona Iraci deixa transparecer que a ida a cidade representava um momento de lazer ir ao cinema paquerar os rapazes (intenção de prazer e juventude revelada em outras imagens). O momento em que olha para a fotografia e se revela como a jovem retratada, não aparece nas anotações de sua neta, que opta pela informação informal, como que se inibida evitasse expor em seus comentários algo que tirasse de sua avó a condição de sua velhice. Fora do tempo de entrevista, Dona Iraci refere-se aos passeios, relembra as amigas a partir dos nomes que as indicam na fotografia (imagem 02), o que torna compreensível, o discurso da imagem fotográfica apresentada, pois esta reflete uma destas preparações para a ida a cidade com o pai, daí a associação com o tema.

Tais colocações das entrevistadas se fixaram nas observações das alunas envolvidas com as entrevistas. Que durante as reuniões posteriores as coletas colocaram

a coletividade do grupo suas experiências com a prática de entrevista, as dificuldades em situar o outro em um marco definido de seu passado:

Quadro IV: entrevistas – reflexões das alunas

GABRIELA	KAMILA	MARINARA
Para mim a senhora não gostava muito de passear, quando passeava iria com parentes. Acho que para ela a vida era cuidar do seu marido e seus filhos.	Bom eu senti que a dona IRENE não tinha certeza de suas respostas só que era bem confiante, antigamente para ela era tranqüilidade e hoje só é violência.	Ela tem vergonha de falar sobre a sua vida. Não tem paciência. Ela conta que antigamente as coisas eram bem mais tranqüilas. Ela fala que antigamente os pais tinham mais segurança nos filhos e que para namorar tinha que ser em casa. Muitas vezes ela não queria expor sua vida. Muitas coisas que eu não sabia eu fiquei sabendo através da entrevista.

A análise do documento fotográfico

Outra etapa importante na análise do documento fotográfico é a abordagem dada aos aspectos físicos e compositivos da imagem fotográfica. Este momento de análise corresponde à terceira etapa da pesquisa, momento em que as imagens são abordadas em sua materialidade física e imagética. Para tal, adotou-se a proposta de abordagem da fonte fotográfica apresentada por Mauad (1996), cujo objetivo é a montagem de quadros que viabilizem a abordagem do contexto social do qual a fotografia em análise é resultante, e a compreensão das opções técnicas e estéticas presentes na imagem fotográfica. Neste sentido, afirma Mauad, estes quadros tendem a estabelecer a relação entre o plano do conteúdo fotográfico e o seu plano de expressão.

Quadro V: Ficha de elementos da forma do conteúdo

Proprietário da imagem	
Período de catalogação	
Ano de produção da imagem	
Local retratado	
Tema retratado	
Motivos de realização da imagem	
Pessoas retratadas	
Objetos retratados / Atributos das pessoas	
Atributo da paisagem	
Tempo retratado	
Anotações no verso da imagem	
N° da fotografia	

Quadro VI: Ficha de elementos da forma da expressão

Tamanho da fotografia	
Formato da fotografia	
Tipo de fotografia	
Enquadramento I: sentido da fotografia (horizontal ou vertical)	
Enquadramento da fotografia II: (esquerda, direita, centro)	
Enquadramento III: (planos)	
Nitidez I: foco	
Nitidez III: iluminação	
Produtor: amador ou profissional (identificação)	
Condições físicas da imagem fotográfica	
N° da fotografia	

Estas tabelas correspondem aos espaços de armazenamento dos dados levantados junto aos agentes abordados, sendo para a pesquisa o momento de catalogação das informações obtidas junto aos moradores da região.

Considerações finais

O estudo de imagens fotográficas como fonte de pesquisa e ensino acerca da história cultural apresentou junto aos alunos e a comunidade envolvida à satisfatória compreensão de sua relevância dentro da conjuntura social e cultural ao qual estão inseridos, possibilitando aos mesmos a visualização de si como agentes históricos, e não meros espectadores. A organização do acervo de memória visual que está em fase de desenvolvimento no colégio refletiu em uma afirmação positiva entre os alunos envolvidos no projeto e na comunidade escolar. Neste sentido, creio que tal incursão, possibilitará em médio prazo, a toda a rede social que envolve o cotidiano escolar a descobrir-se como agentes produtores de conhecimento, um conhecimento vivo, rico e dinâmico. Todavia, não foi somente o aspecto icônico que se mostrou satisfatório neste levantamento de imagens fotográficas e suas histórias, mas sim, o reforço da identidade social destes jovens, o estudo em seus próprios núcleos familiares e circunvizinhos foi o elemento irradiador do conhecimento produzido, enfatizando sempre o aspecto heterogêneo e autônomo da cultura popular.

[1] O Projeto Contação, corresponde a um programa de formação continuada de professores da rede de ensino básico, e tem por objetivo promover o debate historiográfico como prática de ensino, possibilitando a professores e alunos, ferramentas para a consolidação de uma prática pedagógica que coloca em diálogo pesquisa e ensino.

[2] De acordo com Paul Thompson, a história oral, como ferramenta de pesquisa possibilita que a experiência de vida das pessoas possa ser utilizada como matéria-prima na pesquisa historiográfica, ampliando o leque de fontes a serem abordadas, permitindo que o pesquisador tenha um controle sobre quem e o que perguntar, assim como desvelar documentos escritos e fotografias , que de outro modo não

teriam sido localizados. THOMPSON, Paul. *A voz do Passado: História Oral*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

[3] Dubois (2009), condiciona o pensar a fotografia em seu modo constitutivo, possibilitando apreendê-la tanto em seu aspecto de produção, quanto o de recepção, ou de difusão. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, Papirus Editora, 2009.

[4] KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Revista ArtCultura*. Uberlândia, volume 8, número 12, p. 97-115, 2006.

[5] BONI, Paulo César; SATO, Larissa Ayumi. Colônia Esperença: a fotografia como memória na era da visibilidade. Texto apresentado no *II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, em Londrina, 12-14 de maio de 2009.

[6] KOSSOY, Boris. *Fotografia e Historia*. São Paulo, Ateliê Editora, 2001.

[7] LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista.* Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

[8] O imaginário social corresponde dentro destes grupos a um conjunto de imagens verbais e visuais gerados no interior do grupo social, através de uma relação consigo mesmo, ou com grupos exteriores a ele, desde grupos próximos a conjuntura universal. BACZKO, Bronislaw. A Imaginação Social. *Enciclopédia EINAUDI.* Vol. 5. Lisboa/Portugal, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

[9] MAUAD, Ana Maria. "Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces". In: *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 1, n° 2, 1996, p.73-98.

[10] Decorrentes das migrações internas do município ao longo dos anos de 1970, 1980 e 1990, grande parte das famílias abordadas apresentava as mesmas características sociais, e principalmente, uma relação muito próxima com as imagens fotográficas.

[11] JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, Papirus Editora, 2008.

[12] Reunião realizada em 24 de junho de 2010. neste dia estavam presente apenas sete alunos.

[13] BOURDIEU, Pierre ; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. In: *Revista de Sociologia Política.* Curitiba, fascículo 26, p. 31-39, junho de 2006.

[14] GEJÃO, Natália. A fotografia como mediador cultural na construção do conhecimento histórico escolar. In: *Revista Antíteses.* Londrina, volume 2, número 3, janeiro-junho de 2009, pp. 257-267

[15] Os temas resultantes foram: (1) futebol; (2) retratos de bustos – namorados, amigos e parentes; (3) fotografias do espaço urbano e rural; (4) lembranças de grupo escolar; (5) fotografias de romarias; (6) fotografias de ex-votos; (7) batizados; (8) casamento; (9) footing e passeios; (10) primeira comunhão; (11) *carte de visite;* (12) retratos de grupo; (13) retratos de criança em estúdio; (14) retratos de propriedade – veículos, fazenda, residência.

[16] Sobre esta pesquisa: LOPES, A. C. Olhando-se através da lente: a construção de uma iconografia doméstica – a Primeira Comunhão e seus referenciais icônicos na prática social que a compõe no álbum de família. In: *Boletim* no. 58, jan/jul. 2010, Londrina, pp. 113-142.

[17] AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. [5ª. edição], Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002.

[18] Optou-se por manter a escrita original das alunas.

SINÉ & CIA, A CHARGE COMO VOZ DE CONTESTAÇÃO

André Gustavo Ubinski

UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras – Colegiado do Curso de História

Apresento essa comunicação com o intuito de problematizar os desenhos contidos na obra *Siné & Cia* de Maurice Sinet, publicada no Brasil em 1968. A obra apresenta uma série de *Cartoons* do cartunista francês cujos desenhos problematizam a interferência dos Estados Unidos em diversos setores, através da CIA (fazendo um jogo de palavras com a sigla da agência norte-americana) A perspectiva, portanto será observar as charges voltadas ao intervencionismo e sua aplicação em diversas políticas externas em torno do mundo, desse modo, priorizando a entidade que possibilita tais aplicações, a CIA. A presente comunicação é parte de minha monografia, assim, estarei apontando somente algumas conclusões pontuais sobre o assunto, que pretendo discutir com maior profundidade na monografia, com a orientação da Profª. Drª. Geni Rosa Duarte.

Ao estabelecer a proposta de análise sobre os desenhos de Siné, é imprescindível que se atente ao contexto histórico que a obra foi publicada, 1968.

Neste ano, o estado brasileiro já havia quatro anos sob o controle de militares, desde o golpe militar em março de 1964. Observando essa temporalidade, poderemos perceber os objetivos da publicação de tal obra, no contexto das discussões dobre a ditadura o enrijecimento dela, fato esse perceptível após o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), e também possibilita a ligação da motivação da viagem do autor do livro para nosso país.

Maurice Sinet, que usa o pseudônimo de *Siné* foi um cartunista francês que participou do famoso movimento de Maio de 1968, mais conhecido como *maio de 68* na França, e de uma greve geral que praticamente paralisa o estado francês mas reprimida pelo governo daquele país. Dessa maneira, nosso personagem, *Siné* aceita o convite para vir para o Brasil, convite esse feito pelo cartunista Sérgio Jaguaribe, conhecido como *Jaguar*, que irá auxiliar na tradução dos termos utilizados no livro, e escreverá também o prefácio do mesmo.

Assim, *Siné* passa de um bem sucedido cartunista em seu país para um desempregado, conseqüências que decorreriam da participação dele no movimento insurrecional de 1968.

Ao falar de caricatura, no prefácio da obra aqui analisada, *Jaguar* coloca em pauta uma discussão que é muito importante para situar o papel social do cartunista, ao apontar que *Siné* não traz nada de novo para o desenho de humor, mas muito pelo contrario, *Siné* retornou ao lugar do humorista na sociedade, que é de crítico e não de fabricante de amenidades para os leitores. A essa conclusão também podemos inserir a memorável obra de Herman Lima, que também apresenta o lugar social que as revistas de humor ocupam, e conseqüentemente seus autores, ou pelo menos devem ocupar, fazendo com que suas obras atinjam determinadas fissuras da sociedade, possibilitando assim que sua observação crítica da sociedade seja transmitida através de seus desenhos. (LIMA, 1963, p. 123).

Pode-se também apontar a conclusão de Ana Maria de Moraes Belluzzo ainda sobre a questão dos "méritos" do cartunista e suas obras, ao observar que ao utilizar sua linguagem (desenho), a autora conclui que o cartunista dialoga com o real, pautando uma relação imediata com as relações sociais que o cercam. Fazendo assim de suas inquietações, a "inspiração" para suas obras. (BELLUZZO, 1992 apud SILVEIRA, 1996, p. 25).

Pois então, caracterizado por essas "propriedades" de um artista de humor, *Siné* pretende atingir a ilustre figura que simboliza toda a hegemonia estadunidense desenvolvida ao redor de suas práticas "nacionalistas" que pretendem expandir sua "nacionalização" juntamente com sua "civilização" ou sua "democracia" para os quatro cantos do mundo, assim como livrar o planeta do "perigo vermelho" que vem a tona com a guerra fria. A entidade que *Siné* toma para fazer tal abordagem é a Central Inteligency Agency, a CIA, e o faz de uma maneira especialmente brilhante quando se apodera da figura do *Tio Sam* e faz dele seu fantoche, ou sua "musa inspiradora" que "posa" para a confecção dos noventa e um desenhos presentes nesse livro.

Infelizmente não há tempo hábil para apresentar todos os desenhos nessa comunicação, portando procurarei abordar desenhos que contém um assunto em específico, tentando assim condensar a discussão.

Apresento a seguir desenhos que caracterizam a instauração de regimes militares auxiliados pelos EUA na América Latina e no Oriente Médio, regimes esses que o Brasil, como também outros países como a Argentina e o Chile passaram, sendo que tais regimes foram firmados de maneira a estabelecer o controle rígido desses estados, como também o foram no Oriente Médio, que no caso específico alguns países ainda enfrentam a rigidez, os despotismos e a ausência de liberdade desses regimes estritamente ditatoriais. Tentarei

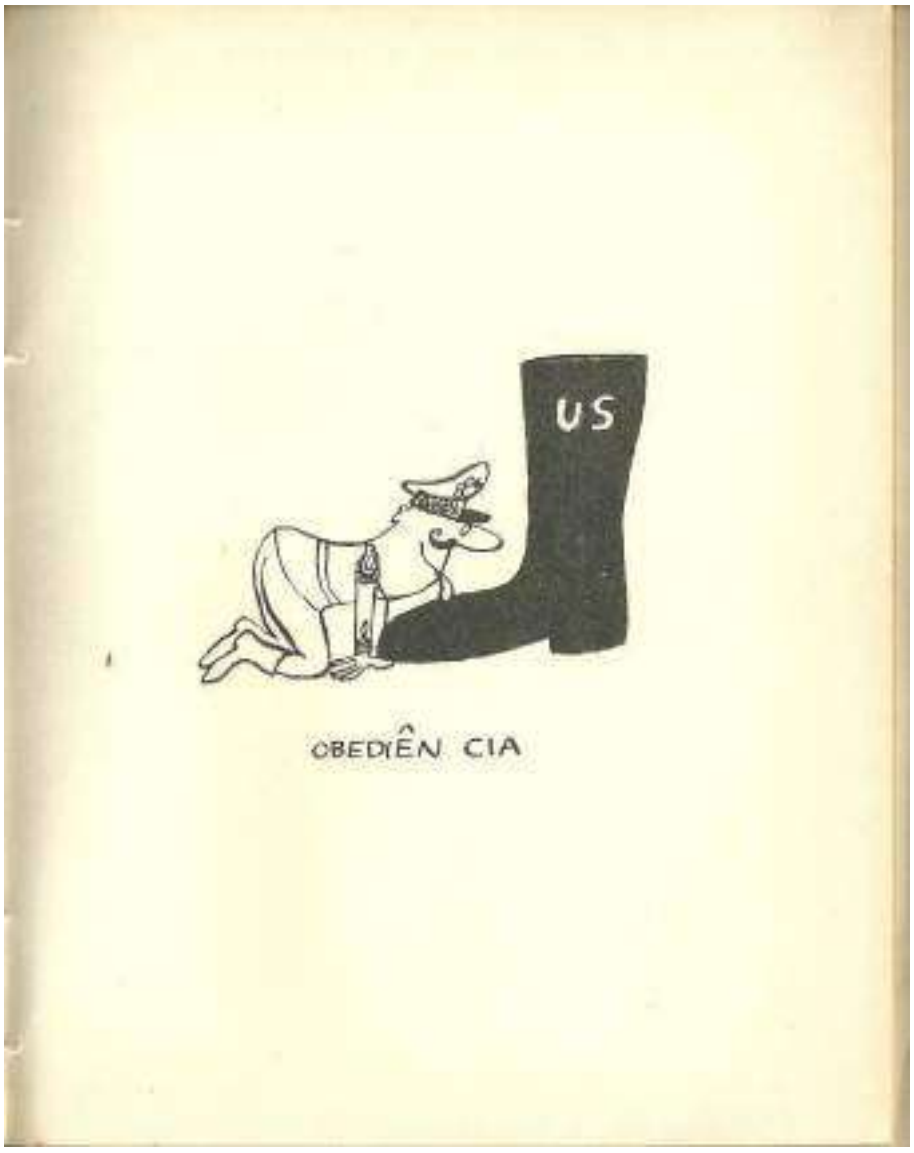
estabelecer uma análise das conjunturas que originam as idéias para os desenhos, assim como o que os desenhos pretendem apresentar tal qual estão expostos no livro.

Figura 1

Nessa primeira imagem, temos presentes várias alegorias que simbolizam o controle da figura central, um fantoche. Deve-se observar como os trajes do fantoche fazem referência a uma tipologia única, a caracterização de uma farda, geralmente utilizada por militares de alta patente, juntamente com os acessórios como o quepe e as medalhas. Porém chama a tenção a inscrição que o boneco ostenta no peito, com o dizer: *Presidente*, trazendo assim a chave para o desvendamento de toda a figuração objetivada no desenho: a figura de um militar, que está a frente de um estado, e sendo controlado por um braço, sendo que sua

posição de fantoche estabelece figura a total sujeição a esse controlador. Também apresentada parte do braço de tal controlador, que estabelece uma ligação direta com os desenhos traçados na manga do casaco de tal personagem, que facilmente são ligadas as formas que a bandeira estadunidense ostenta. Sendo assim, caracteriza o controle desse estado sobre a figura do militar-presidente, ou podemos colocar, a *Gerência* sobre essa figura, assim como tínhamos aqui no Brasil, trazendo à tona a participação dos EUA no processo de tomada do poder pelos militares, bem como a ação desse governo no período que as ditaduras estavam vigentes. A palavra *Gerência* deixa claro, como uma forma de arrematar os simbolismos do desenho todas essas características acima pontuadas.

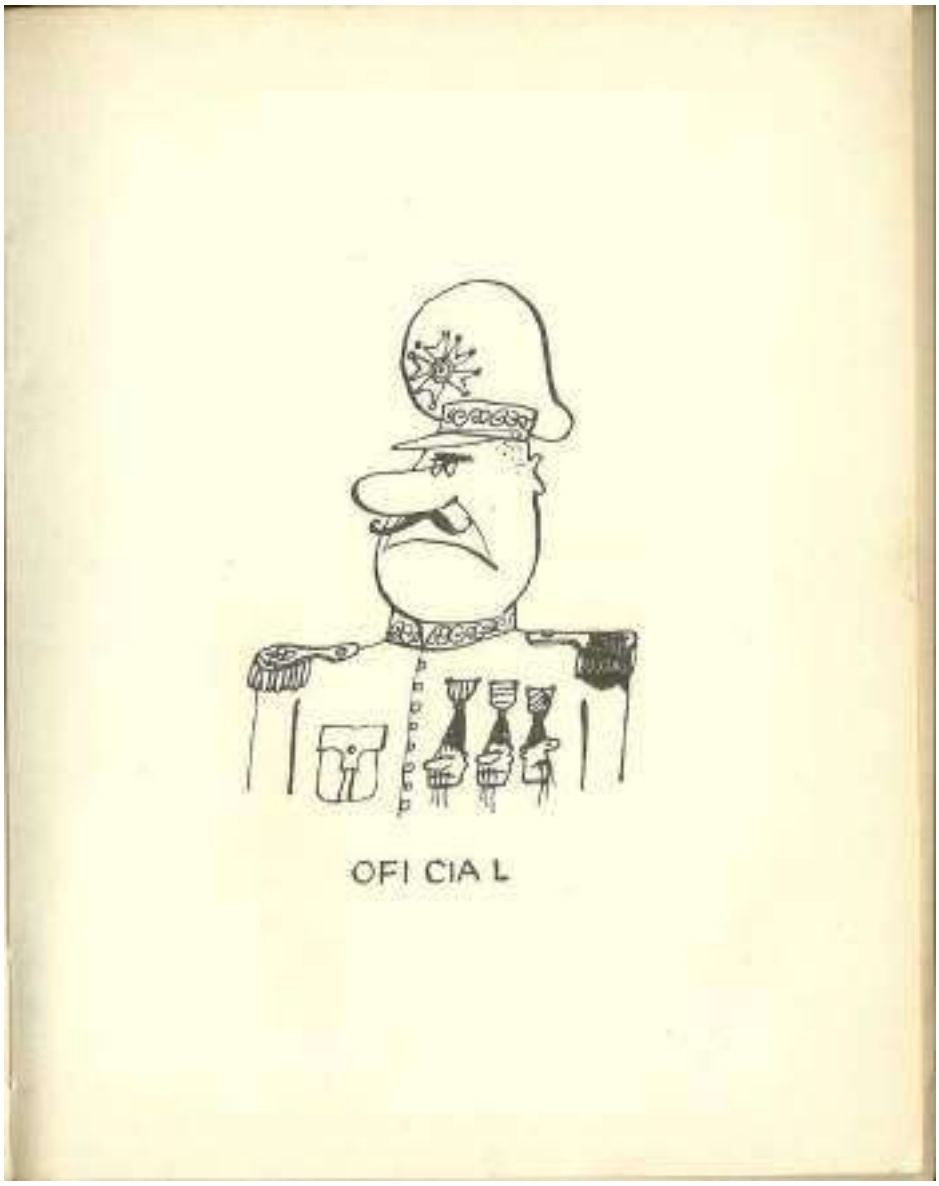
Figura 2



A figura 2 apresenta, o que seria o mesmo personagem da primeira, um general, ostentando suas insígnias e sua farda de alta patente, porém não está agora visível a faixa com o dizer presidente, por estar configurado de um ângulo que não seria possível sua visualização, mas a caracterização no mesmo contexto, na mesma obra possibilita o efeito de assimilação dessa informação pelo leitor. Essa personagem está agora lambendo uma bota que está ostentando as letras *US* que são as iniciais dos Estados Unidos na língua inglesa. O ato de lamber a bota caracteriza uma extrema submissão por parte do personagem, assim como o dizer usual *"lambe botas"* e toda essa configuração do desenho trás o significado da charge, seguido de uma maneira arrebatadora da palavra *Obediência*, tratando assim o fato da submissão dessa personagem, o general, para com o dono da bota, que seria referido nas iniciais que estão ali, bem como significando também a representatividade da CIA nessas relações,o destaque desse órgão é perceptível na legenda de todas as charges do livro, quando Siné destaca as ultimas letras da palavra: *Obedien cia*. Essa dedicatória é apresentada também como ponto central de crítica presente no livro, como acima destacado, pois o livro é todo dedicado a essa agência. Essa denúncia pretende apresentar-se como caracterização da real obediência dos militares que estão controlando vários estados na América Latina para as políticas empregadas pelos EUA nessa região, bem como a abertura desses estados para tais políticas, como as presentes aqui no Brasil.

Um exemplo disso é a "introdução" de divisões do United States Agency for Internacional Development (USAID) que tinha por objetivo aproximar os investimentos entre o Brasil e os Estados Unidos no governo de João Goulart, (que foi o ultimo governo civil antes do golpe), mas também pretendia fortalecer e tomar conhecimento de opositores desse governo, pois Goulart não estava agradando muito os EUA com sua maneira de governar, por manter uma postura mais nacionalista, o que faria com que as ações estrangeiras dentro do país sofressem restrições, conseqüências disso aparecem quando do golpe de 1964. Então com o apoio dessa entidade, percebe-se a submissão dos governos militares na América Latina perante a hegemonia norte-americana com o USAID norteando as negociações e os envolvimentos internacionais desses países. (RIBEIRO, 2005, p. 151-175).

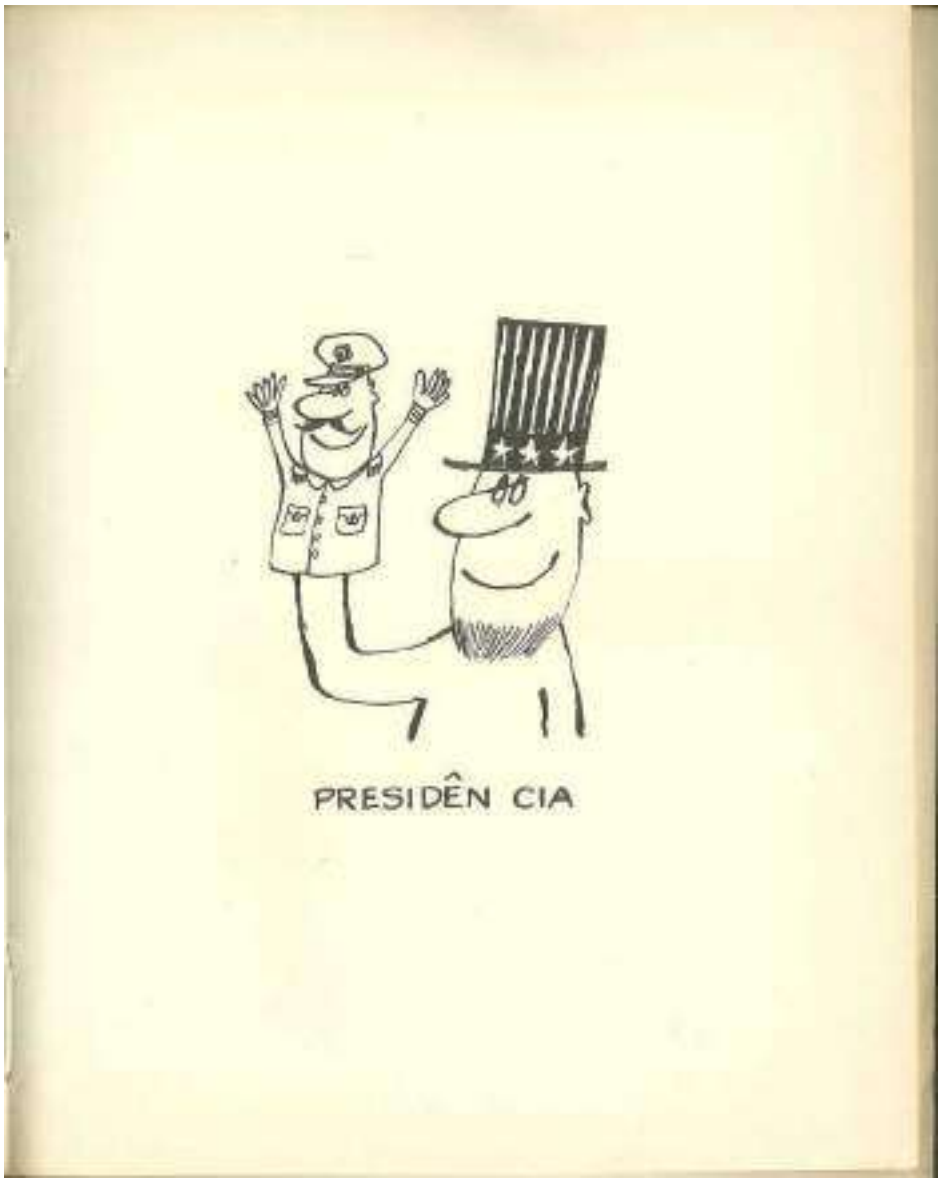
Figura 3



Ao observar a figura 3, conseguimos uma gama de significações, vamos a elas: o militar (general) que ali está caracterizado ostenta novamente suas vestes que são indispensáveis para essa caracterização, mas no lugar de medalhas de honra, o que ele tem preso ao peito são cabeças presas pelo cabelo, assim configuradas como medalhas, e o aspecto dessas cabeças permite o destaque as bocas costuradas, que tem um forte significado, uma pessoas decapitada e privada de falar, caracterizando assim a rigidez e o caráter extremamente opressivo de terror de estado que está instaurado nas ditaduras militares, assim apresentando essas cabeças como sendo de presos políticos, ou nos termos utilizados pelos legitimadores desses regimes “subversivos”, que além de pagarem com a vida a caracterização da falta de liberdade de expressão que está presente constantemente nas ditaduras.

Ao desenhar essa imagem, a caracterização que *Siné* pretende, é justamente de denunciar essa opressão e repressão que sue colega de profissão *Jaguar* experimenta bastante, pois *Jaguar* com a criação do jornal contestador *O pasquim* sofre com a censura a imprensa e com a repressão a seus redatores, desenhistas e colaboradores, claro que não é só nesse nível que essa repressão ocorre, mas em todos os níveis sociais. Podendo assim conceber essa interpretação do desenho de *Siné* sendo apresentado o general como o estado, conquistado suas "medalhas de honra" a cada "subversivo" que consegue calar.

Figura 4



Com esta figura, temos a semelhança da abordagem que fizemos na figura 1, o fantoche, mais uma vez apresentado em vestes oficiais, configurando assim o estado ditatorial e sendo manipulado pelo *Tio Sam* que representa os EUA, a imagem é legendada pela palavra *"presidência"* que vem a declarar a dominação em uma relação do presidente enquanto dominado e os EUA em quanto o manipulador dessa figura, mais uma vez aqui denunciando o domínio e a abertura que os governantes militares colocavam seus países.

Ao apresentar essas quatro imagens, pretendi levar a luz a interpretação que as possibilidades permitem, mas como disse antes, a obra de *Siné* é composta por noventa e um desenhos, sendo que apresentei esses quatro de uma maneira "classificatória", ou seja, selecionei as imagens que "falam" sobre uma temática em específico, que no caso são as ditaduras presentes no contesto de produção dos desenhos, bem como a denuncia do envolvimento dos EUA nesses regimes.

Mas o livro trás muitas outras charges que aqui não terei a possibilidade de abordar, como sobre a segregação racial dentro dos EUA, ou a Guerra do Vietnam, possibilitando a observação de um conjunto de críticas que *Siné* pretende contra o *"Tio Sam"* e a CIA, como seu agente executor, lembrando que essas políticas estão relacionadas com a questão da imposição hegemônica dos EUA perante países como o Brasil, assim sendo, exacerbando sempre seu tão ufanista nacionalismo.

Concluindo que, ao *Siné* dedicar seu livro *"ao Tio Sam, com toda minha antipatia"*, deixa claro qual é sua perspectiva em relação a esse símbolo dos Estados Unidos da América. No prefácio da obra, há um trecho no qual *Siné* declara o seguinte: *"Faço meus desenhos como quem atira um coquetel Molotov, o importante é que eles transmitam minhas idéias"* sendo perceptível a objetividade clara com que o autor pretende que seus desenhos cheguem aos leitores tendo como características o traço simples e leve, de fácil elucidação pelo leitor, mas ao mesmo tempo caracterizados por uma profunda sátira ao seu objeto de crítica.

Referências Bibliográficas:

SINET, Maurice. *Siné e cia*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 1968.

LIMA, Herman. A caricatura no Brasil. in: *História da Caricatura no Brasil*, V.4. Rio de Janeiro, José Olympio Editora: 1963.

GORENDER Jacob. *Combate nas Trevas*, São Paulo, Atica: 1987.

PIRES, Maria da Conceição F. Cultura e Política nos Quadrinhos de Henfil. *História*. Franca vol.25 no. 2-2006: pp. 94-114.

RIBEIRO, Ricardo Alaggio. A teoria da Modernização, a Aliança para o Progresso e as relações Brasil – Estados Unidos. Perspectivas – *Revista de Ciências Sociais*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista/UNESP, Vol. 30: p.151-175, jul-dez/ 2006.

SILVA, Marcos A. *Caricata República:* Zé povo e o Brasil. São Paulo, Marco Zero: 1990.

SILVEIRA, Mauro César. *A batalha de Papel*: A guerra do Paraguai através da caricatura. 1ª Ed, Porto Alegre: L&PM editores: 1996.

CONTRIBUIÇÕES DA NUMISMÁTICA PARA O ESTUDO DA ROMA ANTIGA: AS ESTRATÉGIAS POLÍTICAS DO IMPERADOR ADRIANO (76 – 138 D.C.)

André Luiz Leme
Doutorando em História – Universidade Federal do Paraná
andreluizleme@yahoo.com.br

Os estudos relacionados ao Império Romano na atualidade tem demonstrado grande versatilidade no que se refere às fontes utilizadas. Acompanhamos o crescimento de análises que se apóiam não mais apenas em documentos escritos, mas também em fontes advindas da cultura material. Conseqüentemente, verificamos o aumento das discussões: perspectivas históricas, outrora estabelecidas, passam a ser questionadas, surgindo novas hipóteses para a compreensão do ambiente social, político e cultural da antiguidade romana. Assim, a escrita da história ganha dinâmica, rompendo preconceitos e iluminando novas idéias.

Compreendemos a autonomia de uma investigação histórica que leve em consideração exclusivamente as fontes materiais. No entanto, acreditamos que é sempre mais interessante contrapor as perspectivas levantadas em relação àquelas provenientes dos documentos escritos, verificando como elas dialogam, no que elas se assemelham ou divergem. O presente estudo atua nesse sentido, desenvolvendo uma análise sobre o momento histórico do Imperador Adriano (76-138 d.C.), governante do Império Romano de 117 à 138 d.C. Segundo autores consagrados da historiografia [1], essa época vive a plenitude da chamada Paz Romana, ou seja, um tempo de grande estabilidade, prosperidade e fortalecimento do poder de cunho pessoal na figura do Imperador. Porém, tal perspectiva de cunho generalizante tem sido repensada e questionada por diversos historiadores, a exemplo de Alejandro Bancalari Molina, o qual afirma que essa idéia de Paz Romana era empregada na própria época, de modo consciente, como rótulo de propaganda ideológica por parte dos governantes; exemplo desse aspecto demonstraria o estudo da numismática, através da qual perceberíamos imagens imperiais que fariam alusões ao sol, à eternidade do Império e à paz – ou seja, referenciais de unidade (BANCALARI MOLINA, 2008, p. 53). Nesse sentido, problematizando tal perspectiva da Paz Romana, vejamos como a numismática pode contribuir para nossa discussão e compreensão do panorama político inerente ao governo do Imperador Adriano.

A despeito de sua função e aplicabilidade econômica, estudamos aqui a moeda enquanto objeto da cultura material que manifesta e propaga, através de seus desenhos e símbolos cunhados, formas de pensamento. Tais pensamentos são como perspectivas, advindas do grupo estabelecido no poder e responsável pela cunhagem das moedas, que

deveriam ser construídas ou fortalecidas. Dessa forma podemos considerar as moedas, na mesma linha que Bancalari, como possíveis instrumentos, de caráter propagandístico, para o fortalecimento de ideologias, de estratégias no campo da política. Mas teria Adriano se utilizado disso? De que forma ele o teria feito e visando o que? Vejamos alguns exemplos, a começar pela seguinte moeda:

Figura 1 – RIC II, 44 (C)

Como em todas as moedas aqui analisadas, verificamos a imagem de Adriano na face principal (HADRIANVS). No reverso da presente moeda verificamos a representação da paz (PAX), personagem que segura um ramo de oliveira na mão direita e, na esquerda, uma cornucópia, símbolo da fertilidade. Trata-se aqui de uma perspectiva direta que relaciona o governo de Adriano para com a Paz Romana, indicando que este Imperador também demonstrou interesse pela propaganda da estabilidade. O seguinte exemplo vem no mesmo sentido, mas reforçando outra perspectiva:

Figura 2 – RIC II (cf. RIC 4b)

Verificamos no reverso a representação simbólica da concórdia (CONCORD), ou seja, da harmonia. Ao mesmo tempo constatamos também Spes, deusa da esperança, e novamente uma cornucópia. De fato, tais imagens associam ao Imperador Adriano um importante ideal político caro ao principado: a responsabilidade no arbítrio das relações políticas, mantendo a paz. Conseqüentemente, como demonstramos na seguinte moeda, a *felicitas* (FEL) encontraria um ambiente propício, simbolizando o advento da riqueza e prosperidade:

Figura 3 – RIC II, 50 (C)

As moedas aqui analisadas, ao reforçarem um ideal de paz, concórdia, prosperidade, atuam no sentido de propagar uma imagem de estabilidade para o governo de Adriano. Estamos, portanto, diante de uma possível perspectiva para aquela realidade. O trabalho historiográfico, no entanto, não deve se restringir apenas à caracterização e descrição de certa perspectiva; é também preciso desvendá-la dentro de seu próprio tempo, criticá-la em seu teor e intencionalidade [2]. Nesse sentido, lançamos a seguinte questão: o ideal de paz veiculado reflete ou constrói uma realidade? Assim, busquemos apoio e contraponto na historiografia, visando nosso esclarecimento das principais circunstâncias do contexto.

Nascido em Roma, Públio Élio Adriano foi governante do Império Romano de 117 até 138 d.C. O primeiro aspecto a que chamamos atenção acerca desse novo governante diz respeito ao modo como ascendeu ao Principado. Ao longo do governo de Trajano e sob o apoio deste, Adriano desempenhou um papel de destaque, seja ocupando cargos administrativos ou militares [3]. Filho de um senador da Bética e parente de Trajano, poderia ser considerado, no seu próprio tempo, como um dos mais fortes candidatos para a posição de novo *princeps* – tendo em vista a tutela recebida de Trajano como também no que diz respeito

ao seu grande prestígio e experiência militar na época. No entanto, o que desperta nossa atenção é o fato dele não ter sido nomeado oficialmente como sucessor de Trajano. O historiador Cássio Dio (ca. 155 – após 229 d.C.), em sua obra *História de Roma*, reforça a idéia de que realmente "Hadrian had not been adopted by Trajan" (1925:425). Após a morte deste, teria sido a imperatriz Plotina quem divulgara o suposto desejo de Trajano, em seus últimos momentos de vida, no que se referia à adoção de Adriano. Tal fato acabou despertando uma grande desconfiança por parte do Senado em relação à legitimidade de Adriano como Imperador, tendo em vista a obscuridade dessa nomeação [4]. Vemos, portanto, que a tarefa de Adriano para garantir e legitimar sua ascensão seria realmente complicada, pois ele sofria forte oposição [5]. Mas, nesse exato sentido, voltamos novamente ao nosso estudo numismático. Vejamos as seguintes moedas:

Figura 4 – BMC 1021

Figura 5 – RIC 3 (C); BMC 6

Ambos os exemplos aqui colocados buscam reforçar a idéia da *adoptio*, ou seja, da adoção por parte de Trajano em relação a Adriano. São exatamente esses dois personagens que aparecem de mãos dadas. Assim, podemos pensar que elas foram cunhadas tendo por base um objetivo muito prático: fortalecer um pressuposto que havia sido questionado [6].

Ademais de garantir sua posição no poder, foram muitas as tarefas logo ao início de seu governo que atestam a fragilidade e instabilidade da situação, conforme demonstra Juan Manuel Cortés Copete na seguinte passagem:

> Abandonó las nuevas provincias orientales, sustituyendo el control directo de aquellos territorios por el indirecto de los reinos clientes. Terminó con los restos de la revuelta judía. Para eso, Turbón fue enviado a Egipto, donde controló un último rebrote del enfrentamiento entre griegos y judíos. Depuso al general Lusio Quieto, quien había sido nombrado por Trajano, al final de su vida, gobernador de Judea. Este nombramiento había causado malestar entre los judíos de Palestina, puesto que Quieto había reprimido con extrema dureza la sublevación de las juderías mesopotámicas. Su destituición hizo que se concibieran grandes esperanzas en el nuevo emperador, al que los judíos saludaron como libertador. Hizo frente a los movimientos de pueblos en el Danubio con su propia presencia. Consiguió que los roxolanos volvieran al redil y otorgó a su rey la ciudadanía romana; reorganizó la provincia de Dacia, dividiéndola para un mejor gobierno; frenó a los yácigos fortaleciendo las defensas de Panonia, donde fundó la colonia de Mursa. Posiblemente fue la destitución de Lusio Quieto lo que provocó la sublevación de los *mauri*, sus compatriotas. Turbón, de nuevo, fue el encargado de reprimir los desórdenes. Britania también fue devuelta al orden romano, aunque poco más se sepa del destino de la provincia en aquellas fechas (CORTÉS COPETE, 2004, pp. 75-76).

Portanto, a instabilidade requeria medidas urgentes por parte de Adriano. Tão logo no poder também buscou inverter a política externa de Trajano, preferindo a paz para com os partos [7]. Dentre aqueles senadores militaristas que desejavam a guerra, seja como aporte financeiro ou moral e que se viram prejudicados com tal atitude, o descontentamento foi crescente. Não podemos, no entanto, confundir a postura “defensiva” de Adriano como simplesmente sinônimo de uma posição “pacifista”. Essa interpretação crítica é também defendida por Gonzalo Bravo, segundo o qual “en Mauritânia y Britania, al principio, en Judea, al final de su reinado, hubo guerras que ponen en entredicho el pretendido ‘pacifismo’ de este emperador” (BRAVO, 1998, p. 519). Isso posto, o que podemos pensar é que Adriano adotou um pensamento mais pragmático ao se decidir por uma postura mais defensiva para o Império, buscando reorganizar seu território, o qual estaria em risco [8]. Nesse sentido, a idéia de união, coesão e fortalecimento entre as diferentes partes do *orbis romanorum* ganhava força, tornando-se uma necessidade para sua subsistência. O exército, por sua vez, aparecia como o instrumento essencial para a estabilidade da situação – fato que Adriano consentia,

tendo em vista seu projeto de reorganização do exército e aprimoramento de suas táticas e armamentos [9]. Como parte desse projeto também incluímos suas viagens: Adriano passou mais da metade de seu governo (quase 12 dos seus 21 anos de mandato) visitando as províncias. Vemos que também foram cunhadas moedas na época que expressam a existência de tais viagens:

Figura 6 – RIC II 186, Cohen 407, BMC 430

Figura 7 – RIC II 348, Cohen 410, BMC 504

O modelo do cavaleiro montado, cavalgando, demonstra o empreendimento das viagens de Adriano, através das quais ele inspecionava e fiscaliza o território romano, exercendo sua atitude de controle. A primeira dessas viagens durou de 121 d.C. até 125 d.C. Na direção oeste, passou pela Gália, Germânia Superior, Raetia, Nórica e Britânia, onde lidou com grupos revoltos da região; no leste, foi até o Eufrates negociar a paz com reino parto,

passando após pelas províncias da Bitínia-Ponto, Asia, Mésia e, por fim, a Grécia, onde permaneceu por nove meses antes de retornar para Roma. Sua segunda viagem teve início no ano de 128 d.C., momento no qual se direcionou para as províncias da África, Mauritânia e Numídia, inspecionando e fortalecendo as fronteiras do Império. Após um breve retorno para Roma, parte novamente para a Grécia, onde visita novamente Atenas.

Em seguida, Adriano vai para a Síria, Capadócia, Arabia, Judéia e Egito. Esteve no ano de 132 d.C. novamente na Judéia, onde teve início uma grande revolta local. Segundo Cassio Dio (1925, p. 447), esta revolta dencadeou uma guerra "of no slight importance nor of brief duration". O motivo teria sido o estabelecimento de uma colônia e templo romanos nesta cidade, bem como sua renomeação para Aelia Capitolina, atitudes que não se poderiam tolerar no pensamento dos judeus. A sublevação teria ganhado força rapidamente e logo toda "Judaea had been stirred up, and Jews everywhere were showing signs of disturbance" (CASSIO DIO, 1925, p. 449), alimentando grande alvoroço entre os povos. Diante disso, Adriano enviou seus melhores generais para o conflito, dentre eles Julio Severo. Este teria sido o grande responsável pela repressão da revolta, agindo de modo extremamente violento. De fato, poucos foram os sobreviventes, sendo que muitos acabaram sendo escravizados; soma-se, ademais, uma grande quantidade de vilas totalmente devastadas na região. Enfim, a Judéia fora praticamente toda destruída, mas não, segundo Cássio Dio (1925, p. 451), por falta de consciência ou qualquer advertência prévia. Outra guerra de importância teria sido aquela iniciada pelos bárbaros Alanos, os quais teriam invadido o território romano no leste. Arriano de Nicomédia, na época governador da província da Capadócia, foi o responsável pelo enfrentamento e expulsão dos bárbaros (CASSIO DIO, 1925, p. 453). Como, diante de todos esses acontecimentos históricos, podemos generalizar a questão e afirmar todo esse momento como sendo de pura estabilidade, paz?

De fato, todas essas circunstâncias atenuantes do contexto de Adriano certamente impeliram o Imperador a buscar estratégias de fortalecimento no poder, visando tornar sua imagem um referencial de governante universal, integrador dos territórios romanos. Segundo a historiadora Maria José Hidalgo de La Vega, a busca desse ideal universalista, o qual teve maior impulso a partir de Augusto, acompanha uma concepção de tempo concebida em termos de uma "eternidade" do Império Romano. Ou seja, ao império universal corresponderia uma noção de Império eterno. Em suas próprias palavras, a autora afirma:

> Será en el s.II, en época de Adriano, cuando nos encontremos con la más grandiosa expresión de este concepto representada en la magnífica construcción del templo de Venus en Roma, en la parte sur del Foro. Fue dedicado a conmemorar el aniversario de la fundación de la Urbs, asociando de manera novedosa la eternidad del emperador con la *aeternitas* de Roma e incorporando-la a una nueva *aurea aetas*. De manera similar ocurre con algunas acuñaciones de la época cuya iconografía expresa estos conceptos. Así, Roma como capital del imperio y centro del poder se convierte en "Ciudad Eterna" y así era considerada en su época (HIDALGO DE LA VEGA, 2005, p. 278)

Assim, novamente percebemos nas moedas do período representações que apontam para essa concepção de eternidade para o Império Romano, como no seguinte exemplo, onde verificamos a *Aeternitas* (AET), segurando a cabeça do sol e da lua em suas mãos:

Figura 8 – RIC II, 114 (C)

Portanto no presente estudo verificamos a ocorrência, nas moedas cunhadas no período de governo do Imperador Adriano, de representações relacionadas às idéias de paz, concórdia, prosperidade e eternidade. Todos esses elementos contribuem na configuração, por parte do historiador contemporâneo, da hipótese de estabilidade para aquela época. No entanto, uma análise sobre o contexto acaba revelando uma contraposição, ou seja, indícios de um panorama repleto de dificuldades: a complicada legitimação de Adriano no poder, as revoltas do início de seu governo, a necessidade de viagens fiscalizadoras, a revolta na Judéia, entre outras questões ainda. Compreendemos assim a necessidade por parte do Imperador Adriano, em sua época, de fortalecer sua imagem como governante universal, centralizador do poder. Dentre suas estratégias políticas nesse sentido, encontramos esse projeto propagandístico por meio das moedas.

Conseqüentemente, dialogando com diversas categorias documentais, problematizamos a generalização da idéia de Paz Romana, corroborando no pensamento crítico do historiador Domingo Plácido Suárez, para o qual:

> La definición del siglo II como Edad de Oro depende en parte de la historiografía moderna y en parte de la propaganda de los intelectuales orgánicos de la época. El modelo de la estabilidad, atractivo desde la perspectiva de las clases dominantes, sirve sin embargo como máscara de una época de gran vitalidad, donde los cambios transcurren en las profundidades de la historia al tiempo que se manifiesta una gran capacidad para presentar una imagen estática. Ello deriva, en gran medida, de las propias características históricas de la época. Estos rasgos confieren al período un especial atractivo, cuando los cambios han de percibirse a través de imágenes de estabilidad que han influido grandemente en la percepción moderna de la dinastía predominante (PLÁCIDO SUÁREZ, 2004, p. 19).

Por tudo isso, não podemos deixar que uma imagem de estabilidade, devidamente construída e fortalecida na própria época, esteja sobreposta em nossa compreensão histórica do panorama político-institucional relacionado ao governo do Imperador Adriano.

Notas:

[1] “Augusto e seus sucessores realizaram aquilo que parecera ao mundo antigo, antes de sua época, um objetivo inatingível: a paz permanente, sem choques constantes de guerra externa ou revolução interna, e uma vida regulada pelas condições ordenadas de um Estado civilizado”. In: ROSTOVTZEFF, Michael Ivanovich. *História de Roma.* Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 216. “A paz romana é um dos grandes favores com que [os romanos] gratificaram o mundo depois de tantos séculos de guerras incessantes”. In: LÉVEQUE, P. *Impérios e Barbáries do século III a.C. ao século I d.C.* Trad. de Ana Maria Rabaça. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979, p.158. “The first two centuries of this era are generally considered the high point of the Empire, when the flowering of Roman civilization is studded with distinguished names”. In: PETIT, Paul. *Pax Romana*. Berkeley: University of California Press**,** 1976, p. 9. “En general, las fuentes y la historiografía son concordantes en reiterar que el alto imperio se caracterizó, entre múltiples aspectos y fenómenos, por una difusión masiva de la *pax Romana*, alcanzando su cenit durante los gobiernos de los emperadores Trajano (98-117), Adriano (117-138), Antonino Pío (138-161) y Marco Aurelio (161-180)”. BANCALARI MOLINA, Alejandro. *Orbe Romano e Império Global.* Santiago de Chile: Editorial Universitária, 2008, pp. 51-52.
[2] Segundo Antoine Prost, “em determinado sentido, a crítica é a própria história e ela se afina à medida que a história se aprofunda e amplia”. PROST, A. *Doze lições sobre a história*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 57.

[3] Segundo Arcadio del Castillo, Trajano havia permitido à Adriano "realizar una carrera brillante, y, al margen de algunos cargos militares anteriores en Pannonia, Mesia Inferior y Germania Superior, fue nombrado cuestor del emperador en el año 101 d.C., su *comes* durante la guerra dácica, pretor en el 105 d.C., legado de Pannonia Inferior en el 107-108 d.C., cónsul sufecto en el 108 d.C., arconte de Atenas en el 112 d.C., legado en el ejército que luchó contra los partos y finalmente legado de Siria". In: MANUEL ROLDÁN, José; MARIA BLÁZQUEZ, José; CASTILLO, Arcadio del. *Historia de Roma*. Tomo II. El Imperio Romano. Madrid: Cátedra, 1989, p.205.
[4] Segundo Arcadio del Castillo, "parece ser que el favor […] de la emperatriz Pompeya Platina, esposa de Trajano, contando con la ayuda del prefecto del pretorio, P. Elio Attiano, resultó ser la clave para la adopción de Adriano y su nominación como sucesor en el poder imperial; la sombra de Pompeya Platina estuvo, desde luego, muy presente en los oscuros sucesos que roderaron el final de Trajano". In: MANUEL ROLDÁN, José; MARIA BLÁZQUEZ, José; CASTILLO, Arcadio del. *Historia de Roma*. Tomo II El Imperio Romano. Madrid: Cátedra, 1989, p. 205.
[5] De acordo com Arcadio del Castillo, "[…] las circunstancias tan absolutamente particulares por las cuales Adriano había llegado a detentar el poder imperial debieron de sorprender a muchos, pero desde luego contrariaron a alguns, sobre todo a aquellos que se encontraban muy próximos a Trajano y que gozaban de la confianza de este emperador, en parte porque naturalmente aspiraban a obtener la sucesión […] en concreto, se ha apuntado que Lusio Quieto había preparado una atentado contra el emperador, que se llevó a efecto durante una cacería en Asia Menor y que los otros tres [Celso, Quieto e Nigrino] habían presionado a Trajano en un intento de evitar la adopción de Adriano". In: MANUEL ROLDÁN, José; MARIA BLÁZQUEZ, José; CASTILLO, Arcadio del. *Historia de Roma*. Tomo II El Imperio Romano. Madrid: Cátedra, 1989, p. 207
[6] Juan Manuel Cortés Copete aponta para essa pronta iniciativa "conciliatória" de Adriano. Segundo o autor, o imperador "pretendía restaurar la concordia con el Senado y para eso demostró un absoluto respeto por las dignidades y cargos del orden senatorial. Él mismo limitó su acceso al consulado, conformándose con un tercer desempeño de la más alta magistratura republicana. Las consecuencias de acciones como éstas eran evidentes: a la vez que se alejaba del modelo de emperador tiránico que acapara dignidades, permitía a un mayor número de oligarcas el acceso al puesto, cubriendo sus expectativas de promoción". CORTÉS COPETE, JUAN MANUEL. Un nuevo gobierno, una nueva base social. In: CORTÉS COPETE, J. M.; MUÑIZ GRIJALVO, E (Eds.). *Adriano Avgvsto*. Sevilla: Fundacion Jose Manuel Lara, 2004, p.79. Segundo A. Birley, naquele conturbado momento da ascensão de Adriano "se acuñaron en Roma diversas monedas una de las cuales mostraba a Trajano como emperador en el anverso y a Adriano con el nombre de 'Hadrianus Traianus Caesar' en el reverso; la otra presentaba a Adriano como emperador, '*Traianus Hadrianus'*, con los títulos de Trajano: '*Optimus Germanicus Dacicus'*, y, en el reverso, la leyenda '*Adoptio*', con Trajano y Adriano dándose la mano y la denominación de este como *Pater Patriae*, además de otros títulos, y como hijo del deificado *Parthicus Traianus*. Es manifiesta la necesidad de proclamar la legitimidad de la sucesión". In: BIRLEY, A. *Adriano*. Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Editorial Gredos, 1997, p. 112.
[7] Segundo Michael Grant, "Without delay, he [Adriano] decided – as his predecessor may well have decided already – that the newly occupied eastern territories were untenable, and so, unwilling for adventures when he needed to consolidate his own power, he abandoned all that was left of Trajan's temporary conquests and withdrew the Roman frontiers to the Euphrates again" In: GRANT, M. *History of Rome*. Nova York: History Club Book: 1997, p. 302. Anthony. R. Birley comenta que Adriano justificou tal empreendimento "citing the policy of the elder Cato, 'who declared the Macedonias free because they could not be

protected'". BIRLEY, A. Hadrian to the Antonines. In: *The Cambridge Ancient History*. Volume XI. The High Empire, A.D. 70–192. London: Cambridge University Press, 2008, p. 134.

[8] Refletindo sobre as dificuldades inerentes ao constante processo de conquista e expansão dos romanos desde a época de Augusto, Alejandro Bancalari Molina comenta que "el problema mayor de la política exterior del *princeps* se muestra en una contradicción: la de una irrestricta y constante expansión imperialista hasta la concretización del dominio mundial versus la consolidación y mantención del imperio dentro de los limites". In: BANCALARI MOLINA, Alejandro. *Orbe Romano e Império Global*. Santiago de Chile: Editorial Universitária, 2008, p. 229.

[9] Anthony. R. Birley comenta que Adriano "reinforced the regulations on age for recruitment, checked military stores and made good deficiencies, and improved arms and equipment. Dio, without supplying as much detail, states that Hadrian 'by his exemple and his instructions trained the army throughout the empire and disciplined the men, so that even today [220 d.C.] the measures he introduced still stand'". BIRLEY, A. Hadrian to the Antonines. In: *The Cambridge Ancient History*. Volume XI. The High Empire, A.D. 70–192. London: Cambridge University Press, 2008 p. 137. Além disso, deu atenção especial ao *limes*, a linha fortificada que servia de defesa ao *orbis romanorum*, construindo diversas estruturas defensivas. Dentre as linhas de demarcação artificial que planejou, sem dúvida é a Muralha de Adriano, na Britânia, a mais conhecida.

Referências:

Fontes:

DIO CASSIUS. *Dio's Roman history*. Trad. Earnest Cary e Herbert B. Foster. Vol. VIII. Cambridge: Harvard University Press (LOEB), 1925.

FIGURAS 1,2,3,8:
http://www.beastcoins.com/RomanImperial/II/Hadrian/Hadrian.htm
FIGURAS 4,5:
http://www.forumancientcoins.com/gallery/thumbnails.php?album=2505
FIGURAS 6,7:
http://www.ancient-roman-coin.com/roman-imperial-coinage.php?emperor=Hadrian

Bibliografia:

BANCALARI MOLINA, Alejandro. *Orbe Romano e Império Global*. Santiago de Chile: Editorial Universitária, 2008.

BIRLEY, A. Hadrian to the Antonines. In: *The Cambridge Ancient History*. Volume XI. The High Empire, A.D. 70–192. London: Cambridge University Press, 2008.

BIRLEY, A. *Adriano*. Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

BRAVO, Gonzalo. *Historia del mundo antiguo*: una introducción critica. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

CORTÉS COPETE, JUAN MANUEL. Un nuevo gobierno, una nueva base social. In: CORTÉS COPETE, J. M.; MUÑIZ GRIJALVO, E (Eds.). *Adriano Avgvsto*. Sevilla: Fundacion Jose Manuel Lara, 2004, pp. 73-86.

GRANT, M. *History of Rome*. Nova York: History Club Book: 1997.

HIDALGO DE LA VEGA, María José. Algunas reflexiones sobre los límites del oikoumene en el Imperio Romano". *Gerión*, Madrid, 2005, v.23, n.1. pp. 271-285.

LÉVEQUE, P. *Impérios e Barbáries do século III a.C. ao século I d.C*. Trad. de Ana Maria Rabaça. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979.

MANUEL ROLDÁN, José; MARIA BLÁZQUEZ, José; CASTILLO, Arcadio del. *Historia de Roma*. Tomo II El Imperio Romano. Madrid: Cátedra, 1989.

PETIT, Paul. *Pax Romana*. Berkeley: University of California Press, 1976.

PLÁCIDO SUÁREZ, Domingo. Un Siglo de cambios. In: CORTÉS COPETE, J. M.; MUÑIZ GRIJALVO, E (Eds.). *Adriano Avgvsto*. Sevilla: Fundacion Jose Manuel Lara, 2004, pp.19-33.

PROST, A. *Doze lições sobre a história*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 57.

ROSTOVTZEFF, Michael Ivanovich. *História de Roma*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E HISTÓRIA.

Profº André Luiz Reis Mattos∗
Mestrando em História Cultural pela Universidade Severino Sobra – Vassouras/RJ
alrmattos@uol.com.br

1. O "Angelus Novus"

"Minhas asas estão prontas para o vôo,
Se pudesse, eu retrocederia
Pois eu seria menos feliz
Se permanecesse imerso no tempo vivo."
Gerhard Scholem, *Saudação do Anjo*. (Citado por BENJAMIN: 2008, pp 226)

Ao analisar semioticamente o quadro de Pau Klee, *Ângelus Novus*, Benjamin (BENJAMIN: 2008, pp 226) afirma que este...

Angelus Novus de Pau Klee – imagem disponível em diversos site na internet

"Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fecha-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso."

O passado é o objeto estudado com atenção pelos historiadores; temos nossos olhos voltados para ele. Existe sim incontáveis "ruína sobre ruína" que clamam serem reviradas e reerguidas ou revistas em parte para que o historiador atente apropriar no presente às reminiscências das ações dos sujeitos históricos de outros tempos; desejamos como o Anjo de Benjamin, acordar os mortos e conhecer suas vidas.

O progresso tende mesmo a arrastar a sociedade para o futuro – é sua imperiosa função, nos desviando a atenção do passado, destruindo ou dispersando por sua força de

∗ Mestrando em História Cultural pela Universidade Severino Sobra – Vassouras/RJ. Orientadora: Profª Drª Ana Maria Dietrich, Doutora em História pela USP, desenvolve atualmente o Pós-Doutorado em Sociologia na UNICAMP com o projeto "Traumas de guerra na contemporaneidade". Este artigo está inserido no capítulo I do meu projeto de mestrado: "Fotografia e História: analise de memórias da Vila de Entre-Rios pela perspectiva de fontes fotográficas."

tempestade, os fragmentos históricos, fontes e objetos de estudo e pesquisas, testemunhos e lembranças. Muitos destes desaparecem ou são esquecidos por perda de valor, derrotados nas batalhas de memória e nas construções das histórias oficiais ou totalizantes; são ruínas e restos daquilo ou daqueles que não mais existem, do que não se está presente, e não tem importância para o futuro, o objetivo principal.

Mas o que o Anjo encara fixamente parecendo querer se apartar (por ser, talvez, impossível um encontro) com seus "olhos escancarados, sua boca dilatada e suas asas abertas"? O que estaria relacionado com o passado, com as ruínas, com os fragmentos e com os mortos, mas que permanece "vivo" apesar da força destruidora do progresso?

Ele afronta a memória. Seja individual ou coletiva, preservada no esquecimento (par dialético da lembrança) e na lembrança, e de alguma maneira sempre presente em espaços e ações do homem enquanto ser social e histórico. Citado por Bosi (BOSI: 2004,16) P. Nora afirma: "A memória se enraíza no concreto, no espaço, gesto, imagem e objeto. A história se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações entre as coisas." História e memória estão presentes nesta análise de Benjamim quanto ao processo de relação do passado com o presente, e destes com o progresso, que impele irresistivelmente o homem para o futuro.

Mas qual é a História que dialoga com a Memória e que se define na conceituação de Benjamin ao afirmar que esta transforma a imagem do passado em coisa sua? Deste...

> *"... passado que traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente."* (BENJAMIN: 2008, pp 223)

É a História que não se envergonha no fazer historiográfico de percorrer os campos do conhecimento e da impressionabilidade desenvolvendo diálogos com as ciências sociais e a memória. "Pensar, portanto, as relações entre memória e história é colocar-se no interior desses diálogos – postura à qual a história [entendo que apenas algumas escolas historiográficas], ingênua ou arrogantemente, tem-se furtado ao reconhecer na memória apenas aquilo que reflete sua própria imagem e semelhança." (SEIXAS: 2004, pp 52)

História que não se constrói através da narração tradicional, mas de "uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma

tradição em migalhas," (GAGNEBIN: 2004, 89 e 90) que não tem preocupação somente com os grandes feitos e fatos, mas que é capaz de não permitir que a parcela do passado silenciada pelos vencedores nas lutas de classe e nos embates políticos e sociais, encontre pousada nos lugares de esquecimento; apropriando-se do que foi relegado, do que não encontrou significação na história oficial, trazendo a "vida" o sujeito histórico, sua memória e seus espaços de relação social, que estavam "mortos".

"O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida" (BENJAMIN: 2008, pp 228); ser humano esquecido nos processos de rememoração e nas comemorações dos calendários, verdadeiros monumentos de uma consciência histórica que o relega enquanto voz dissonante das ideologias daqueles que num dado período de tempo dominam como "herdeiros de todos os que venceram antes." (BENJAMIN: 2008, pp 225) História que não se apresenta através do tempo unidimensional de uma narrativa sucessiva, até porque "a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz..."; (BENJAMIN: 2008, pp 225) que não se preocupa com o olhar universalizante de um tempo que Benjamin define como homogêneo e vazio. O historiador que escolhe caminhar por este campo historiográfico entende a impossibilidade do passado apresentar-se no presente como ele realmente realizou-se, e que seu oficio é uma...

> *"... oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas."* (BENJAMIN: 2008, pp 231)

Tempo não mais homogêneo e constante em que os grandes fatos históricos se desdobram continuados, mas o tempo possível de interrupções, de particularização, o tempo da memória. Benjamin constituiu "um outro conceito de tempo, "tempo de agora" ("Jetztzeit"), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade, cujo modelo foi explicitamente calcado na tradição messiânica e mística judaica." (GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta". Disponível em:< http://migueltvic.vilabol.uol.com.br/benjamin.html>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2011)

História capaz de perceber que "a memória pode ser considerada crucial para a coesão social e cultural de uma sociedade. Qualquer tipo de identidade depende dela." E que "uma sociedade sem memória é um anátema." (HUYSSEN: 2005)

Percorrendo por este campo historiográfico o historiador entende que é preciso sempre tentar “acordar os mortos e juntar os fragmentos” de suas vidas. Fragmentos que são os rastros deixados ou apagados, em alguns momentos pelos próprios “mortos”, ocorrendo quando o “esquecimento público [se faz] constitutivo de um discurso de memória politicamente desejável” (HUYSSEN: 2005) ou, principalmente, quando a sociedade experimenta um “estado de exceção”, que para Benjamin, a tradição dos oprimidos ensina que esta conjuntura é na verdade a regra geral.

Rastros aplacados na amnésia pelo tempo em silêncio, pela necessidade de sobrevivência, pelos sentimentos de culpa, pelo não desejo de rememoração, vencidos nas disputas de memória, onde o poder político e econômico impõe ao indivíduo lembranças ou esquecimentos (argumenta Huyssen “que a memória política em si não pode funcionar sem o esquecimento”) (HUYSSEN: 2005), que interferem diretamente nos processos de transformação dos espaços urbanos de relação social, ambiente manifesto das memórias individuais e coletivas, e da formação da identidade. Pollak citando Halbwachs afirma que este autor...

> “*longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de “comunidade afetiva.”* (POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio.” Disponível na internet via: <http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em: 23 de outubro de 2008.)

Entendo que ambos os processos se apresentam como formas de “negociação” visando à conciliação entre memórias individuais e coletivas, (o da *“comunidade afetiva”*, Halbwachs e da *“tradição dos oprimidos”*, Benjamin) coexistindo na sociedade em permanente estado de disputas de memórias através dos diversos grupos que convivem nos espaços físicos de afinidade social, ocorrendo em determinados momentos históricos, maior tendência a uma ou a outra, mas ambas funcionando como elementos capitais na formação cultural e social de um povo, de uma nação.

"Sobre o conceito de história", estudo de Walter Benjamin, publicado após sua morte em 1940, de onde foi retirada a apreciação do processo de “negociação” neste trabalho definido como *“tradição dos oprimidos”*, conforme informado por Gagnebin (GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta”. Disponível em:< http://migueltvic.vilabol.uol.com.br/benjamin.html>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2011), foi

escrito sob o impacto do acordo de agosto de 1939 entre Stalin e Hitler e de todo o período do pós I Guerra Mundial e início da II; o que torna compreensível a sua preocupação em definir que o "investigador historicista" não constitua uma relação de empatia com o vencedor.

> *"A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores... Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão... Esses despojos são o que chamamos bens culturais."* (BENJAMIN: 2008, pp 231)

O tempo, o progresso, as relações políticas e econômicas, as transformações culturais, a diminuição virtual e temporal dos espaços geográficos, a ampliação física destes espaços, a possibilidade de movimentação de pessoas entre as fronteiras políticas e os grandes êxedos populacionais; são elementos que ampliam a existência de múltiplos grupos em disputa de memórias. Apreendo que muitas forças interferem no processo de adesão a uma ou outra forma de "negociação", nem sempre ocorrendo à formação de uma memória coletiva pelo processo de "comunidade afetiva" que se expressa pela semelhança das memórias-hábitos individuais; é preciso considerar também as oriundas dos embates que acontecem nas altercações de poder, nestes momentos de "estado de exceção" ou da utilização do esquecimento "para afirmar reinvidicações culturais, legais e simbólicas em prol de uma memória política nacional" (HUYSSEN: 2005), quando ideologias políticas, econômicas e mesmo sociais, buscam se sobressair sobre outras. Mas todas estas "constroem"...

> *"pontos de referência como indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo, uma memória estruturada com suas hierarquias e classificações, uma memória também que, ao definir o que é comum a um grupo e o que diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais..."* dos indivíduos, sujeitos históricos atrelados aos tempos de memória de suas existências. ((POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento, Silêncio." Disponível na internet via: <http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em: 23 de outubro de 2008.)

Nessa dimensão teórica, os registros fotográficos são capazes de assumir, na sua relação com a memória e a lembrança, na afirmativa de Barthes, "substituto da vida" (BARTHES: 2008, pp 139), e com a História, a condição de pontos de referência ou ainda melhor, a condição de lugar de lembrança ou de esquecimento; preferindo utilizar nesta pesquisa este termo em vez de "lugar de memória" do Nora, por entender que a memória tem seu lugar no espírito humano. "A memória é a conservação que o espírito faz de si mesmo." (BOSI: 2004, pp 45)

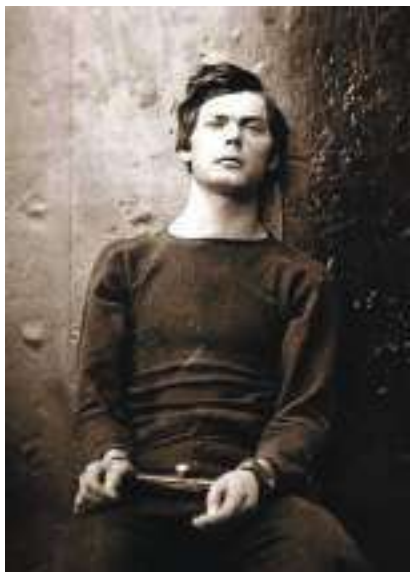
O campo de aplicação da fotografia como objeto e fonte historiográfica é relativamente novo, mas não inexplorado, ainda apresentam-se em construção caminhos (distintas linhas de investigação) que pretendem configurar a real dimensão teórica para aplicação da fotografia como objeto e fonte nas pesquisas historiográficas. Mauad, Kossoy, Jolly, Bathes e Dubois são alguns dos autores que por suas pesquisas e trabalhos permitem avaliar que os princípios e metodologias atuais aplicados ao estudo e interpretação dos registros fotográficos, como fragmentos estáticos de um determinado objeto(s), paisagem(ns), espaço(s) ou sujeito(s) em seu tempo histórico, tenham presença de importância na formação de uma narrativa onde a memória individual e coletiva se manifesta através da linguagem imagética.

"Toda a fotografia é um resíduo do passado... Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho". (KOSSOY: 2003, 45 e 50) Por ser passível de interpretação e configurarem a mudança do mundo em animação à imagem estática, materializada ou virtualizada, conservadora dos simbolismos culturais e sociais, consente interfaces entre esta, a história, a memória, lembrança e o esquecimento, que se apresenta buscando definições, interlocuções, modos e práticas que possam equacionar devidamente esta relação. É a "pretensão do exercício interdisciplinar que indaga, duvida e se aventura em tarefas de desconstrução de moradas do saber, nem sempre recompensado por uma nova edificação." (BRESCIANI E NAXARA: 2004, 9 e 10)

Escreve Barthes:

> *"Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do studium. Mas o punctum é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, por uma catástrofe que já ocorreu. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe.*
>
> *Esse punctum, mais ou menos apagado sob a abundância e a disparidade das fotos de atualidade, pode ser lido abertamente na fotografia histórica: nela há sempre um esmagamento do Tempo: [a fotografia lida então com o tempo possível de interrupções, de particularização] isso está morto e isso vai morrer... Em 1850, August Salzmann fotografou, perto de Jerusalém, o caminho de Beith-Lehem (ortografia da época): nada além de um solo pedregoso, de oliveiras; mas três tempos conturbam minha consciência: meu presente, o*

> *tempo de Jesus e o do fotógrafo, tudo isso sob a instância da "realidade" – e não mais através das elaborações do texto, ficcional ou poético, que jamais é crível até a raiz."* (BARTHES: 2008, pp 141/144)



Fotografia 1: *"Ele está morto e vai morrer" – Alexander Gardner: Retrato de Lewis Payne, 1865. Disponível no site: http://www.old-picture.com/civil-war/pictures/manacled-sweater-001.jpg. Acesso em março de 2011.*

Esta analise define para o autor como a fotografia esta amparada na sua relação com o tempo e a realidade. Este tempo não é linear, mas interrompido por um momento (a fotografia é o instante congelado tecnicamente), permitindo perceber no mesmo exercício de olhar, a "vida" (antes e no instante do ato fotográfico) e a morte (o futuro presente em todas as imagens fotográficas); "vida" e "morte" dos sujeitos, mas também dos espaços físicos de relação social, que "morrem" ao serem eliminados ou transformados.

O ato de olhar e interpretar uma fotografia é o momento de "lançar-se sobre a imagem revelada, no tempo da contemplação real (que é sempre o tempo presente), qualquer real desvanecido" (DUBBOIS: 2009, pp 312), desaparecido, esquecido, mas permanentemente "vivo" neste lugar de lembranças. Os registros fotográficos serão sempre "pontos de referência como indicadores empíricos da memória coletiva" e individual que aproxima da realidade presente, as lembranças ou mesmo o que foi esquecido, de um tempo e de um lugar distantes.

> "*De todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanação física direta (a impressão luminosa) e porque lhe cola literalmente na pele (estão intimamente ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto separado. Tanto mais separado quanto perdido."* (DUBBOIS: 2009, pp 311 e 312)

A fotografia é definida na relação com a História e a Memória pelo "*princípio de distância*" que Benjamin apresenta na sua significação de aura: "O que é propriamente a aura? Uma trama singular de espaço e de tempo: a única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja;" (Citado por DUBBOIS: 2009, pp 311) que Dubois analisa em sua obra, afirmando que esta acepção da noção de aura, "encontramos tanto na sua [Benjamin]

"Pequena história da fotografia", quanto, quase que por inteiro, em "A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica." (DUBBOIS: 2009, pp 311)

Este é o caminho teórico escolhido para a analise histórica das memórias da Vila de Entre-Rios, hoje município de Três Rios, no vale do Paraíba do Sul, Rio de Janeiro. Memórias dos espaços urbanos construídos e transformados, memórias individuais e coletivas determinadas nos processos de negociação e nos embates de memórias, memórias silenciadas, memórias impostas pelos detentores de poder, memórias de grupos e de trabalhadores; em fim, memórias dos "vivos" e dos "mortos"; permitindo a construção historiográfica através de uma narrativa imagética, pois, "qualquer foto [é] o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias." (DUBBOIS: 2009, pp 314)

1.1 Três Rios e a tempestade que sopra do paraíso.

***Fotografias 2 e 3**: Casarão dos Nasser: na foto 2 de frente para a Praça da Autonomia na Rua Walmir Peçanha e na foto 3, esquina com a Rua Duque de Caxias com a Rua Walmir Peçanha, no centro da cidade, ambas de 2009. Um dos últimos patrimônios representativos do período de organização dos espaços urbanos da Vila de Entre-Rios, esquecido e totalmente destruído, por força da "tempestade que sopra do paraíso"; este espaço será substituído por um prédio comercial. Arcevo da Rádio Três Rios.*

Um breve olhar sobre a cidade de Três Rios/RJ conforma que não se processa diferente da realidade descrita até o momento, no que concerne às mudanças dos espaços urbanos (transformados em ruínas) que privilegiam as identificações do moderno e do progresso. Desde meados da década de 60, principalmente no governo do então prefeito Alberto Lavinas, se constroem uma outra paisagem física em substituição àquelas que representam as exterioridades marcadamente coloniais, relacionadas à imagem do atraso e da ausência de normalizações civilizadoras de uma sociedade então considerada inadequada para os padrões modernos, como se constata em alguns exemplos recentes.

Em matéria publicada no dia 26/01/2010 às 10 horas e 33 minutos, no site http://www.agenciaserra.com.br/ler_noticia.php?acao=noticia&id=7382 com o título "Três

Rios: Como Pilatos, Cultura "lava mãos", possibilitando derrubada do palacete da família Nasser”**,** o jornalista José Barros, escreveu sobre a demolição de uma das mais tradicionais residências de Três Rios:

> *“Sem que a prefeitura tomasse a menor providência para evitar a derrubada (...), no finalzinho do ano, quando todos se achavam envolvidos com os festejos natalinos, foi demolida a casa de número 123, da Praça da Autonomia, localizada numa esquina vizinha a da agência do Banco do Brasil, confluência com a Rua Duque de Caxias”*, no centro da cidade. (BARROS, José. “Três Rios: Como Pilatos, Cultura "lava mãos", possibilitando derrubada do palacete da família Nasser”. Disponível na internet via: < http://www.agenciaserra.com.br/ler_noticia.php?acao=noticia&id=7382>. Acessado em: 22 de abril de 2010.)

A construção do palacete no estilo neoclássico lembrava as consagradas obras do século XIX, informa ainda o autor. A antiga residência, pertenceu à família do próspero comerciante libanês José Nasser, personagem que exerceu enorme influência na economia da antiga Entre Rios, na década de 1930, sendo que um dos seus filhos foi prefeito da cidade, o falecido Samir Nasser. Ainda José Barros em seu artigo:

> *“Neste prédio, a presença da platibanda encimando a fachada encobre o telhado, como na maioria das fachadas clássicas; o arco romano emoldurando os vãos; a balaustrada no guarda-corpo. Linhas geométricas simples e calculadas são próprias do neoclássico. A escadaria erguendo o prédio em um terreno plano tem por finalidade conferir monumentalidade. O neoclássico vai buscar essas influências precisamente no Maneirismo, ao final da Renascença. Lamentavelmente, as secretarias de cultura e de Obras da cidade nada fizeram e lá se foi um patrimônio tão valioso que, caso pertencesse a outros municípios que respeitam suas histórias, caso de Petrópolis, Nova Friburgo e até mesmo Paraíba do Sul, certamente teria sido preservado.”* (BARROS, José. “Três Rios: Como Pilatos, Cultura "lava mãos", possibilitando derrubada do palacete da família Nasser”. Disponível na internet via: < http://www.agenciaserra.com.br/ler_noticia.php?acao=noticia&id=7382>. Acessado em: 22 de abril de 2010.)

A perda física de espaços como este, ou a alteração e transformação de tantos outros, ocorrem em conseqüência dos processos de negociação da memória nos conflitos de poder realizados pelos grupos sociais, ora atendendo aos ditames da *“comunidade afetiva”*, ora pela força da *“tradição dos oprimidos”*. É importante considerar que os patrimônios de natureza material e imaterial são portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos grupos instituidores das organizações sociais, formando o patrimônio cultural da nação, dos estados e dos municípios.

No final de 2010, com término no início de 2011, o poder executivo de Três Rios, representado pelo seu prefeito e todos os indivíduos sujeitos a sua vontade, com vistas a aprimorar, no futuro, o controle da violência urbana (é o progresso), instalou várias câmeras de segurança em lugares estratégicos da cidade. Deixando de lado os embates históricos, sociológicos e políticos quanto à função Big Brother do Estado, implica perceber que esta

ação apenas espelha o realizado por outras cidades como representação de práticas “modernas e progressistas”.

Mas o que nos importa é apreender, e as fotografias reproduzidas neste artigo também demonstram claramente, o quanto à força do progresso aniquila qualquer interesse com a memória do espaço urbano da cidade de Três Rios e consequentemente com a sua história. A escolha do lugar para a construção da central de monitoramento é a maior expressão do descaso com o passado que se apresenta para o progresso e seus articuladores, apenas como ruína e fragmentos dos mortos, além de demonstrar o desejo de dar visibilidade ao projeto, prática comum dos políticos preocupados com sua imagem e com a possibilidade de reeleição.

Como se pode constatar pelas fotografias, se destruiu o jardim, alterou o piso da calçada e a própria fachada principal da sede da Prefeitura Municipal de Três Rios, impregnando visualmente de “modernidade” um prédio cuja obra é datada da década de 40; além da outra arquitetura lateral que também reflete este estado comum nas cidades brasileiras e que foi construída para ser a sede da Central de Comando e Controle, mas que no momento encontra-se sem função. Seria muito mais fácil utilizar-se de salas e lojas disponíveis no mercado imobiliário, mas, como não fazê-lo em um espaço social como o entorno a Praça São Sebastião, muito freqüentado pela população trirriense?

Fotografia 4: *Obra realizada em antiga entrada para o pátio da Prefeitura Municipal de Três Rios. Na calçada foram colocados os mesmos bloquetes que vem sendo utilizado em diversos locais da cidade. Estrutura amplamente divergente das características do prédio da PMTR, criando um todo de aspectos e gosto duvidosos. Inicialmente seria neste espaço a Central de Comando e Controle, depois resolveram fazer a “belíssima” obra que esta registrada na fotografia 6, não se tendo, até este momento, uma função para este ambiente. Representação fotográfica de janeiro de 2011, do acervo de André Mattos.* ***Fotografia 5:*** *Sede da Prefeitura Municipal de Três Rios pelo lado da Rua 14 de Dezembro. No site onde a encontrei: http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=587923, acesso em 02/01/2011, não existe informação do seu autor e ano, mas pela pintura de sua fachada é possível definir o período pós 2000, pois esta tonalidade de cor foi utilizada pelo prefeito Celso Jacob em todos os prédios do governo municipal, tendo iniciado este o seu mandato no referido ano. Observa-se abaixo a direita o espaço onde estava um portão para o pátio.*

A evolução urbana da cidade de Três Rios, no processo de formação do atual espaço físico e social, privilegia como vimos nestes dois exemplos, à representação do moderno e a identificação do progresso, como ainda se realiza nas diversas obras que adaptam a cidade ao crescimento econômico e populacional acelerado na última década.

A demolição do Casarão dos Nasser e a construção da sede do Big Brother representam marcos finais deste processo, pois poucas residências particulares e espaços arquitetônicos, representativos do período inicial de urbanização da Vila de Entre Rios, se mantêm intactos; a maioria foi demolida, alterada, remodelada ou substituída por construções mais modernas, alargamento de ruas, edifícios residenciais e shoppings comerciais.

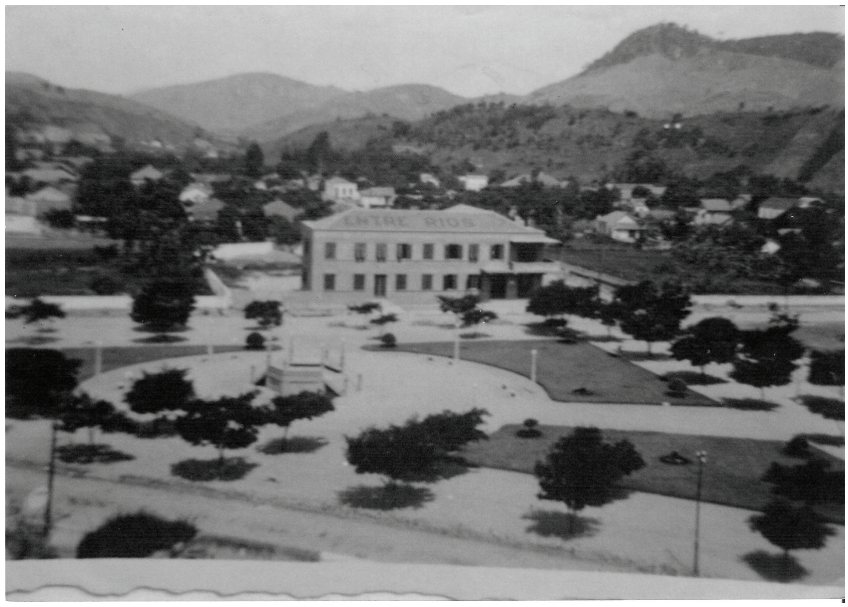
A organização dos espaços urbanos se apresenta simultaneamente como ação para formação de ambientes e de memória, desta que une o homem ao tecido social e regula a sua atuação e hábitos de convivência nestes espaços.

Esses movimentos que atravessam a sociedade, “tempestades que sopram do paraíso”, afetam o que se encontra sedimentado, desfazendo, reinventando, aparentemente modificando, criando novos corpos exteriores nos antigos hábitos e ações do homem no seu grupo social, provocando a remodelação dos ambientes sociais, verdadeiros espaços de lutas de poder, onde na maioria das vezes a memória das identidades e representações, perde a batalha para os poderes econômicos e políticos.

“Entre-Rios nasceu e se criou pela influência de artistas do trabalho.” Esta afirmativa encontra-se no periódico Entre-Rios Jornal de fevereiro de 1939, sendo seu autor Pedro Moraes da Silva; um simbolismo que representa a influência dos trabalhadores da Estrada União Indústria e logo depois e principalmente, dos funcionários da Estrada de Ferro D. Pedro II (estação inaugurada em 13 de outubro de 1867), na formação do núcleo populacional da Vila de Entre Rios.

Fotografias 6 e 7*: Central de Comando e Controle construída em frente ao prédio da PMTR, no local onde existia um jardim. Construção “moderna” onde as “paredes” de vidro inicialmente permitiriam aos cidadãos acompanharem os trabalhos e observarem as telas onde aparecem as imagens das diversas câmeras espalhadas pela cidade. A calçada foi modificada com bloquetes, árvores arrancadas, afetando em muito a fachada do antigo prédio. Representações fotográficas de janeiro de 2011, do acervo de André Mattos. Na* ***Fotografia 8*** *observa-se a mesma fachada do prédio, recebendo as cores do “governo” do atual prefeito Vinicius Farah. Na imagem o jardim que foi substituído e também as letras identificando Prefeitura do Município de Três Rios, incluídas na arquitetura do prédio pelo mesmo prefeito, presentes nas duas imagens anteriores. Fotografia do acervo da amiga Lídia Machado, encontra-se em seu blog na pagina: http://recantodalidia.blogspot.com/2010/09/centro-da-cidade-de-tres-rios.html. Acesso em 03/01/2011.*

"Ao todo foram 29 casas que foram dadas de aluguel para as diversas pessoas que ai foram residir, sendo chefe da respectiva estação o Sr. João Gavinho Viana. Foi desta maneira que Entre-Rios nasceu e começou a crescer. A União Indústria foi inaugurada em 18 de março de 1858 com a presença de S. M. Imperial. Na suntuosa Estação de Entre-Rios, [ou Estação das Diligências ou Estação da Troca] *a comitiva imperial teve carinhosa recepção, estando presente todas as autoridades civis, militares e eclesiásticas do município [Paraíba do Sul]."* (SILVA: Entre-Rios Jornal, 1939)



Fotografia 9*: Do início da década de 40, esta representação imagética do acervo do Sr. Altair, apresenta a Prefeitura Municipal de Três Rios logo após a sua inauguração, ainda com seu pátio sem as obras que seriam realizadas tempos depois, tendo a sua frente a Praça São Sebastião e em seu centro o antigo coreto. Observa-se nos lados terrenos onde atualmente temos prédios residenciais. A fotografia traz a marca do Jornal Entre-Rios no teto do prédio. Ah essa tempestade que arrebata o anjo de Benjamin para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu!*

Primeira planta topográfica da Vila de Entre Rios lavrada em 1886 abarca toda a planta da Fazenda Cantagalo e nela a área próxima à Estação de Entre-Rios destinada à futura zona urbana, com o traçado de doze quarteirões, divididos em lotes e a marca de uma ou duas praças. Esse traçado comportou 368 lotes com frentes para diferentes ruas e praças.

A Vila de Entre-Rios tornou-se um importante entroncamento rodo-ferroviário o que possibilitou um crescimento urbano-populacional de tal monta, que já na década de 20 surge um movimento político visando a sua emancipação do município sede de Paraíba do Sul. As transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas no período histórico de formação do núcleo urbano, refletem a maneira de se viver nos e construir os espaços físicos, nas formas arquitetônicas utilizadas e nos objetivos traçados para suas construções e na formação dos contextos

sociais da memória, desta "memória-habito" (conforme o pensamento bergsoniano); havendo perdas de referenciais e representações do tempo inicial, quando das reformas ou demolições destes espaços.

"Do vinculo com o passado se extrai a força para a formação de identidade", (BOSI: 2004, pp 16) por este motivo que o estudo do patrimônio cultural material dos lugares urbanos e das manifestações sociais nestes, permitem ao historiador entender a própria identidade social e cultural da cidade, cabendo a este a análise do conjunto de vestígios/fragmentos trazendo "uma espécie de semente da rememoração a este conjunto de testemunhos exteriores a nós para que ele vire uma consistente massa de lembrança." (HALBWACHS: 2009, pp 32 e 33)

Como trazer para as gerações futuras as lembranças dos referenciais urbanos, fundamentais para a compreensão e perpetuação do patrimônio cultural material arquitetônico e da própria memória individual e coletiva deste município, se o processo de urbanização atual, essencialmente definido pela organização dos espaços sociais, privilegia a substituição do antigo pelo moderno, fazendo desaparecer o primeiro literalmente transformado em pó? Como não permitir que "o esquecimento, que atravessou o rio Letes..." seja funesto, acarretando "... também à letargia da cognição do presente." (BOSI: 2004, pp 44)

A fonte historiográfica que melhor responde a esta indagação é a que no decorrer deste artigo permitiu-nos pelo menos constatar as transformações ocorridas na paisagem urbana do município de Três Rios: a fotografia; esta por si mesma não rememora o passado, "não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi" (BARTHES: 2008, pp 127); não é memória, mas é o testemunho, a lembrança de um sujeito ou de um grupo social, num determinado tempo histórico, podendo esta assumir lugar no quadro de referências de nossas lembranças no presente. São fragmentos das memórias que reforçam, enfraquecem ou completam o conhecimento a propósito de determinado evento sobre o qual temos algumas informações, embora podendo em determinadas circunstâncias a ele relativas, permanecerem obscuras.

> *"Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa. Certo dia, recebi de um fotógrafo uma foto minha, sendo-me impossível, apesar de meus esforços, lembrar-me de onde ela fora tirada; eu examinava a gravata, o pulôver, para descobrir em que circunstância eu os tinha usado; trabalho inútil. Todavia,* ***porque era uma fotografia*** (destaque do autor)*, eu não podia negar que eu tinha estado lá (mesmo que eu não soubesse onde). Essa distorção entre a certeza e o*

> *esquecimento me deu uma espécie de vertigem, e como que uma angústia policial (o tema de Blow-up não estava distante); fui ao vernissage como a um inquérito, para enfim tomar conhecimento daquilo que eu não sabia mais a meu respeito.*
>
> ***Nenhum escrito pode me dar essa certeza.****"*(nosso destaque) (BARTHES: 2008, pp 127 e 128)

É por causa desta "essência" que uma série de fotografias, mesmo que de autores diferentes, de um mesmo tempo histórico ou não, mas referindo-se a um mesmo grupo e espaço social, permite uma leitura/conhecimento das transformações dos espaços sociais e das memórias-habitos dos indivíduos e da coletividade inserida nestes espaços e uma construção historiográfica através de uma narrativa imagética dos aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais, encontrando-se ou não paralelo com outras fontes históricas.

Cada espaço vivido surge com funções originalmente particulares e distintas e no processo de formação destes as suas respectivas histórias e memórias se entrelaçam. Os registros fotográficos revelam-se de suma importância por permitirem a observação cuidadosa dos processos de rupturas, continuidades e sobreposições arrastados no âmbito das alterações urbanas da cidade de Três Rios; sendo possível esta compreensão pelo papel de perpetuação dos fatos e tempos históricos, que principalmente o material fotográfico disponível de diversos acervos, concede**.** "Esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam." (HALBWACHS: 2009, pp 37)

Jean Duvignaud afirma que Maurice Halbwachs "mostra que é impossível conceber o problema da recordação e da localização das lembranças quando não se toma como ponto de referencia os contextos sociais reais que servem de baliza a essa reconstrução que chamamos de memória" (DUVIGNAUD prefácio. HALBWACHS: 2009, pp 7 e 8). A fotografia permite o conhecimento destes contextos e a analise da consciência coletiva, cuja trama Durkheim "pressentira ser imanente às consciências parciais que a compõem, umas permeáveis em relação às outras." (DUVIGNAUD prefácio. HALBWACHS: 2009, pp 8).

"Não esqueçamos que a memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado, cuja percepção "é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais,"" e a imagem fotográfica é "uma coisa viva... que sobe do passado com todo o seu frescor. Chamada de novo, trabalhada pela percepção do agora, arrisca-se a fugir da captura de um presente que não se reconhece nela." (BOSI: 2004, pp 20. A autora cita também neste trecho P. Nora)

BIBLIOGRAFIA:

BENJAMIN, Walter. *"Sobre o Conceito da História"*, in *"Walter Benjamin – Obras Escolhidas Vol. I – Magia e Técnica, Arte e Política."* São Paulo. Editora Brasiliense. 11ª Reimpressão, 2008.

BOSI, Ecléa. *"O Tempo Vivo da Memória. Ensaios de Psicologia Social"*. Ateliê Editorial. São Paulo/SP, 2ª Edição, 2004.

SEIXAS, Jacy Alves de. *"Percursos de Memórias em terras de História: problemáticas atuais"* In *"Memória e (Res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível"*. Organização de Bresciani e Naxara, Stella e Marcia. Editora Unicamp. Campinas/SP, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *"Memória, História, Testemunho"* In *"Memória e (Res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível"*. Organização de Bresciani e Naxara, Stella e Marcia. Editora Unicamp. Campinas/SP, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta". Disponível em: http://migueltvic.vilabol.uol.com.br/benjamin.html. Acesso em: 14 de fevereiro de 2011.

HUYSSEN, Andreas. "Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público". In: BRAGANÇA, Aníbal e MOREIRA, Sonia Virginia. *Comunicação, Acontecimento e Memória*. São Paulo: Intercom, 2005.

POLLAK, *Michael. "Memória, Esquecimento, Silêncio."* Disponível na internet via: <http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em: 23 de outubro de 2008."

KOSSOY, Borys. *"Fotografia e História"*. São Paulo. Ateliê Editorial. 2ª Edição. 2003.

BRESCIANI E NAXARA, Stella e Márcia. *"Memória e (Res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível"*. Editora Unicamp. SP. 2004.

DUBOIS, Philippe. *"O Ato Fotográfico"*. Papirus Editora. Campinas/SP. 12ª Edição, 2009.

BARROS, José. *"Três Rios: Como Pilatos, Cultura "lava mãos", possibilitando derrubada do palacete da família Nasser"*. Disponível na internet via: < http://www.agenciaserra.com.br/ler_noticia.php?acao=noticia&id=7382>. Acessado em: 22 de abril de 2010.

SILVA, Pedro Moraes da: *"O Município de Entre Rios."* Edição de 9 de fevereiro de 1939 do jornal "Entre-Rios Jornal", arquivo da Casa de Cultura de Três Rios/RJ.

HALBWACHS, Maurice. *"A Memória Coletiva"*. Nova tradução de Beatriz Sidou. Centauro Editora, São Paulo/SP. 2009.

BARTHES, Roland. *"A Câmara Clara"*. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira. 2008.

CINEMAS E MEMÓRIA NA HISTÓRIA DAS SALAS DE EXIBIÇÃO NA CIDADE DE VITÓRIA/ES: UM ESTUDO DE CASO DO PROJETO CINE MEMÓRIA

André Malverdes (malverdes@gmail.com)
Universidade Federal do Espírito Santo

Eixo temático: Imagens Urbanas

Este artigo é uma apresentação do projeto de pesquisa “Cine Memória: A história das Salas de Cinema no Espírito Santo”, explorando as metodologias qualitativas e quantitativas utilizadas por meio de fontes de informação como a imprensa, a fotografia e o arquivo pessoal como documentos de arquivo. Além disso, o artigo apresenta a utilização da pesquisa em projetos de extensão e produtos educacionais (livros, exposição, etc) através de financiamentos de leis de incentivo a cultura. A pesquisa tem entre seus objetivos: analisar a trajetória das salas de exibição cinematográfica na cidade de Vitória, com os seus cinemas, sociabilidade e memória, no período compreendido entre 1901 e 1985; identificar por meio de levantamento em jornais, fotografias, arquivos pessoais, entrevistas e revistas a história da exibição cinematográfica no que diz respeito as transformações urbanas e os hábitos citadinos no cotidiano da cidade de Vitória ao longo dos tempos; apresentar os resultados do projeto cine memória e o desdobramento do mesmo através de seus produtos culturais junto a comunidade local.

Palavras-chave: Salas de cinema; memória; história do Espírito Santo.

1 APRESENTAÇÃO

A história da arte cinematográfica e da indústria do cinema no Espírito Santo tem aspectos interessantíssimos a serem investigados adequadamente que demonstrarão como, desde os primórdios do último século, a sociedade urbana capixaba incorporou ir ao cinema à vida cotidiana e conviveu com as fachadas dos cinemas cobertos de cartazes que compuseram o cenário das ruas da cidade na época dos "cinemas de calçada" [1].

A primeira projeção cinematográfica reconhecida na história, pelo menos com objetivo comercial, foi em 1895, no salão indiano Grand Café, no boulevard Capucines em Paris com o Cinematográfo Lumière. Em 1896, o cinema chegou ao Brasil e as primeiras exibições ocorreram na Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro (MALVERDES, 2008, p.19).

De acordo com Fernando Tatagiba, em *A História do cinema capixaba* (1998), o Éden Cinema foi palco das primeiras exibições com fins comerciais no Estado. Foi inaugurado em 13 de janeiro de 1907 e pertencia à empresa Camões & Mayo, o que é confirmado com a publicação no Jornal Official de 15 de janeiro de 1907.

Podemos situar a história da exibição cinematográfica no Espírito Santo em três momentos distintos. O primeiro momento, compreendido entre 1907 e 1930, era dos filmes curtos, com apresentações em parques e teatros. Com o cinema mudo era necessário o acompanhamento de orquestras e técnica do teatro para dar o som e o sentido dos movimentos do filmes.

Num segundo momento, as salas ganharam as cidades, os bairros e o interior. Acompanhado de uma expansão urbana, a ampliação da eletricidade, os bondes elétricos e a urbanização o cinema ganha sinônimo de modernização e desenvolvimento aos bairros e cidades que contavam com uma sala de exibição. No "escurinho dos cinemas" a cidade vivia o momento das grandes salas que chegavam a 1.200 lugares disputados por todos como forma de *status*, como ocorreu na estréia de filmes oriundos da Atlântida e Vera Cruz[2].

Num terceiro momento houve uma retração do público e uma diminuição das salas. Entre 1975 e 1985 houve um significativo desmantelamento do parque exibidor nacional, uma ascensão da pornochanchadas como gênero e uma mudança da geografia das salas.

---

[1] Termo utilizado para designar os cinemas de rua, em oposição aos cinemas do shopping, no qual ao passeio e a calçada era o principal meio de locomoção do espectador pelas várias salas que existiam na cidade.

[2] Companhias cinematográficas que marcaram grandes lançamentos do cinema nacional, no caso da Atlântida os filme das Chanchadas (Gênero cinematográfico que marcos a década de 50) levava multidões às salas.

Segundo Tatagiba (1998), Vitória chegou a funcionar com 13 (treze) salas de cinema. Em levantamento realizado na pesquisa constatamos mais de 65 salas funcionando em todo o Espírito Santo. O registro, fotografias e informações sobre essas salas só foram possíveis graças a pesquisa nos arquivos pessoais dos ex-proprietários, ex-funcionários e ex-frequentadores das salas de exibição.

O termo arquivos pessoais, para fim dessa pesquisa, pode ser definido como o conjunto de documentos produzidos e/ou pertencentes a uma pessoa, indivíduo, resultados de uma atividade profissional ou cultural específica. Ressaltamos que a uma distinção entre os acervos pessoais dos arquivos privados, que podem ser constituído por uma instituição, e, também, dos acervos familiares, que são formados por uma transmissão em várias gerações (VIDAL, 2007, p.4). No nosso caso os arquivos pessoais foram as fontes que possibilitaram a reunião do acervo em questão e completaram a pesquisa realizada em arquivos públicos no estado.

Além dos acervos tradicionais trabalhamos sobre essa vivência com a história oral, um procedimento integrado que privilegia a realização de entrevistas e depoimentos com pessoas que participaram do processo histórico ou testemunharam acontecimento objetivando a construção de fontes que subsidiam a pesquisa e o acervo sobre a história das salas de cinema no Espírito Santo.

Compreendemos como história oral o procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a história em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais (DELGADO, 2006, p.15). De acordo com Meihy (*apud* DELGADO, 2006), é um procedimento de produção de conhecimento, que envolve o entrevistador, o entrevistado e a aparelhagem de gravação.

No que diz respeito à memória são inúmeros os seus significados. Para Marilena Chauí: “a memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi salvando-o da perda total” (CHAUÍ, 1995, p. 125). Justamente a memória que permite a sobrevivência do passado, conforme asseverou Jacques Le Goff (1990), mediante o exercício do pensamento simbólico, a história se eterniza na consciência humana.

O trabalho de pesquisa de normalização descritiva do acervo é de suma importância na potencializarão do processo de geração de conhecimento desse acervo. A padronização da descrição através das Normas Brasileiras de Descrição tem como objetivo proporcionar uma maior qualidade ao trabalho técnico, contribuir na economia dos recursos aplicados e a otimização das informações recuperadas (BRASIL, 2006).

Observamos em nossos estudos que, no período entre 1979 e 1985, o número de salas de cinema no Espírito Santo caiu pela metade, entretanto, observamos que não podemos pensar na perda do prestígio do cinema apenas pelos efeitos atribuídos à televisão, freqüentemente, considerada a grande vilã nessa história.

Sobre o encerramento das atividades do mercado exibidor cinematográfico, há uma conjugação de fatores, como as mudanças de hábitos da população urbana, a queda da rentabilidade das salas (que levaria vários proprietários a mudar de ramo e investir menos nas melhorias das salas), violência nas ruas, transporte coletivo deficiente, problemas de estacionamento, entre outros. Por parte dos proprietários das salas, vários fatores foram apontados como razões para a diminuição do número de freqüentadores de cinema. Alegavam que a valorização imobiliária do Centro fez com que alugassem ou colocassem a venda seus imóveis. Segundo eles o ramo do cinema dava muito trabalho e os impostos eram excessivos, além dos custos elevados da manutenção (aluguéis, salários, taxas, etc.). Apontavam, também, a obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais e a “baixa” qualidade dessa produção como motivo do afastamento do público (MALVERDES, 2008).

O acervo fotográfico “História da Exibição Cinematográfica no Espírito Santo” é composto por 82 itens fotográficos, sendo todos cópias digitalizadas colorida e em preto e branco, reproduzidas a partir de originais de vários acervos, a saber: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, Arquivo Municipal de Vitória, Biblioteca Centra da UFES/Coleções Especiais, arquivos pessoais de Marcelo Abaurre, os irmãos Rubens e Penha Caretta e Valéria Rocha Dias Lopes e do fotografo José Tatagiba. Também existem entrevistas gravadas em áudio e vídeo no total de nove entrevistas e aproximadamente oitenta matérias de jornais de jornais e revistas, além de registro da Junta Comercial e Prefeituras.

Para melhor descrição das imagens que contam em detalhes esta história, está sendo de fundamental importância não somente trabalharmos os referenciais teóricos existentes como também a história oral, ou seja, os relatos de pessoas que viveram nas décadas passadas ou que são profundas conhecedoras do tema com o objetivo de retratar a história de cada imagem.

2 A PESQUISA E A UTLIZAÇÃO DOS JORNAIS COMO FONTE DE INFORMAÇÃO

Os jornais e revistas são importantes fontes de informação como documentos históricos para identificar uma determinada época e lugar. No Brasil, a imprensa periódica nasceu há mais de 200 anos com a imprensa Régia, que hoje é a Imprensa Nacional, fundada em 13 de maio de 1808. No Espírito Santo temos registro do jornal *Estafeta*, criado em 1840 e considerado pela historiografia capixaba como sendo a primeira tipografia do estado (BRITTES, 2010).

Os jornais, além de servir como fonte de informação noticiosa e narrativa ideológica, para demandas específicas, agrega elementos virtuais valiosos a partir do momento que a fotografia passa a ser utilizada na história da imprensa. Essas imagens sempre vêm acompanhadas de um contexto e uma legenda que favorece a identificação e a contextualização das mesmas. Outro item importante na utilização dessa fonte é a infografia, e no nosso caso, os anúncios dos filmes, da inauguração das salas, das grandes estréias que ocupavam por vezes as páginas inteiras ou até mesmo o destaque da capa (TEIXEIRA, 2008, p.67).

A GAZETA

Cine São Luiz - Um sonho transformado em realidade!

Imagem 1 - Capa do Jornal A Gazeta sobre a inauguração do Cine São Luiz, em1951, no Parque Moscoso, no Centro de Vitória, que contou com a presença de autoridades e o elenco do filme *Aviso aos Navegantes,* entre eles Eliana, Anselmo Duarte e Ilka Soares, uma chanchada de grande bilheteria lançado pela Atlântida.

No início da pesquisa encontramos um número muito reduzido de imagens nos arquivos públicos. Apesar de termos um parque exibidor expressivo ao longo de nossa história, o assunto não contou com um material expressivo nos arquivos públicos disponíveis no estado.

Algumas imagens como do Cine Odeon e o Cine Drive Camburi só foram possíveis graças a recuperação em edições de *A Gazeta*.

Imagem 2 – Foto do Cine Odéon, retirado do Jornal A Gazeta, de 1986, localizado na av. Jerônimo Monteiro, no Centro de Vitória.

O jornal *A Gazeta* iniciou-se em 1928 e serviu além das fontes citadas acima para um levantamento do gênero cinematográfico exibido nas salas locais. No início dos trabalhos foi necessário identificarmos os filmes exibidos nas salas para entendermos melhor a dinâmica da exibição no período de1979 a 1985 (quando houve maior número de encerramento das atividades das salas de exibição em nível nacional e local). Todavia, o acervo da Embrafilme não estava disponível para pesquisa e não havia nenhum material que pudesse trazer à tona esse contexto na relação exibidor/espectador referente ao período.

Para alcançarmos essa informação foram necessários quatro meses de pesquisa. Identificamos nos cadernos de cultura do jornal (Caderno Dois), disponível em microfilme pelo Arquivo Público Estadual do Estado do Espírito Santo, um levantamento dos filmes exibidos catalogando o título, gênero, nacionalidade, data e sala de cada filme. Essa pesquisa totalizou 2.723 filmes catalogados, que possibilitou, além da programação, a identificação das salas que não haviam sido analisadas, crônicas sobre a situação da cultura cinematográfica no estado, fotos das salas, festivais de cinema, matérias sobre o encerramento, entre outras.

Tabela 1 – Filmes exibidos no ES: 1979-1985								
Gênero do filme	**1979**	**1980**	**1981**	**1982**	**1983**	**1984**	**1985**	**Total**
Aventura	360	200	167	175	148	119	112	1.281
Comédia	31	19	26	30	42	35	48	231
Desastre	3	5	1	1	-	-	-	10
Desenho	9	1	1	1	3	2	-	17
Documentário	5	3	9	-	1	4	1	23
Drama	30	33	16	16	21	24	13	153
Faroeste	30	26	19	8	10	2	1	96
Ficção	6	7	5	6	2	5	10	41
Musical	5	9	10	4	5	14	7	54
Policial	10	3	4	3	4	7	7	38
Pornochanchada	90	78	66	100	75	100	16	525
Suspense	12	1	-	2	5	6	4	30
Terror	4	7	4	6	5	10	7	43
Sem Classificação	3	25	8	24	5	15	1	81
Curta-metragem	-	-	5	10	2	-	-	17
Pornô	-	-	-	-	-	-	83	83
Total 2	598	417	341	386	328	343	310	2.723
Total de salas no ES	30	28	24	19	20	17	15	
Total de salas em Vitória	10	9	8	5	5	5	4	

Com essas informações foi possível avaliar o papel da Embrafilme na obrigatoriedade do cinema nacional nas salas de exibições locais, a influências do filmes holywoodiano no período em questão, a participação das pornochanchadas e sua aceitação pelo público na última fase dos cinemas de calçadas no centro da cidade, o impacto da abertura da censura e a liberação dos filmes pornôs nas salas a partir de 1985 para a mudança do perfil do público nas salas do centro, etc.

Outros jornais foram de fundamental importância na pesquisa. Entre eles destacamos o *Commercio do Espírito Santo*, o *Jornal Official* e a *Folha do Povo*, que permitiram identificar respectivamente a primeira exibição cinematográfica feito no estado, em 1901, com o Biographo Lumière; a inauguração do Edén Parque, que foi a primeira sala com exibição cinematográfica no molde que conhecemos, em 1907; e o incêndio do Teatro Melpômene, durante uma exibição cinematográfica em 1924.

No Eden Parque

Imagem 3 – Anúncio sobre o cinematográfo no Éden Parque
No Éden Parque - No meio de significativa concurrencia, realizou seno sabbado ultimo, naquelle execellente ponto de diversão, a estrêa do cynematographo dos Srs. Camões e Mayo.
Alem de vários quadros animados, foram reproduzidas diversas vistas fixas e photographias de alguns illustres personagens; e dentre ellas, nos offereceu o Sr. Victor de Mayo, não só a effige do Exmo. Sr. Coronel Henrique Coutinho, digníssimo Presidente de Estado, como também a do ilustre homem publico o Exmo. Sr. Coronel Augusto Camon, recebendo-os com applausos os circumstantes que, calorosamente prorromperam em enthusiastica salva de palmas à effige do inesquecível Marechal Floriano Peixoto.
Foram também reproduzidas as fachadas do estabelecimento *Pan Americano*, de propriedade do Sr. Rufino Azevedo e da *Casa Wellisch*.

> O aparelho dos Srs. Camões e Mayo, podemos dizer que é um dos melhores que tem vindo a esta capital. Hoje haverá nova funcção na qual será exhibido um programa inteiramente novo e de quadros animados.(Jornal Official, 15/01/1907)

Estamos atualmente realizando o inventário e a digitalização da Revista "Vida Capichaba", fundada em 1923 e que conta com um acervo disponível até 1970. Material que contém imagens fotográficas, propagandas comerciais e crônicas sobre o cotidiano capixaba. Além do inventariado estamos digitalizando as fontes para disponibilizar o material futuramente aos interessados pelo tema nos arquivos e bibliotecas públicas do estado.

3 A IMPORTÂNCIA DOS ARQUIVOS PESSOAIS E DA HISTÓRIA ORAL PARA A PESQUISA

No início dos trabalhos, quando nos deparamos com a escassez de documentos nos arquivos públicos, procuramos identificar os ex-proprietários e familiares das salas de cinema, como também ex-funcionários e freqüentadores que pudessem contribuir de alguma forma com seus arquivos pessoais e memórias na identificação das fontes já levantadas e/ou pudessem fornecer novos subsídios para a pesquisa.

Identificamos como arquivos pessoais as mais diversas formas de escrita de si e o acúmulo de documentos e registros relativos à vida pessoal, cultural e pública de uma pessoa, tendo entre elas a forma narrativa, as biografias, as autobiografias, as memórias e a história de vida. A valorização do indivíduo como sujeito histórico possibilitou o preenchimento de determinadas brechas deixadas pela documentação no que diz respeito ao cotidiano, ao comportamento e às experiências de vida (TANNO, 2007, p.110). Temos que distinguir os arquivos pessoais dos arquivos privados, que podem ser referente a uma instituição, e também, dos acervos familiares, que compreende uma transmissão entre várias gerações. O alcance cronológico dos arquivos pessoais não ultrapassa a vida do indivíduo que o constituiu.

Nos acervos pessoais dos entrevistados foi possível recuperar cartas, fotografias, recortes de jornais, ingressos, anotações. E a cada novo entrevistado esses "objetos biográficos" (BOSSI, 2003) serviam como documentos significativos, que funcionavam como fontes estimulantes no processo narrativo auxiliando nas lembranças no decorrer das falas sempre carregadas de significado do passado.

Sobre a história oral e sua importância para o processo histórico Delgado (2006, p.70) destaca que:

> A história oral, ao atuar na produção de documentos que têm como referência simultaneamente o conhecimento de processos históricos específicos e a memória individual dos depoentes, é um espaço vivificados da relação fértil entre a história e a memória. É também um método, um meio para a produção do conhecimento, potencializando uma rica visão temporal: sobre o passado vivido, sobre o presente no qual o depoimento está sendo colhido e sobre o futuro, uma vez que o registro de experiências é, na maior parte das vezes, realizado com desejo de transmissão e perenização de experiências.

Identificamos na história do parque exibidor cinematográfico quatro famílias que se destacaram, entre elas três receberam o projeto de pesquisa e abriram seus arquivos pessoais e aceitaram registrar suas entrevistas para a pesquisa. O Sr. Marcelo Abaurre que tem no seu pai, já falecido, o Sr. Dyonisio Abaurre, a inserção da exibição cinematográfica nos negócios da família. Marcelo tem um verdadeiro tesouro de "relíquias do passado cinematográfico capixaba". Entre eles cartazes, cadeiras das salas, projetores, fotos, anotações de Dyonissio Abaurre, filmes e uma memória espontânea de grande valor para a identificação da trajetória das salas e da documentação recolhida.

Imagem 4 – Foto do Cine Jandaia: O cinema estreou com o filme *O Grande Sulivan*, em 22 de julho de 1955. Sala de propriedade da Empresa Dionysio Abaurre Com.ltda. Acervo Marcelo Abaurre, Localizada na Av. Princesa Isabel, Centro de Vitória.

É necessário nesse contexto avaliarmos até onde os acervos pessoais, "tão procurado pelos historiadores por sua capacidade de revelar as sensibilidades de uma pessoa e, por extensão, de um grupo, poderiam colaborar para a obtenção de um entendimento mais sutil dos fenômenos da memória coletiva" (VIDAL, 2007, p.7). Todos os entrevistados tiveram alguma participação na atividade de exibição cinematográfica, sendo assim, em algum momento suas histórias individuais se misturaram a história coletiva da exibição cinematográfica no estado.

Algumas fotografias são únicas e só foram possíveis graças a cessão pelos entrevistados. No acervo pessoal de Valéria Rocha Dias Lopes, entre seus documentos estavam as fotografias do Cine São Luiz, que contou com a presença de Luiz Severiano Ribeiro, do elenco do filme da Atlântida "Aviso aos Navegantes" e de autoridades locais (um total de 8 fotografias da estréia).

Vale destacar que ir ao cinema, pelo menos uma vez por semana, com sua melhor roupa era uma questão de status, e as inaugurações eram extremamente concorridas. No caso do Cine São Luiz era um cinema que estava numa área nobre da época e num edifício, que tinha o nome de seu proprietário Edgar Rocha, considerado de grandes proporções para o período.

Imagem 5 - Cine São Luiz, 1951 – Inauguração com presença de autoridades e o elenco do filme *Aviso aos Navegantes*, uma chanchada de grande bilheteria lançado pela Atlântida. Acervo Valéria Rocha Dias Lopes.

Destacamos aqui o alerta para os pesquisadores que utilizam esse tipo de arquivo para a importância de aceleramos os registros e a catalogação desse acervo tendo em vista que o não tratamento das informações proporciona o risco de perdemos para sempre o potencial dessa documentação. Isso acontece porque a transmissão desse tipo de arquivo para as gerações descendentes não consegue acompanhar a riqueza de memória individual de seus detentores e que sem elas dificilmente serão recuperadas.

4 OS PRODUTOS CULTURAIS E SEUS DESDOBRAMENTOS PARA A PESQUISA

A pesquisa teve início em 2000, junto a especialização em História Social do Brasil, no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo, com a finalidade de contemplar o quesito obrigatório do curso para elaboração de uma monografia. Devido a escassez de fontes de forma organizada para consulta foi dado o início a catalogação, recuperação, organização e difusão do material encontrado em provados, especialmente em acervos pessoais e familiares.

Notamos um grande interesse por parte da sociedade e do mecenato local em promover a divulgação do trabalho. Com isso os projetos dos produtos culturais agregaram importantes vantagens no trabalho de difusão, entre elas: a possibilidade de com exposições encontrarmos novas fontes de depoentes que conviveram com essas salas; reunir pesquisadores interessados no tema e assim contribuir com a pesquisa; possibilitar a sociedade uma percepção da história da indústria cinematográfica no Brasil e o papel do cinema nos costumes ao longo do tempo; em cada produto ampliamos as fontes pesquisadas e formamos profissionais na pesquisa, tratamento de acervos e produção cultural.

TIPO	TÍTULO	ANO	PATROCÍNIO
LIVRO	Memórias fotográficas das salas de cinema do ES (a se lançado)	2011	Lei “Rubem Braga” de incentivo a cultura do Município de Vitória
LIVRO	No escurinho dos cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória.	2008	Lei “Chico Prego” de incentivo a Cultura o Município da Serra
EXPOSIÇÃO	Cinememória: a história das salas de cinema no Espírito Santo.	2010	FUNCULTURA - Fundo de Apoio a Cultura do Estado do Espírito Santo
EXPOSIÇÃO	No Escurinho dos Cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória.	2008	Lei “Chico Prego” de incentivo a Cultura o Município da Serra. Lei “Rubem Braga” de incentivo a cultura do Município de Vitória
EXPOSIÇÃO	Mostra de Cinema de Arquivo	2004	Próprias
EXPOSIÇÃO	Cinema no Espírito Santo: 100 anos de História	2007	FAPES Fundação de Apoio à Ciências e Tecnologia do Estado do Espírito Santo
PALESTRA	Os arquivos pessoais e sua importância para a história local: um estudo de caso sobre o fechamento das salas de cinema de Vitória-es. (1979-1985)	2008	ANPUH-ES
PALESTRA	Resgate da Memória na Gestão do Conhecimento	2008	AARQES
PALESTRA	A importância dos arquivos pessoais como fonte de pesquisa: a história das salas de cinema na cidade de Vitória (1901-1985).	2007	VII CONGRESSO DE ARCHIVOLGIA DEL MERCOSUR – Viña del Mar

O livro *No escurinho dos cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória,* que foi lançado em 2008 e que teve seu financiamento pela Lei Chico Prego, do município da Serra, contou com a tiragem de (1.000) mil exemplares e foram distribuídos gratuitamente em bibliotecas, arquivos e durante os lançamentos. A distribuição gratuita era feita em palestras organizadas em locais de caráter educativo e cultural com entrada franca. Durante os lançamentos foi possível captar novos depoentes e fontes que se encontravam em arquivos pessoais como fotografias, bilhetes, contatos com pessoas que vivenciaram as salas e perceber a reação do público com a história dos cinemas.

Atualmente foi aprovado pela Lei Rubem Braga (Vitória-ES) o lançamento do livro *Memórias Fotográficas das Salas de Cinema no ES,* que irá trazer as imagens trabalhadas na pesquisa e descrição das fotografias. O objeto é que a divulgação do acervo e sua descrição possibilite a colaboração de terceiros na correção e verificação de possíveis anacronismos identificação das imagens. Além disso, a disponibilização do acervo tecnicamente tratado para bibliotecas, arquivos e locais de pesquisa irá proporcionar novas pesquisas e produtos culturais e científicos sobre o tema.

As exposições tiveram início em 2004 com recursos próprios, em seguida houve uma seqüência de apresentações sempre com novo layout e revisão do material. As mesmas passaram a contar com distribuição de folderes e cartões postais com o contato para quem tivesse uma informação sobre as salas para contribuir com a pesquisa. Acabamos por encontrar pessoas que estavam nas fotos, outras que tinham material em seus acervos pessoais ou aquelas que prestaram depoimentos sobre sua vivência no período dos “cinemas de calçada”.

As palestras possibilitaram identificar pesquisadores com interesse no objeto da pesquisa e colegas de outros estado e paises que utilizaram a metodologia no seu próprio contexto. Além disso, a troca de informações, bibliografia, fontes e as críticas favorecem a revisão e melhora da pesquisa.

Agregar a pesquisa a produtos culturais é de extrema importância para atingir o tripé das ações na universidade junto a sociedade, que são a pesquisa, o ensino e a extensão. A medida que o mecenato local ganha espaços a sua utilização nas pesquisa de história local formam ma parceria com possibilidades importantes no trabalho interdisciplinar e da história regional.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto “Cine Memória: A história das Salas de Cinema do Espírito Santo” atualmente está registrado junto à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFES pelo Departamento de Arquivologia do Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas. Conta com três alunos de iniciação científica e um monitor. Ao longo dos sete anos de pesquisa foi possível reunir 82 fotografias, 60 reportagens e 7 entrevistas que estão sendo inventariadas e tratadas pelo projeto para ser disponibilizado aos centros de informações, arquivos e bibliotecas. Lembrando que essa coleção do projeto não possui nenhum documento original, todos são digitalizados e devolvidos aos seus acervos pessoais de origem.

Além disso, conta com uma publicação, o livro *No escurinho dos cinemas: A história das salas de exibição na Grande Vitória*, editado pela lei de incentivo a cultura do município da Serra, a Lei Chico Prego. Já foi realizada uma exposição histórica pela lei de incentivo a cultura do município de Vitória, a Lei Rubem Braga e atualmente foi contemplada para uma segunda edição da exposição pela Fundo de Incentivo a Cultura (FUNCULTURA), da Secretaria Estadual de Cultura do Governo do Estado do ES.

Essas ações são de vital importância para identificarmos novas fontes, depoentes e possíveis anacronismos no identificar das fotografias e documentos. Durante as apresentações, exposições e circulação do livro foi possível conhecer novos personagens dessa história que continuam contribuindo com o acervo, seja com documentos textuais ou com narrativas sobre a história das salas de cinema no Espírito Santo.

Os elementos aqui apresentados sobre essa experiência vem com a intenção de proporcionarmos o interesse pelo levantamento das salas de cinema e do prque cinematográfico de exibição local nos mais diversos contextos. Na maioria do caso as transformações urbanas proporcionaram o fim das atividades dos “cinemas de calçadas” e o material sobre essa história encontra-se disperso e sem o devido tratamento técnico para a utilização em pesquisa e produtos culturais. O quanto antes essas informações forem resgatadas e utilizadas menores serão o risco delas serem uma herança de uma sociedade do esquecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da Memória. Ensaios da Psicologia Social*. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. *NOBRADE: Norma Brasileira de Descrição Arquivística.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

BRITTES, Juçara Gorski. *Aspectos históricos da Imprensa Capixaba*. Vitória: Edufes, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Convite a Filosofia*. São Paulo: Ática, 1995.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral – memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1999.

MALVERDES, André. *No escurinho dos cinemas: A história das salas de exibição na Grande Vitória*. Vitória: 2008.

TATAGIBA, Fernando. *História do Cinema Capixaba*. Vitória. PMV. 1988.

TANNO, Janete Leiko. *Os acervos Pessoais*: Memória e identidade na produção e guarda dos registros de si. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.3, n.1, 2007 p.110.

TEIXEIRA, Nísio. Jornais. In: CAMPELLO, Bernadete Santos, CALDEIRA, Paulo da Terra (orgs). *Introdução às fontes de informação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

VIDAL, Laurent. *Acervos pessoais e Memória Coletiva – alguns elementos de reflexão.* UNESP – FCLAs – CEDAP, v.3, n.1, 2007. P.1

IMAGENS

Arquivos Pessoais
Marcelo Abaurre
Penha Caretta
Valéria Rocha Dias Lopes

Jornais
A Gazeta
Jornal Official

A IMAGEM NO ENSINO DE HISTÓRIA: A IMAGEM NO ENSINO DE HISTÓRIA E O GOVERNAMENTO DA POBREZA DO CAMPO

ANDRESA SILVA DA COSTA MUTZ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

CAPES

dessacost@yahoo.com.br

Apresentação

Era meu primeiro ano como professora de história na rede privada de ensino. Apresentei o tema da Reforma Agrária para as crianças das turmas de 6ª série do ensino fundamental, conforme o currículo escolar previa. O que eu não previ foi o impacto que minha prática pedagógica teria sobre alguns pais de meus alunos. Posteriormente à discussão ocorrida em aula sobre o problema da má distribuição de terras no Brasil, fui convocada para uma reunião administrativa junto ao serviço de supervisão escolar. Era preciso que eu justificasse mais detalhadamente e talvez até repensasse minhas opções teóricas, afirmavam-me os administradores. As aulas de história estavam parecendo "revolucionárias demais" e as crianças haviam voltado naquela semana para casa "defendendo a invasão de terras", acusavam-me alguns pais de alunos.

A partir de tal incidente passei a prestar mais atenção nos diversos discursos sobre os movimentos sociais envolvidos na questão agrária brasileira. Interessei-me pelas "verdades" que circulavam em jornais, revistas e programas televisivos acerca dos Sem-Terra[1.] Foi então que percebi que eram mesmo muito semelhantes, em seu conteúdo, àquelas que eu ouvira na escola entre meus alunos.

Dei prosseguimento a minha pesquisa de mestrado que apontou para a complexidade do fenômeno social a qual estão inscritos esses sujeitos em um país de dimensões continentais como o Brasil. No caminho investigativo deparei-me com narrativas que circulavam nos manuais didáticos posicionando esses sujeitos na sociedade, marcando sua identidade como criminosos, vagabundos, baderneiros, mas também como heróis, mártires, sonhadores, miseráveis e dignos de pena. O texto que ora apresento propõe um reflexão acerca desses

jogos de poder que envolvem a marcação da(s) identidade(s) dos sujeitos pobres do campo. Fiz um recorte de minha dissertação de mestrado ao selecionar apenas três livros do conjunto maior de manuais analisados. Minha intenção com isso é discutir os usos que se faz da pobreza no ensino de história a partir da operacionalidade de um dispositivo discursivo que, em entre outras estratégias, racionaliza a pobreza com fins de normalizar a conduta dos pobres ou como também podem ser chamados, o refugo humano da globalização.

Sobre o corpus da pesquisa

Por razões que já mencionei anteriormente, minhas atenções se voltaram para a escola. Optei por analisar um conjunto de vinte três livros didáticos da área de História, publicados entre 1985 a 2005. O recorte temporal se justifica na medida em que corresponde a um processo de abertura democrática no País, o que teria possibilitado a emergência de muitas inserções nos manuais escolares de representações de diferentes movimentos sociais brasileiros, entre eles o que tem sido o meu objeto de pesquisa. Justifico também a opção por tal volume de livros pela raridade do tema em cada publicação. Precisei utilizar um conjunto mais amplo de obras, atentando para as recorrências, deslocamentos e rupturas que as poucas páginas destinadas à questão dos Sem-Terra apresentavam.

Sobre a importância dessa fonte de pesquisa, sabemos que

> *O livro didático tem sido, desde o século XIX, o principal instrumento de trabalho de professores e alunos, sendo utilizado nas mais variadas salas de aulas e condições pedagógicas, servindo como mediador entre a proposta oficial do poder expressa nos programas curriculares e o conhecimento escolar ensinado pelo professor (BITTENCOURT, 2006, p.72-73).*

Mas apesar dessa centralidade do livro didático em meu cenário investigativo, devo esclarecer que algumas mudanças metodológicas ocorreram ao longo do período de trabalho com as fontes. Foram os próprios manuais que me remeteram a incursões por outros espaços pedagógicos como revistas, jornais, documentários e sites da internet, por exemplo. Toda essa produção cultural compõe, em seus enunciados acerca dos Sem-Terra, um *discurso*, ou seja, "práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam" (FOUCAULT, 2008, p.55) um tanto heterogêneo e repleto de atravessamentos relativo aos pobres na sociedade capitalista, o que me permitiu, por conseguinte, problematizar os usos que nossa sociedade de consumo faz da pobreza.

Nesses termos, torna-se indispensável estar atento a esses discursos, pois dizem aos estudantes quem eles são e quem são os outros. E essa tarefa não é neutra. Tão pouco definitiva. É sempre resultado de um jogo de forças perceptível no campo social e que se reflete no tipo de produção didática, entre outras, que fazemos circular em nossa cultura.

Justifico esse trânsito de análise do livro escolar para outros artefatos mais ligados ao campo da mídia, pela filiação de minha pesquisa a um referencial teórico que entende a cultura também como pedagogia. Nesse sentido, "o cultural torna-se pedagógico e a pedagogia torna-se cultural" (WORTMANN, 2007, p. 77). Ou seja, esses espaços midiáticos fazem circular representações que assumem um caráter pedagógico ao produzirem significados e estabelecerem subjetividades. De alguma forma a trama discursa da mídia - assim como o texto didático - instaura verdades acerca dos sujeitos Sem-Terra, ensinando as crianças e jovens de nosso país lições sobre justiça, criminalidade, economia, etc.

Entenda-se por isso que não é minha intenção mostrar outra verdade "mais verdadeira" acerca dos Sem-Terra, tão pouco estabelecer um tratado pedagógico acerca dos melhores métodos para se ensinar a nossos alunos do ensino fundamental "quem são mesmo os trabalhadores rurais sem terra" e "o que é mesmo a Reforma Agrária". De forma mais modesta, intento apenas estabelecer um espaço teórico-metodológico para que professores(as) de História e áreas afins possam refletir sobre a maneira como determinados enunciados acerca da pobreza rural se constituíram com verdadeiros e outros não, ou seja, para que possam problematizar o caráter contingente, temporal e condicional das disparidades sociais que permeiam o espaço rural brasileiro em nossos dias.

Sobre as ferramentas teóricas utilizadas

O conceito de *representação* foi um operador útil para pensar a noção de identidade Sem-Terra. Tomei-o segundo o sentido que lhe atribuem pesquisadores brasileiros no campo da Educação que em seus estudos se apropriam das ideias de teóricos pós-estruturalistas como Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Michel Foucault, por exemplo.

Assim, entendo que "a representação participa da constituição das coisas, não sendo vista como um mero reflexo dos eventos que se processam no mundo" (WORTMANN, 2001, p. 156). Por isso fez referencia a importância desse conceito em meu trabalho. Entendo que a representação não apenas reflete a realidade, mas que tem participação na constituição daquilo que entendemos como real. Em especial por que estou a investigar as representações de identidade, aceitar esse pressuposto traz consigo a necessidade de aceitar também a ideia de

que as identidades não são essenciais, naturais, a-temporais. Elas são contingentes, negociáveis, instáveis. Em outras palavras "quem tem o poder de narrar o outro, dizendo como está constituído, como funciona, que atributos possui, é quem dá as cartas da representação, ou seja, é quem estabelece o que tem ou não, estatuto de realidade" (COSTA, 2004, p. 77).

Tudo isso para esclarecer por que tratar da questão dos Sem-Terra e suas representações em livros didáticos e demais artefatos culturais significou lidar também com a questão da *política cultural da identidade*. Expressão que "vem sendo utilizada para referir-se às estratégias políticas implicadas nas relações entre o discurso e o poder" (COSTA, 2002, p. 139). O que nesse caso, diz respeito aos jogos de poder que produzem as identidades sem-terra no interior da nossa cultura. De modo que o currículo escolar e o livro didático sejam entendidos como espaços onde se ocorrem as lutas ou embates identitários em torno desses sujeitos, uma parcela do contingente de pobres que vivem no Brasil.

Antes de prosseguir e esclarecer de que cenário teórico tenho tomado o conceito de poder, ainda merece atenção o tratamento que tenho dado a linguagem quando analiso minhas fontes. Ao selecionar uma página ou seção do livro didático, procuro uma figura que pode ser apresentada como desenho, fotografia, charge, ilustração, reprodução de obras de arte; dou atenção a frases, títulos, legendas; enfim, todo tipo de linguagem que comunique ao aluno uma representação acerca da pobreza rural, em especial, aquelas em que estão envolvidas o MST. Isso posto, passo a analisar essas narrativas a partir do entendimento acerca da linguagem que deriva das reflexões propostas pelos autores pós-estruturalistas da chamada virada linguística[2]. Dessa maneira admito que na estrutura de nossa linguagem, para cada afirmação sobre a identidade que fazemos, no meu caso acerca dos sem-terra, assumimos implícita ou explicitamente uma série de negações sobre esses mesmos sujeitos, que nos permitirão marcar pela *diferença* a identidade de determinado indivíduo ou grupo social. Ou seja, identidade e diferença são faces de uma mesma moeda. Tratar da questão da identidade do pobre implica, ao mesmo tempo, assumir aquilo que "na diferença" nos permite saber o que é e o que não é a pobreza. Em outras palavras, "em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido" (SILVA, 2007, p. 75).

Assim, ao refletir sobre como os sem-terra são apresentados às crianças e jovens escolares, minha pesquisa pretendeu atentar para as identidades atribuídas a eles, bem como

para os processos classificatórios que essa identificação pressupõe, afinal, “a afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e excluir” (Idem, p.83).

Ao pensar as ações relacionadas à marcação de uma identidade – dividir, classificar, hierarquizar – todas produzidas na cultura pela linguagem e, portanto, submetidas à arbitrariedade das relações de poder, pressuponho justificável a opção, entre os múltiplos artefatos culturais[3] que compõem a maquinaria escolar[4] por trabalhar com a análise dos livros didáticos, pois me permite problematizar a questão social dos sem-terra operando com os conceitos de representação, identidade e diferença.

As publicações escolares são entendidas, nesse caso, como parte de um conjunto maior de saberes que valida e legitima determinadas verdades, instituindo realidades acerca dos sujeitos e objetos desse mundo. Faço referência aqui à noção de *currículo*, pois “o nexo íntimo e estreito entre educação e identidade social, entre escolarização e subjetividade, é assegurado precisamente pelas experiências cognitivas e afetivas corporificadas no currículo” (SILVA, 1996, p.184). Ao me referir ao currículo estou entendendo-o como “um conjunto articulado e normatizado de saberes, regidos por uma determinada ordem, estabelecida em uma arena em que estão em luta visões de mundo e onde se produzem, elegem e transmitem representações, narrativas e significados sobre as coisas e seres do mundo” (COSTA, 1998, p.41).

Por tudo isso, penso ser indispensável articular aos conceitos até aqui utilizados outro operador conceitual significativo no entendimento do processo de constituição da identidade sem-terra: o *poder*, entendido aqui não como um objeto, mas como uma relação. Sobre isso, devemos considerar que

> *O interessante na análise é justamente que os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras. Daí a importante e polêmica ideia de que o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. (...) Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação” (FOUCAULT, 1995, p..XIV)*

De modo que as questões que forma problematizadas em minha investigação passaram por esse entendimento do poder como rede a ser mapeada em seu funcionamento. Não

podemos esquecer que “a afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais(...)A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. (SILVA, 2007, p. 81)

Importa então considerar os efeitos do exercício do poder quando um determinado saber histórico é apresentado nos livros didáticos influenciando a conduta dos estudantes em relação a si mesmos e em relação aos outros – no caso, os homens e mulheres pobres, do campo, sem terra para plantar e morar.

Dito isso, passo a explicitar o operador conceitual chave na construção e entendimento de meu objeto de pesquisa: a ideia de um *dispositivo discursivo*[5] que opera na racionalização da pobreza. Esse conceito pressupõe a existência de um conjunto heterogêneo de elementos da cultura devidamente agenciados através das múltiplas ligações estabelecidas entre si e disposto de maneira a alcançar um objetivo estratégico ou responder a uma determinada urgência. Ou seja, trata-se de “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (FOUCAULT, 2003, p. 246).

Ora, se nas sociedades contemporâneas essa reorganização no campo do saber e do poder está diretamente relacionada à questão da verdade que deveria ser entendida como “o conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro, efeitos específicos de poder” (Idem, p.13), então, os efeitos de tal classificação em torno da “verdade” é que estarão envolvidos na gênese da questão que envolve o conteúdo acerca dos Sem-Terra nos manuais escolares que analiso.

Em outras palavras, minha investigação envolveu um trabalho de rastreamento dos efeitos de poder que têm normalizado a conduta dos sujeitos pobres do campo através de um regime discursivo que os assujeita, assim como intentam também governar nossa conduta em relação a questões que envolvem a pobreza.

Suponho ser possível, a partir da apresentação de pelo menos três exemplos da análises que realizei, entender a complexidade do dispositivo neoliberal a que faço referência. Trata-se de um pequeno recorte da pesquisa maior, que procurei explicitar pelo menos quanto a perspectiva teórica e opções metodológicas, a fim de que o leitor pudesse situar as discussões que seguem na próxima sessão no interior desse panorama maior de reflexões que resultou em minha dissertação de mestrado.

Algumas experiências de análise

Destacarei alguns dos enunciados que circulavam com mais força, ou seja, que mais naturalizados apareciam, no interior do discurso neoliberal que tem orientado as narrativas sobre a pobreza nas pedagogias contemporâneas.

O primeiro enunciado de certa regularidade presente nos manuais escolares examinados aponta para a ideia de que no cenário de problemas históricos e atuais do Brasil realizar a reforma agrária é uma urgência. O imperativo do progresso econômico é apresentado as nossas crianças e adolescentes como razão suficiente para a realização da reforma agrária. Uma reflexão mais profunda acerca dessa questão, no entanto, nos permite afirmar que o principal efeito dessa política socioeconômica será, na prática, a marcação de um lugar, de um território bem definido, no espaço geográfico brasileiro para os sem-terra.

Ora, aprendemos com Foucault (2006) a entender o mundo em que vivemos nos últimos séculos como aquele constituído a partir de uma *sociedade disciplinar*, ou seja, que tem como objetivo a formação de corpos dóceis. Para tal, se procede entre outros recursos, a uma distribuição dos indivíduos no espaço e no tempo. Instituições como a escola, o hospital, o quartel foram organizadas para fabricar um tipo de indivíduo normalizado com o menor custo possível. A vigilância hierárquica era a marca desse sistema panóptico de subjetivação e para tal, fazia-se necessário um policiamento espacial restrito.

Hardt (2000) prossegue a discussão iniciada por Foucault e inaugura o conceito de *sociedade de controle.* Aquela na qual a fabricação de indivíduos dóceis ocorre também e com mais eficácia fora dos muros das instituições. A auto-vigilância será uma marca desse sistema sinóptico de subjetivação. À coerção das instituições soma-se a sedução do auto-controle. Não há substituição dos sistemas, eles se sobrepõem e se intensifica a disciplina sobre o sujeito.

Pois o livro didático de Azevedo, no último capítulo, intitulado “Desafios dos dias de hoje”, apresenta-nos incluída a reforma agrária entre as tarefas a serem cumpridas pelos governantes brasileiros como modo de se alcançar o desenvolvimento da nação. Além de um histórico das tentativas de redistribuição das terras, o autor lista as medidas necessárias a fim de se realizar tal objetivo. O que mais me chama a atenção é a lista de vantagens apresentada como argumento em favor dessa redistribuição, entre elas “(...) diminuição do êxodo rural. Diminuição do desemprego. Diminuição da marginalidade urbana. Maior bem-estar social das famílias. Melhoria da qualidade de vida. Maior liberdade para o trabalhador rural. Aumento da produção e maior oferta de alimentos” (AZEVEDO, 1988, p.173).

Um poder que se exerce pela sedução. Que sujeito não se sentiria atraído pelo tipo de Brasil prometido se adotássemos a Reforma Agrária? Nesse sentido, os próprios sem-terra são convocados a relacionarem suas identidades à Reforma Agrária. Afinal, seria um programa organizado e institucionalizado que marcaria espaços bem definidos para uma multidão de nômades. De modo que me sinto autorizada a sugerir que se entenda essa marcação de um espaço físico para o sem-terra para além daquilo que se enuncia no interior desse discurso neoliberal. Mais do que um direito do cidadão. Mais do que uma plataforma de luta. Precisamos atentar para esse programa entendendo-o também como um refinado e econômico mecanismo de disciplinamento ou confinamento dos corpos desses que são estranhos ao imperativo do consumo.

Um segundo enunciado que emergiu na pesquisa é aquele que aponta para a ideia de que os sem-terra têm marcas bem específicas: andam descalços e parecem famintos, estão sempre em movimento, quando se fixam em algum lugar, são logo indesejados. Ou seja, a mesma vontade de saber que mobilizou forças no mapeamento de um lugar no espaço para os sem-terra, está operando também na marcação de um lugar no tempo para esses sujeitos, de modo que os manuais escolares e demais artefatos culturais analisados os identificam como miseráveis descalços e famintos, que ao longo da história vêm se movimentando em direção às cidades. Essa universalidade da pobreza é uma estratégia do dispositivo de segurança a que tenho feito referência. Efeitos de uma ordem discursiva instaurada que confere a-temporalidade à pobreza e naturaliza a existência do pobre como um sujeito a-histórico. Se não voltemos ao texto de Azevedo que, de modo direto, estabelece os contrastes, por oposição, entre aqueles que ocupam o espaço urbano e os que estão no campo, como se vê nas duas imagens abaixo

Fig. 1: *A história de um povo*

(AZEVEDO e DARÓS, 1988, p. 130)

Fig. 2*: A história de um povo*

(AZEVEDO e DARÓS, 1988, p.135)

O que constatamos é uma classificação binária. Marcação da diferença por meio da oposição. Reparando na expressão corporal dos sujeitos da "cidade" e os do "campo" se percebe como se fixam, neste caso, as diferenças entre o urbano e o rural.

Na figura da esquerda, os prédios, ternos, cartazes e a própria liderança de um operário à frente dos demais. São representações de um suposto sujeito da cidade – letrado, organizado coletivamente, consciente de seus direitos. Paisagem de progresso. Em oposição a tudo isso – afinal, os temas estão inclusive sendo tratados em capítulos diferentes no livro mesmo que se tratando do mesmo tema, a luta social no Brasil República – surge a imagem apresentada na figura da direita. O autor utiliza uma obra artística – quadro de Portinari – mas não faz nenhuma referência a tal fato. Fora de contexto, uma criança não instrumentalizada para analisar tal manifestação cultural, possivelmente entenderá a representação como do mesmo tipo da figura anterior. Uma ilustração da "realidade". Assim, o campo simboliza figuras quase monstruosas. Uma família composta por crianças e velhos esquálidos. Enxadas e chapéus de palha. Tudo que a família parece possuir está em um saco sobre a cabeça da mãe e nos ombros do pai. Paisagem árida, corvos à espreita ao fundo do quadro. Ausência de coletividade. Também de consciência política. Parecem mais um grupo de pedintes do que pessoas que reivindicam seus direitos.

Além da fome, os Sem-Terra costumam ser narrados nas publicações escolares com os pés descalços, outro sinal de extrema miserabilidade. Na obra de Montellato, Cabrini e Catelli vemos, como ilustração das lutas pela reforma agrária em Roma, uma representação bastante comumente atribuídas aos pobres do campo

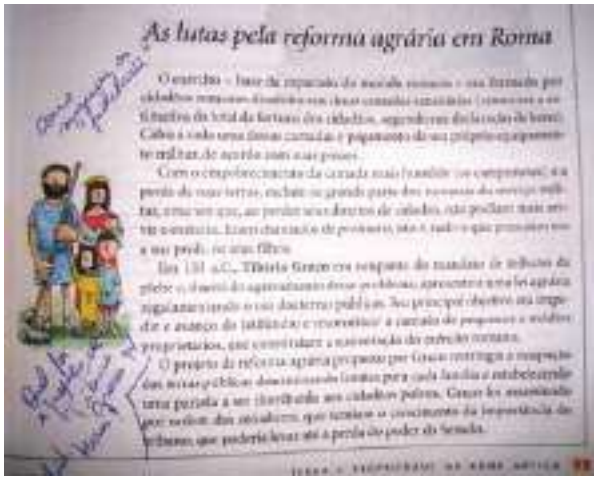


Fig. 3: *História Temática: Terra e Propriedade*

(MONTELLATO, CABRINI e CATELLI, 200, p. 33)

No mesmo livro, a representação da família pobre de pés descalços aparece como a-histórica. Só o que muda é a roupa - talvez para permitir a identificação do tempo histórico por parte do aluno - mas a condição seria a mesma na Roma Antiga, na Idade Média e no Brasil atual. É certo que o livro segue a orientação teórica da História Temática, o que geraria muita discussão no campo da historiografia sobre a possibilidade de se fazer uma história temática honesta, mas o que me importa, aqui, é a permanência da miséria marcada pelos pés descalços como fator que acompanha a existência humana desde sempre.

Sugiro ainda a existência de mais uma linha de força que procura narrar esses sujeitos como "tudo aquilo que não deveremos desejar" para nós mesmos e nossa família, afinal, uma das mais importantes lições que aprendi até aqui com os livros didáticos de história é que os sem-terra, sempre que marcados pela pobreza, encontram na morte seu fim.

As representações de morte, prejuízo moral ou econômico, associadas com frequência a esses sujeitos sem terra, pode ser entendida como uma advertência: preste atenção ao que acontece com aqueles que são como eles. É preciso cuidado. Muito esforço para nos salvarmos desse fim que acompanha a pobreza. Por isso, fujamos dela.

O dispositivo racionaliza a pobreza do campo, fixando à identidade do pobre da terra o signo trágico da morte como o fim esperado para aqueles que se conduzem nos limites da aceitação numa sociedade capitalista de consumo. Para um indivíduo do campo, não ter terra significa não ter emprego e, por conseguinte, estar fora do mercado de consumo. Esse é o problema da conduta dos Sem-Terra para o neoliberalismo. Sujeitos nessa condição se tornam alvos de novas linhas de força do dispositivo que os reabilitarão, caso se deixem seduzir pelos enunciados que associam consumo à produtividade e individualização, à condição de cidadãos dotados de direitos e deveres em nossa sociedade.

Em um dos livros de Schimdt, na figura relacionada à questão da terra, o MST aparece em uma fotografia acompanhada de um texto que pretende explicar a Cabanagem (1834-1840), como vemos abaixo:

Fig. 4: *Nova História Crítica*

(SCHIMDT, 200, p. 148)

No texto lê-se que a revolução – Cabanagem - ocorrera por conta da exploração dos latifundiários sobre os cabanos. A região era marcada pela agitação e também se faz referência à ação de bandos armados que faziam justiça com as próprias mãos distribuindo bens roubados para os carentes e ainda o apoio da igreja que “benzia as armas dos rebeldes” (SCHIMDT, 2001, p.147). Segue o texto: “Os pobres falavam em distribuir terras e acabar com a escravidão. E havia quem levantasse a possibilidade de arrancar o couro delicado dos brancos” (Idem, p.148). E, por fim, faz-se o registro da morte de um dos líderes cabanos: “Vicente Ferreira de Paula foi espancado e amarrado ao sol com uma camisa apertadíssima de couro...ela ia secando e encolhendo. Ele vomitava sangue. ‘Assim morreram os camponeses no Brasil’” (Idem).

São muitas as narrativas que se assemelham a essa nos materiais analisados. Esse último enunciado a que fiz referência parece ter uma força tremenda em nossa sociedade. Por isso sugiro que a maior lição que se tem ensinado às crianças e que estou a destacar até aqui, é: Olhe para os Sem-Terra, para a pobreza do campo, veja seu fracasso e mantenha-se longe de uma conduta que se assemelhe a desses sujeitos.

Na esperança de uma conclusão

Meus achados apontaram para algumas linhas de força de um dispositivo discursivo. Pretendo destacar a última delas que apresentei aqui. Ela diz respeito a incriminar desses sujeitos Assim, normaliza-se a pobreza. Os livros didáticos parecem nos atravessar com linhas

de força de maior intensidade desse discurso capitalista neoliberal, ao atribuir de forma, muitas vezes reducionista, uma identidade criminosa aos Sem-Terra.

São enunciados que pretendem, em uma linguagem adaptada ao público infanto-juvenil, ensinar um das importantes lições que nós, adultos, parecemos já ter aprendido: trabalhe e consuma para ser considerado um cidadão pleno de direitos e deveres em nossa sociedade.

De qualquer forma, o que se está reforçando é a ideia de que em uma sociedade capitalista de consumo como a nossa, "o refugo humano da globalização" – para fazer uso novamente de uma expressão de Bauman (1999) – está sob o alvo de racionalidades que lhe conferem uma marca no espaço e no tempo a fim de administrá-lo, pois nada parece pior à Modernidade do que aquilo que lhe escapa à ordem.

Bibliografia

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização:* as conseqüências humanas. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BITTENCOURT, Circe. Livro didático entre textos e imagens. In: BITTENCOURT, Circe (org). *O saber histórico na sala de aula.* 11ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

COSTA, Marisa V. Mídia, magistério e política cultural. In: *Estudos Culturais em Educação*: mídia, brinquedo, biologia, literatura, cinema... (orgs) Marisa Vorraber Costa; Alfredo Veiga-Neto...[et al]. 2ª edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____. Currículo e Política Cultural. IN: COSTA, Marisa Vorraber (org.) *O currículo nos limiares do contemporâneo*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

FABRIS, Elí Henn. Hollywood e a produção de sentidos sobre o estudante. In: COSTA, Marisa V. *Estudos culturais em educação*: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema.../ COSTA Marisa Vorraber ; VEIGA NETO Alfredo...[et. al] (orgs) 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica*: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Microfísica do Poder*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. *Vigiar e Punir:* nascimento da prisão. 31ª ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GERZSON, Vera Regina Serezer. *A mídia como dispositivo de governamentalidade neoliberal* - os discursos sobre educação nas revistas Veja, Época e Isto É. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Proposta de Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2004.

HARDT, Michael. *A sociedade mundial de controle.* In: ALLIEZ, Eric. Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e a Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). O *Sujeito da Educação*: Estudos Foucaultianos. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Enunciar-se, organizar-se, controlar-se: modos de subjetivação feminina no dispositivo da maternidade. *Revista Brasileira de Educação*. Maio/Jun/Jul/Ago 2005 nº 29. P.139-152

MARTINS, Jacqueline. *Tudo, menos ser gorda:* a literatura infanto-juvenil e o dispositivo da magreza. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2006.

PEREIRA, Nilton Mullet. *Representações da Idade Média no Livro Didático*. Associação Nacional de História- ANPUH. XXIV Simpósio Nacional de História: São Leopoldo, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org) *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Stuart Hall, Kathryn Woodward. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. P. 73-102.

_____. Os novos mapas culturais e o lugar do currículo numa paisagem pós-moderna. In: SILVA, Tomaz T. *Identidades Terminais:* as transformações na política da pedagogia e na pedagogia da política. Petrópolis: Vozes, 1996.

VARELA, Julia. ALVAREZ-URÍA, Fernando. *Teoria & Educação*. Porto Alegre, n.º 6, p.68-96, 1992.

VEIGA-NETO, Alfredo. Incluir para excluir. In: LAROSSA J. e SKLIAR, Carlos (orgs). *Habitantes de Babel*: políticas e poéticas da diferença. Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Rev. Alfredo Veiga Neto e Carlos Skliar. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Coisas do governo... In: RAGO, Margareth. ORLANDI, Luiz B. Lacerda. VEIGA NETO, Alfredo. *Imagens de Foucault e Deleuze.* Ressonâncias Nietzschianas. Margareth Rago, Luiz B. Lacerda Orlandi, Alfredo Veiga Neto (orgs). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. De geometrias, currículo e diferenças. Campinas: CEDES, *Educação e Sociedade*, a. XXIII, n. 79, 2002, p.163-186.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. O uso do termo representação na Educação em Ciências e nos Estudos Culturais. *Proposições.* Revista Quadrienal. Faculdade de Educação - Unicamp. Vol. 12, n1(34) - março/2001.

_____. Análises Culturais: um modo de lidar com histórias que interessam à Educação. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.) *Caminhos Investigativos II:* outros modos de pensar e fazer pesquisa em Educação. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

Livros didáticos

AZEVEDO, L. de. *A história de um povo, 2:* sociedade brasileira: Império e República/Azevedo & Darós. São Paulo: FTD, 1988.

MONTELLATO, Andréa Rodrigues Dias. *História Temática*: terra e propriedade, 7ª série/ Montellato, Cabrini, Catelli. São Paulo: Scipione, 2000. (Coleção História Temática)

SCHMIDT, Mario Furley. *Nova História Crítica do Brasil*: 500 de História mal contada. Ensino Médio. São Paulo: Nova geração, 2001.

[1] Utilizo a expressão *Sem-Terra* para fazer referência aos homens e mulheres que, supostamente pela falta de uma terra pra se fixarem, se filiam ao Movimento Sem-Terra (MST) no Brasil. Os integrantes de tal movimento aparecem narrados cotidianamente na sociedade brasileira. Nos mais diferentes veículos de comunicação, em escolas e espaços culturais, são conhecidos como os sem-terra. Esses sujeitos assumem tal identidade e ainda lançam mão de outros símbolos que, juntamente a esse nome costumam evidenciar a sua filiação ao movimento e às lutas pela Reforma Agrária, como o uso de camisas, bandeiras e bonés vermelhos, por exemplo. Por vezes utilizo outro termo, os *sem terra*, grafado sem hífen e em caixa baixa. Faço isso sempre que me refiro a uma outra identidade, aquela dos sujeitos pobres do campo que não estão necessariamente vinculados a algum movimento social. Fiquei atenta a esse fato quando, ao manusear o material de pesquisa selecionado, percebi ocorrer uma utilização indiscriminada de um ou outro termo em tais produções. Uma ação aparentemente inocente por parte de quem está narrando esses sujeitos, mas se considerarmos que a linguagem institui realidades poderemos perceber que não foi por acaso que tais escolhas foram feitas. São todas produzidas no interior da cultura e submetidas, portanto, a relações de poder.

[2] De acordo com Costa (2002) "a expressão *virada linguística* refere-se às movimentações no campo da filosofia em que o discurso e a linguagem passam a ser considerados como constituidores da realidade. Segundo as concepções que se afinam com a virada linguística, nosso acesso a uma suposta realidade é sempre mediado por discursos que não apenas a representam, falam dela, mas a instituem. Quando se fala de algo também se inventa este algo" (p.140).

[3] Como lembra Elí Henn Fabris, "artefato cultural é qualquer objeto que possui um conjunto de significados construídos sobre si" (FABRIS, 2004, p. 258).

[4] Tomo emprestado esse conceito, *Maquinaria Escolar*, explicitado por Julia Varela e Fernado Alvarez Uria (1992) em um artigo no qual os autores esboçam as condições históricas e sociais que contribuíram no processo de estruturação da escola como a concebemos hoje: uma instituição inventada com o objetivo de fabricar determinados tipos de sujeitos.

[5]Outras obras de pesquisadores que também se valeram dos estudos de Michel Foucault acerca do conceito de *dispositivo* foram consultadas a fim de verificar como operarem, cada um em sua especificidade, com tal ferramenta teórica. Entre elas, a Proposta de Tese (Doutorado em Educação) de Vera Regina Serezer Gerzson (2004) *A mídia como dispositivo de governamentalidade neoliberal - os discursos sobre educação nas revistas Veja, Época e Isto É*; a Dissertação (Mestrado em Educação) de Jacqueline Martins (2006) *Tudo, menos ser gorda: a literatura infanto-juvenil e o dispositivo da magreza*; o artigo de Fabiana de Amorim Marcello (2005)*Enunciar-se, organizar-se, controlar-se: modos de subjetivação feminina no dispositivo da maternidade*; e o dispositivo de medievalidade apresentado por Nilton Mullet Pereira(2007), entre outros documentos, no artigo *Representações da Idade Média no Livro Didático.*

CINEMA, LITERATURA, SOCOS E PONTAPÉS

Andressa Deflon Rickli – Universidade Estadual do Centro-Oeste-UNICENTRO

História e Cinema

RESUMO: O trabalho apresenta uma análise do filme *Fight Club* (1999), do diretor David Fincher, adaptação do romance homônimo escrito por Chuck Palahniuk. O objetivo é analisar a construção do filme, observando estrutura e forma, a (não) linearidade narrativa do texto fílmico e as relações entre os elementos utilizados no cinema como iluminação, cores, movimentos de câmera, etc. A análise apresenta ainda a relação entre os recursos escolhidos para a narrativa fílmica com a intencionalidade da utilização dos mesmos dentro dos contextos de determinadas cenas. Além disso, traz um olhar sobre como os conceitos de hibridismo propostos por Canclini recaem sobre a produção cinematográfica, dando ao filme características bastante similares às dos videoclipes, analisando como se dá a configuração da narrativa também a partir da utilização destes recursos.

PALAVRAS-CHAVE: *Clube da Luta;* Adaptação fílmica; Hibridismo.

Quando o assunto é adaptação muito se discute sobre a “qualidade” do que se vê na tela. Isso faz com que literatura e cinema pareçam estar em constante embate na busca por se afirmar como superior. Não é pequeno o número de pessoas que acredita que a literatura detém essa “superioridade” ou que considera o cinema incapaz de fazer uma transposição interessante para a tela. Contudo, é necessário salientar que literatura e cinema são artes distintas, com características próprias, particulares e que, uma adaptação fílmica, nada mais é que uma inter-relação de discursos, um texto que se transforma em roteiro, que conversa não só com o texto original, mas com outros textos. Ricardo Zani esclarece que o cinema “é uma imagem em movimento dialógica por excelência” (2003, p.125). Ainda na linha deste autor, o cinema é entendido como uma composição que leva em conta diversos meios, entre eles, o fotográfico e o sonoro, por isso não há como pensar o filme senão como fruto de uma experiência dialógica entre diferentes meios e linguagens e, ainda, com linguagens próprias.

Stam também estabelece que o cinema é um veículo de massa, que trabalha com a intertextualidade, buscando estabelecer um diálogo entre gêneros, sons, imagens e filmes anteriores. Ler *Clube da Luta* é como ter acesso a um pré-roteiro do filme. A linguagem de Chuck Palahniuk (extremamente verborrágico – intencionalmente, diga-se de passagem) é extremamente irreverente e contestadora. A adaptação possibilita a experiência visual antes imaginada, agora revelada.

CLUBE DA LUTA – PRIMEIRO *ROUND*: A ADAPTAÇÃO

O narrador (interpretado por Edward Norton) é um investigador de seguros de uma grande montadora de automóveis. Tem bastante conforto em seu apartamento, compra roupas caras e tem um vício: compras em catálogos, os quais denomina como "nova pornografia". O personagem sem nome tem uma frase que remete exatamente a esse universo ao qual pertence: "Eu folheava catálogos e me perguntava: 'Que tipo de porcelana me define como pessoa?'". Por sofrer de insônia crônica refugia-se em grupos de ajuda terapêutica (nos mesmos moldes de Alcoólicos Anônimos), grupos estes que eram formados por pessoas com tuberculose, câncer, enfim, doenças terminais ou incapacitantes.

Convivendo com pessoas que sofrem muito e moribundos, o narrador considera que "morre e renasce a cada noite", o que garante a ele um sono profundo. Numa dessas reuniões ele conhece Marla Singer (Helena Bonham Carter), que é uma viciada com tendências suicidas, frequentadora das mesmas reuniões que o narrador porque "é mais barato do que cinema e tem café de graça". Em uma viagem de avião, uma das muitas viagens que fazia em função de seu emprego, o narrador conhece Tyler Durden (Brad Pitt), um homem incomum que tem vários trabalhos e um deles é o de vendedor de sabonetes.

A figura de Tyler é a representação de tudo aquilo que o narrador gostaria de ser – ele é bonito, irreverente e carismático. Num primeiro momento o encontro não resulta em nada. Ao voltar para casa, naquela mesma noite, o narrador descobre que seu apartamento havia explodido de forma misteriosa. Impulsivamente, ele liga para Tyler, que havia deixado com ele um cartão de visitas no avião. O narrador acaba então indo morar com o novo amigo, em um casarão abandonado, praticamente em ruínas. Os dois descobrem uma nova forma de prazer: lutas de corpo a corpo para dar vazão a ansiedade e agressividade. Surge assim o Clube da Luta, uma espécie de sociedade secreta em que os sócios se esbofeteiam a vontade, batendo sem dó e apanhando por opção.

Apesar da clandestinidade, a sociedade ganha cada vez mais adeptos e surge em muitos outros lugares, além do porão onde teve seu início. Tyler passa a ser o grande líder do grupo e passa a dar "tarefas" para os sócios – desde provocar uma briga com um estranho até quebrar carros e explodir vitrines. O Clube vai ganhando força, tomando proporções ainda maiores e acaba se transformando em uma organização anarcoterrorista, que prega a destruição da sociedade de consumo, o antimaterialismo. Tyler chega a afirmar: "Somos produtos da obsessão por um estilo de vida". Surge

então o Projeto Caos, que se espalha pelo país com ações terroristas, sobretudo com explosões de bancos, cafeterias e construções nas quais estão instituições do mercado financeiro.

O filme é de 1999, do diretor David Fincher, baseado no livro *Fight Club*, de Chuck Palahniuk. O filme possui algumas diferenças interessantes em relação ao livro. O narrador (muitas vezes citado de forma equivocada como "Jack" - o personagem de Edward Norton não tem nome) conhece Tyler numa ilha de nudismo, ao invés do avião. Tyler montava uma espécie de escultura com galhos de árvore na areia para formar, na sombra, a mão de Deus:

> O que Tyler fez foi a sombra da mão de um gigante. Naquele momento os dedos eram longos como os de Nosferatu e o polegar muito curto, mas ele disse que às quatro e meia em ponto as mãos ficariam perfeitas. A mão do gigante ficou perfeita por um minuto, e por um minuto perfeito Tyler sentou-se na palma da perfeição que ele próprio criara. (…) É só um momento, disse Tyler, você dá um duro danado, mas um momento de perfeição vale qualquer esforço. Um momento é o máximo que se pode esperar da perfeição. (PALAHNIUK, 2000, p. 32).

No livro, a gordura humana para fabricar o sabão vem da gordura da mãe da Marla, que é enviada pelo correio; no filme a gordura é roubada do lixo de clínicas de lipoaspiração. O próprio Palahniuk afirma que o final do filme é melhor do que o do livro, sendo que o narrador atira na própria cabeça e fica com Marla. No livro, o narrador atira e acorda num lugar a que ele se refere como "Céu", mas que pelas descrições de cenários construídos na narrativa pode tratar-se também de um hospital, uma clínica, um hospício ou até mesmo o céu.

Dentre muitas características marcantes presente no enredo de *Clube da Luta*, está uma forte impressão de que as ideias de Jean Baudrillard estão a todo tempo vindo à tona: a idéia de um hiper-realismo fundado no consumismo desenfreado, a idéia de simulacro, de valores virtuais e signos abstratos. Desde o início do filme, a narrativa de Tyler está em *off*, o que dá a história um clima *noir*, explicitando de forma intensa a relação com o pensamento de Baudrillard. Os personagens parecem se estabelecer como enunciados, reprodutores de um discurso contemporâneo, assim como Foucault (1992) propõe quando estuda o saber e o poder. Para ele, o homem se constrói a partir das relações de poder existentes na sua sociedade e da qual ele faz parte, quer ele queira ou não. Acentua-se a noção dessa perspectiva dentro do enredo fílmico, pois para Foucault

(2001a): "*o poder se encontra em mecanismos positivos, produtores de saber, multiplicadores de discursos, indutores de prazer e geradores de mais poder"*.

De forma análoga a Foucault (para quem a arte de governar é pautada sobre a tríade poder-direito-verdade), a representação se dá pelo trio Narrador-Marla-Tyler. O narrador representa de forma intensa o tédio e o recalque, tendo nos grupos de auto-ajuda a intenção de se afirmar socialmente e viver, através da vida de quem de fato necessita frequentar os grupos, aquilo que não encontra na sua própria vida. A sua obsessão pela afirmação enquanto ator social é uma temática bastante evidente durante todo o filme. A auto-ajuda serve como um exemplo clarividente de gueto, de perda de referências e de crise social. O fato de que a morada do narrador não é nada além de um catálogo de compras, reforça um simulacro criado em torno do consumismo. Uma cena interessante tem lugar quando, numa de suas idas a um dos grupos de ajuda, o narrador é induzido a se ver como um animal selvagem, e então ele imagina estar em uma caverna como paródia do pinguim da propaganda do *drops Halls* deslizando sobre o gelo, fazendo com que se perceba ali uma construção não só de surrealismo, mas também a reafirmação do perfil "consumista inveterado" que ele tem.

Extremamente acomodado, o narrador só se torna reativo quando se depara com Marla, que incita no protagonista uma repulsa por si mesmo em função de ela agir como ele nos grupos de ajuda. Marla é a personagem que o desperta para uma realidade diferente daquela que ele criara pra si, ao passo que é Tyler Durken quem melhor define essa realidade. Ao final do filme, dá-se a grande revelação de como o personagem se enquadra nesse estranho projeto: Tyler nada mais é que o alter-ego do narrador, seu inconsciente reprimido, aquele que quebra as regras, dá as cartas e se afirma como indivíduo. A vida profissional de Tyler, ao contrário da do narrador que se resume a inúmeras burocracias numa seguradora, é cercada de sub-empregos, nos quais ele manifesta de forma bastante evidente seu caráter subversivo. Tyler é visto pela primeira vez trabalhando como projecionista, inserindo propositalmente cenas pornográficas em produções voltadas para o público infantil.

Ele aparece ainda no filme trabalhando como garçom, ocasião em que urina sobre um ponche que será servido. Entretanto, sua principal fonte de renda é a produção e venda de sabão para a pele, que tem como matéria prima gordura roubada de clínicas de lipo-aspiração. Isso reflete a forma como Tyler joga com aquilo que norteava a vida do narrador: o consumismo. Tyler "devolve" para as mulheres pacientes das clínicas aquilo que elas pagaram para ter retirado delas mesmas.

Quando Tyler introduz o narrador no clube da luta, coloca-o em uma instituição que na verdade funciona como os grupos de auto-ajuda, que se constitui como um gueto e espaço para afirmação social, pregando exatamente o oposto do modo de viver que o narrador tinha até então: no lugar de aceitação e tolerância, tem na violência o seu cerne. O clube ganha mais e mais adeptos e se constitui também como uma metáfora do mal, representado pelo espírito destrutivo próprio do ser humano e muitas vezes reprimido pela forma como a sociedade civilizada o 'educa' e limita.

Clube da Luta é considerado o filme mais colorido de David Fincher, com maior variação de tons e matizes, que a cada momento mudam o caráter das cenas (variação esta que transmite a noção de oscilação que vai do humor negro ao drama esquizofrênico). Em seu início, o filme apresenta um contexto do mundo real, o mundo corporativo onde o narrador vive: repleto de cores, sobretudo verde, azul e amarelo. O verde se apresenta como uma alusão à possessão material doentia e à vida colérica do narrador no começo do filme.

Os recursos que constituem a linguagem cinematográfica exercem influência direta na forma como o espectador percebe o filme. Para Robert Stam (2000), com as possibilidades da tecnologia digital, *"a imagem já não é uma cópia, ela adquire dinamismo e vida própria no âmbito de um circuito interativo, livre das continências da filmagem em locação, das condições do tempo etc."*

Quando entram em cena os grupos de ajuda, as cores são brandas, fracas e com algumas fluorescências. É nos momentos em que Tyler aparece que as cores tornam-se mais intensas e variadas, são mais vibrantes. A iluminação do filme é bem variada e a utilização de lentes esféricas (no lugar de anamórficas) aumenta o contraste. Há uma predominância de imagens saturadas e escurecidas, apresentando pouca sombra e alto contraste. Luzes duras focadas perto da fonte, mas que não iluminam o ambiente ajudam na composição de cenários do submundo, como numa taverna em que ocorrem as lutas (Taverna do Lou), onde apenas lâmpadas elétricas iluminam parcialmente os rostos dos lutadores, tornando o ambiente sombrio e as expressões praticamente indecifráveis, essa escolha se dá exatamente pela produção de sentido que o tipo de iluminação permite, como propõe Fellini:

> No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na

> realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. [...] Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo. (Felini, 2000, p.182).

Quando acontecem as cenas noturnas na *Paper Street House* e no edifício abandonado a iluminação sugere uma luz natural da lua, com tons azulados e sombras intensas, elemento de composição cênica. Além disso, até mesmo as cenas que não se passam durante a noite são filmadas em dias nublados, escuros. As cenas interiores nesses ambientes mais decrépitos do filme são feitas com luz baixa e com pouco contraste. *Clube da Luta* tem ainda em sua produção algumas tomadas de ângulos pouco usuais e movimentos de câmera como pans rápidas. Os cortes rápidos reforçam o tom frenético do filme e uma estética de videoclipe marca o filme como um todo. Cenas rápidas como a da colisão do avião combinadas com *slow motion*, como a cena em que Marla acende um cigarro, a batida do carro e sua queda e a fuga do protagonista da polícia, reforçam a idéia de anti-herói na trama diegética, presente em todo o filme.

Há ainda o uso de sequências em *jittering*, nas quais o narrador tem lapsos de memória de coisas estranhas, que parecem não fazer sentido no contexto em que se inserem e que retornam ao narrador, como se sua mente acessasse aquelas imagens que surgem como em saltos esquizofrênicos. Essas cenas reforçam o princípio de hiper-realidade no filme, jogando com o próprio tempo e ritmo das cenas. Conforme Benjamin:

> Muitas deformações e estereotipias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. (Benjamin, 1994, p. 190).

Clube da Luta traz alguns enquadramentos em objetos e cenários que introduzem ambientes (como *slide shows*). Momentos em que são feitos *closeups* da *Paper House Street* que ressaltam a velhice da casa, o preciosismo nos detalhes nas cenas em que o sabão é preparado, o que realça o caráter simbólico do lugar e as implicações envolvidas no processo de produção do sabão.

Clube da Luta é um dos primeiros filmes a usar o recurso da fotogrametria. Na cena do prédio onde Tyler quer assistir ao colapso da história financeira, a câmera roda e se abaixa para a rua, rapidamente se joga na direção do ator, parando

momentaneamente na van com TNT, e encerrando numa *pan* até a coluna com TNT segue-se uma cena com fotogrametria, na qual a câmera atravessa o concreto se valendo de uma montagem em computação gráfica empregando *still photos*. Esse recurso aparece de novo na cena onde a câmera salta de uma cesta de lixo, na cena em que o apartamento de Jack explode (a cozinha é real, mas a cena é montada) e, ainda, na cena de sexo entre Tyler e Marla que acontece ao mesmo tempo que o narrador tem delírios no andar inferior da casa.

Bordwell (1997) afirma que a forma fílmica é um sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme, elementos estes que não podem ser ignorados em uma análise mais profunda sobre o cinema, pois, como evoca o pensamento deste autor, a forma é central numa obra de arte, uma vez que a experiência do público com ela segue um padrão e uma estrutura.

Os elementos utilizados na forma fílmica de *Clube da Luta*, com efeitos surrealistas, conduzem a trama conforme a mente do narrador protagonista, e dá a momentos do filme ares de delírio. A cena quando da explosão dos prédios ao final do filme, seguida do suicídio do narrador, convergem para a questão que é uma constante no decorrer do filme: o que é realidade, o que é delírio ou hiper-realidade?

Clube da Luta se utiliza de recursos como a intertextualidade, metalinguagem e ironia para criar o seu diferencial, para desestabilizar a narrativa clássica. Por um lado, estes discursos chamam a atenção do espectador para a artificialidade dos recursos formais da narrativa (no final, tudo no cinema é ilusão, linguagem, construções arbitrárias) e, simultaneamente, para o engano das percepções do próprio protagonista: a realidade também é uma ilusão.

A narrativa *off* de Edward Norton se vale da credibilidade que o narrador tem na narrativa clássica, o espectador é levado a acreditar que ele e Tyler Durden não são a mesma pessoa. Supõe-se que o narrador já tenha um conhecimento do todo e que introduzirá o espectador, didaticamente, à seqüência de encadeamentos dos fatos. No entanto, no decorrer do filme, a narrativa oferece evidências descontextualizadas de que Durden e o narrador são a mesma pessoa, em vários momentos em que imagens surgem como se não fizessem sentido, parecem fazer o público pensar na hipótese de que os dois são, na verdade, uma pessoa só. A escolha dessa forma narrativa tem papel preponderante para o texto fílmico, pois, em determinados momentos, parece que tudo está em desordem, mas isso é construído propositadamente. Para Jacques Aumont:

> A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências: em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige uma "gramática" (trata-se aí de uma metáfora), a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. (Aumont, 1995, pp. 106).

Há uma descontinuidade espaço-temporal que leva à fragmentação da narrativa e, de acordo com Aumont, os níveis de leitura do filme estão relacionados com a organização da narrativa. Essa fragmentação expõe a própria condição do narrador: no momento em que ele se confronta com Tyler (próximo do final), para surpresa do espectador e do próprio narrador, percebe-se que, na verdade, os dois personagens são uma só pessoa. Ou seja, ao longo da narrativa, o espectador acompanha as impressões de um narrador que tem a sua visão limitada por uma divisão esquizofrênica da personalidade.

Na sequência onde o narrador explica sua devoção ao "consumismo instintivo caseiro" há recursos de intertextualidade. O protagonista é mostrado andando pelo seu apartamento que, através de uma fusão de imagens, transforma-se num catálogo de venda de produtos. Ao mesmo tempo em que o personagem percorre seu apartamento, este se transforma no catálogo dos próprios produtos que o decoram.

O recurso da meta-narrativa é utilizado para quebrar a ilusão de realidade; como, por exemplo, no início do filme, quando o narrador vira-se para a câmera e pede licença para interromper o fluxo narrativo e explicar quem era o personagem Tyler Durden. Didaticamente, explica o processo de projeção de um filme em uma sala de cinema e que Tyler era um projecionista que inseria frames pornográficos durante a troca dos rolos. Essa metalinguagem acontece em três níveis. Primeiro, ao explicar ao espectador o processo de projeção que está ocorrendo no exato instante em que vê o filme na tela. Depois, quando se propõe a explicar o processo de inserção dos frames pornográficos subliminares em filmes familiares e, num terceiro momento, ao fazer surgir frames subliminares (pornográficos e de imagens do próprio Tyler) em vários momentos do filme.

Por diversas vezes a narrativa é interrompida por explicações, reforços ou observações parciais de determinadas situações. Tanto o narrador personagem como Tyler param diversas vezes e olham para a câmera, fazendo com que aconteça a desarticulação espaço-temporal. Exemplo disso é quando, em tom de desabafo, com a

imagem borrada e tremendo (de forma que o espectador chega a perceber os furos laterais da película) Tyler declara: “você não é seu emprego. Você não é o dinheiro que tem no banco. Você não é o carro que dirige. Você não é o conteúdo de sua carteira. Você não é as calças que você veste.” A impressão que se tem é de que a todo momento a intenção do filme é afirmar que nada do que o espectador vê é real. E, ao final, o espectador chega a imaginar se até mesmo o filme o é.

SEGUNDO *ROUND*: HIBRIDISMO ENTRE CINEMA E VIDEOCLIPE

Não há como analisar *Clube da Luta* sem levar em conta o estilo do diretor David Fincher. Em suas produções nada é velado, mas é construído de forma que as informações acabam sendo processadas numa ótica bastante subjetiva e singular pelo espectador, que cria subtextos. Fincher começou como carregador de chassi de câmeras, trabalhou nos efeitos especiais de alguns filmes de George Lucas, dirigiu comerciais e videoclipes. Contribui para o hibridismo no filme em questão não só o fato de o diretor ter uma grande familiaridade com os videoclipes, mas também a própria característica do vídeo de ser um mecanismo de características híbridas. Contribui nesse sentido o autor Arlindo Machado, quando afirma que:

> O vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos. (MACHADO, 1997: 190).

Na contemporaneidade os processos de hibridação são uma realidade das produções audiovisuais. Assim como nos movimentos de vanguarda, onde artistas se valiam de elementos da literatura, teatro e artes plásticas, na cinematografia o mesmo ocorre hoje, pois o universo imagético torna possível essas relações híbridas com outras artes e com novos e/ou outros formatos. Esses processos de hibridismos originam novos elementos, possibilidades de se relacionar e ocorrem nas novas relações entre as imagens e na diversidade que existe nos aspectos visuais das pessoas, como nos sugere Canclini:

> (...) andar pela cidade é misturar música e relatos na intimidade do carro com os ruídos externos. Seguir a alternância de igrejas do século XVII com edifícios do século XIX e de todas as décadas de XX, interrompida por gigantescas placas publicitárias onde se aglomeram os corpos esguios das modelos, os novos tipos de carros e os computadores recém importados. Tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos, a cidade se fez de imagens

> seqüeladas e de todas as partes, em qualquer ordem. Para ser bom leitor da vida urbana, há que se dobrar o ritmo e gozar visões efêmeras. (CANCLINI, 1997: 132).

As produções cinematográficas recebem influência do vídeo, com a utilização de narrativas não-lineares. Além disso, há elementos da videoarte e videoclipe que podem interferir nessa construção. Produções cinematográficas que se valem dessa hibridação extraem características antes experimentadas pelo cinema vanguardista e pela videoarte. Para Arlindo Machado (2001) o videoclipe caracteriza-se como uma forma audiovisual plena e autosuficiente "*numa época de entreguismo e de recessão criativa, o videoclipe aparece como um dos raros espaços decididamente abertos a mentalidades inventivas (...).*

Videoclipe e cinema se entrecruzam e oferecem referências um ao outro nesse universo audiovisual. São formatos que cada vez mais se misturam e se hibridizam entre si, oferecendo elementos que vão de aspectos técnicos, como luz, enquadramento, cores e ritmo, à forma de se contar uma história, a narrativa.

No cinema brasileiro, por exemplo, também acontecem relações híbridas entre a linguagem do cinema, do videoclipe e até da publicidade, como é o caso do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002). Os movimentos de câmera, a narrativa e a estética do filme mostram nitidamente a inter-relação entre essas linguagens. Comprova essa afirmação:

> (...) Um filme que explora multinarrativas, várias histórias saem umas das outras, uma decorrência (...) também das facilidades da edição não-linear (...). A montagem vertiginosa, as múltiplas histórias e a estética próxima do videoclipe conseguiram levar ao cinema mais de 3 milhões de espectadores. (BENTES, 2003: 129-130).

No filme *Clube da Luta* é notável a influência dos elementos do videoclipe no cinema, que incorporou algumas formas de produção do vídeo e as adaptou. O resultado dessa "miscelânea", permite que vários formatos estabeleçam um diálogo em uma mesma peça audiovisual e funcionem harmoniosamente. O surgimento dessas novas formas de narrativa e estética no cinema é resultado dessa aproximação cada vez mais intensa com outras linguagens audiovisuais, formatos com os quais os espectadores já estão familiarizados, habituados, e contribui para isso, entre outros fatores, o avanço tecnológico e o barateamento do acesso à tecnologia. A era digital se instaura e com ela toda a efemeridade e necessidade de se reinventar, se recriar, e o cinema se vale de novas linguagens, novas possibilidades para garantir que seu espaço continue garantido.

O cinema contemporâneo começa, assim, a gerar uma interferência relevante na estrutura clássica do cinema comercial, os *blockbusters*. Em *Clube da Luta* há uma nítida alteração do tempo narrativo, fazendo parecer que há um atravessamento do tempo fílmico nas dimensões do próprio tempo. No ambiente videoclíptico isso é bastante recorrente, os tempos são distorcidos, com ares de transtemporalidade, como sugere Thiago Soares:

> O videoclipe é um gênero televisual deliberadamente transtemporal, ou seja, imagens promovem uma mescla de épocas distintas, convivendo na diegese da obra. A transtemporalidade promove, assim, a anulação de uma suposta hierarquia do passado sobre o presente. (SOARES, 2004: 38).

Há ainda uma compressão espaço-tempo, isto é, uma redução do tempo fílmico para contar outra história dentro do enredo. Ocorre então que a narrativa que seguia a linha de tempo da produção é reduzida. Na sequência, inicia-se uma sucessão de cenas que descrevem determinada ação que é relevante para a narrativa, mas que tem menor duração. Nas cenas dos encontros dos grupos de apoio de portadores de câncer, o foco está na presença de Marla, e há ali a compressão espaço-tempo. O narrador protagonista reclama sobre o fato de Marla estar ali, enquanto usa as reuniões como válvula de escape e tentativa de driblar a insônia. Quando isso acontece aparecem imagens dele em sua cama, vendo televisão e tentando – sem sucesso – dormir. Depois disso, o narrador fala que vai chamar atenção de Marla e a imagem que se tem é dele xingando-a em uma das reuniões, caracterizando assim um ponto de fuga da narrativa. A cena é cortada quando ele aparece levantando-se da cama, dando a entender que tudo aquilo tinha sido apenas um pesadelo. A narrativa continua e aparece uma cena na qual os dois discutem e trocam números de telefone. Na sequência, a história continua com algumas imagens fragmentadas do narrador em vários de seus voos, remetendo à passagem de tempo, com os cortes entre as cenas obedecendo ao ritmo da trilha. A utilização de imagens fragmentadas nesse momento do filme faz com que a narração da história aconteça de forma fragmentada para mostrar o tempo passando, fazendo com que a relação espaço-temporal seja comprimida.

A narrativa de *Clube da Luta* se aproxima, assim, de forma direta com os videoclipes, com um tempo que não obedece lógica, não é delineado por passado, presente e futuro, mas que os mistura e desloca como melhor for. Quando o narrador vê

em suas passagens de avião o nome de Tyler, a narrativa vai para novas sequências de cenas, como uma fuga daquela cena em questão. Surgem então imagens dele passando em várias cidades, aviões e aeroportos, constatando sua desconfiança inicial: de que o Clube da Luta havia se transformado em uma espécie de franquia. Novamente são utilizados fragmentos de imagens para que a narrativa se dê rapidamente. Assim permanece até o instante em que ele se encontra em um quarto de hotel e telefona para Marla. Mais uma vez fragmentos de imagem são montados e comprimem a história, fazendo então uma compressão da relação espaço-tempo.

Acontece também, em *Clube da Luta*, a dilatação espaço-tempo, que se dá com o aumento do tempo fílmico, para apresentar uma história ou ação dentro da trama e, portanto, a narrativa é dilatada. Quando o narrador realiza uma perícia em um carro queimado, ele explica como esse tipo de serviço é realizado pelas empresas, como se estivesse ensinando o procedimento ao espectador. A cena é interrompida de forma repentina e ele aparece fazendo a mesma explicação para uma passageira ao seu lado em uma de suas viagens. A cena continua com ele afirmando sua crença de que o avião poderia sofrer uma colisão com outra aeronave no momento em que o avião em que está se prepara para pousar. Ainda nesta cena é visto o "pensamento" que ele acaba de ter: outro avião vindo em direção e colidindo com o que ele está. Passa a se ilustrar então como seria a cena de um avião caindo, com os passageiros atônitos e em situação de desespero. Acontece um novo corte e a próxima cena mostra-o acordando daquele "pesadelo". Há, na cena acima descrita, fuga da narrativa essencial do filme, pois a imaginação dele passa a ser representada com outras imagens, com o retorno para a cena em questão tão logo termina a "explicação", que gera uma nítida sensação de dilatação da relação espaço-tempo, quando são mostradas outras diversas situações, em espaços distintos.

A dilatação espaço-temporal é bastante utilizada no cinema e em *Clube da Luta* esse procedimento acontece de forma intensa, uma vez que essa relação parece levar a narrativa de um lado a outro, fazendo com que passado, presente e futuro estejam na mesma cena. Essa não linearidade no *Clube da Luta* apresenta maior familiaridade com o universo dos clipes, pois em várias cenas, quando a história começa a ser contada de forma que parece linear, outras cenas invadem a tela e mostram o protagonista em novas situações. A fragmentação da narrativa fica clara em alguns momentos do filme, como no início, quando o narrador e Tyler estão em um prédio. Essa cena também faz parte do final da história, criando ainda uma mescla grande de narração e diálogos entre os dois.

No momento em que o narrador explica a história, a câmera realiza um rápido deslocamento, descendo entre todos os andares até o estacionamento, onde está um carro com bombas. Logo depois são mostrados outros edifícios, e outros personagens são mencionados. Assim sendo é possível afirmar que a história começa pelo final e volta de forma segmentada e já aqui se percebe como se dará a construção da narrativa, o que, mais uma vez, é bastante realizado na produção de videoclipes. Muitos deles apresentam cenas fragmentadas, que são montadas para contar uma história, que não precisa obrigatoriamente acontecer linearmente. Isso reforça a idéia de que a hibridação entre os dois formatos é evidente, pois ambos se utilizam de elementos bastante parecidos.

O ritmo da narrativa de *Clube da Luta* está relacionado à música. Quando Tyler e o protagonista têm seu primeiro enfrentamento, a cena lembra, e muito, um videoclipe, com imagens da luta, trilha sonora e sons ambientes que se diluem no mesmo ritmo. A impressão que se tem é que os cortes dos planos de câmera são montados na batida da música.

O ponto de fuga da narrativa fílmica acontece nas cochiladas do narrador, pois é quando ele cochila que Tyler – ou seja, a narrativa deste personagem – entra em cena. A trilha está sempre em acordo com o ritmo narrativo das imagens: a trilha dá o momento de tensão, de tranquilidade e em boa parte do filme a música que faz parte da próxima imagem entra já na cena anterior para que aconteça a fusão, como que preparando o observador para o que está por vir. Como no filme é o narrador que explica a história em *off*, são as imagens e os diálogos que vão ilustrando a história, com trilha e imagem fluindo a todo o momento no mesmo sentido, pois sem essa combinação ficaria praticamente impossível oferecer à narrativa o ritmo e a dinâmica que este apresenta.

CONCLUSÃO: MOMENTO DO *KNOCKOUT*

Clube da Luta é um caso de adaptação de uma obra literária para o cinema tão forte quanto a obra original, com ritmo e linguagem próprios, com diferenças interessantes e embalado por muita filosofia e, por vezes, com algum humor negro e com um tom irônico, cínico e crítico, como, por exemplo, quando mostra gorduras roubadas de clínicas de lipoaspiração para serem vendidas para as “ex donas”. Palahniuk considera a adaptação fiel ao que o romance se propõe e diz ainda que o filme tem um enredo ainda mais abrangente.

É um filme que faz o que sugere Aumont, quando fala que "*não basta ter visto o filme, é preciso revê-lo; e também manipulá-lo, para selecionar seus fragmentos, operar comparações entre seqüências de imagens não imediatamente consecutivas, confrontar o último plano com o primeiro (...)*". (AUMONT, 1994: 214).

Assim sendo, um filme deve ser entendido como uma forma de manifestação de recursos linguísticos e estilísticos e, por isso, ao se analisar uma produção como esta, é necessário que se atente a esses aspectos, pois o próprio autor e/ou diretor escolhe intencionalmente determinada forma para a construção da narrativa.

O cinema tem como uma de suas características o poder de fazer o espectador esquecer-se de tudo e gerar identificação, projeção, fazendo com que a narrativa fílmica induza a quem assiste a sentimentos semelhantes aos das personagens, inclusive o fato de o narrador e personagem principal não ter nome traz para o público algo a ser questionado, pois abre inúmeras possibilidades interpretativas sobre a razão dessa escolha. Além disso, em *Clube da Luta* é perceptível o cinema como arte que se reinventa, se renova, mostrando que as fronteiras são cada vez menores na linguagem audiovisual. Como afirma Menezes (1999:4), *Clube da Luta* é algo muito além de um "*Laranja mecânica* dos anos 90", rótulo muito utilizado pela mídia. "É um filme perturbador, realmente subversivo e, o que é o melhor, um espetáculo delirante e genial."

Quando o assunto é cinema não se pode ignorar o fato de que conta também para o prazer em assistir um bom filme o prazer estético que para Edgar Morin acontece em função da *identificação.* Nesse sentido Morin (1953) propõe que há uma *disponibilidade afetiva*, que culmina nesse processo de projeção-identificação advindos do que o autor nomina de "afinidades" entre cinema e magia, sonho, ilusão. Para ele a identificação constitui a "alma do cinema", sendo que essa participação afetiva deve ser considerada "como estado genético e como fundamento estrutural do cinema".

Com uma narrativa ágil e cheia de transtemporalidade, *Clube da Luta* é contestador. Contesta o conceito de corpo-organizado nos mais variados sentidos e a forma encontrada pelo autor para dar corpo às críticas das práticas e processos de territorialização, de uma sociedade constituída "pura" é a autodestruição dos participantes da instituição Clube da Luta, que bate de frente com uma sociedade que se esconde em sorrisos e abraços hipócritas. Nessa forma de contestação, a autodestruição é um risco constante e, como alertou Deleuze, é necessário o cuidado de não afugentar devires. O filme traz a contraditória união de duas pessoas extremamente diferentes,

entretanto são essas diferenças que os separam e ao mesmo tempo os unem, cumprindo o objetivo do autor do livro - que descreve sua obra como 'ficção transgressional' - que é o de encontrar metáforas viscerais com temas que envolvem drogas, violência, doença, mutilação.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e grafia, 2004.
_____. *A Estética do filme*. Campinas: Papirus Editora, 1994.
BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. in: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura.* Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.
BENTES, Ivana. *Vídeo e cinema:* rupturas, reações e hibridismo. IN: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: Três décadas de vídeo no Brasil.* São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art*: an introduction. New York: McGraw-Hill, 1997.
CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas.* São Paulo: Edusp, 1998.
DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: Cinema II*. Editora Brasiliense, 2005
FELLINI, Federico. *Fazer um Filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000.
FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 10ª ed. Rio de Janeiro, Graal, 1992.
_____. *História da sexualidade*, Volume 1: A Vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal. 2001a.
_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.
MENEZES, T. DE. *Clube da luta* bate forte e acerta na alma. Folha de São Paulo: São Paulo, 1999.
MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.
PALAHNIUK, Chuck. Clube da Luta. Trad. Vera Caputo. São Paulo: Editora Nova Alexandria: 2000.
SOARES, Thiago. Artigo: *"Videoclipe, o elogio da desarmonia"*. Intercom, 2004.
STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema.* São Paulo: Papirus Editora, 2000.
_____. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa.* Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
ZANI, Ricardo. *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo.* In: Em Questão. Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun., 2003.

FILMOGRAFIA

FINCHER, David. *O Clube da Luta.* EUA: 20th Century Fox, 1999.
MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus.* Brasil: Lumière / Miramax Filmes, 2002.

FILMES HOLLYWOODIANOS EM ARACAJU DURANTE A 2ª GUERRA MUNDIAL

Andreza Santos Cruz Maynard

Doutoranda em História /UNESP/Assis
Membro do GET/UFS. E-mail: andreza_scruz@hotmail.com

Entre 1939 e 1945 o Brasil foi um grande mercado consumidor dos filmes estrangeiros. Com os problemas que a Europa enfrentou com a guerra, os Estúdios norte-americanos ocupam ainda mais as telas nos cinemas brasileiros. Outro fator que favoreceu a profusão das fitas hollywoodianas nas salas de exibição brasileiras. Nesse período o governo Vargas desenvolveu uma parceria até então inédita com os Estados Unidos. E as agências reguladoras de informação e propaganda desses países, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)[1], no Brasil, e o *Office of Inter American Affairs* (OCIAA)[2], nos Estados Unidos, descobriram nos filmes uma ferramenta importante para promover seus interesses.

O OCIAA era responsável pelas relações de boa vizinhança dos EUA com os demais países do continente. E o cinema recebeu um tratamento especial. Isso incluía o cuidado para que qualquer filme não parecesse ofensivo aos latino-americanos, por esse motivo o OCIAA "censurou cenas, proibiu certos temas, sugeriu modificações em roteiros" (PRADO, 1995, p. 60).

No entanto os EUA não esperavam que os brasileiros comprassem apenas a idéia de que eles eram bons vizinhos. O esforço para promover a aceitação ao filme norte-americano não visava apenas alargar os laços entre os dois países. O antecessor de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945), Herbert Hoover (1929-1933) já havia deixado claro que "onde entra o filme americano, vendemos mais automóveis americanos, mais casquetes, mais vitrolas americanas" (HOOVER Apud CALIL, 2004, p. 60).

Nesse sentido, o Brasil era um imenso mercado para consumir não apenas as películas, mas também o modo de vida norte-americano e os produtos industrializados que tornavam esse "sonho" possível. Dessa forma a cultura norte-americana tornou-se mais próxima do cotidiano dos brasileiros, já que os filmes produzidos em *Hollywood* ajudaram a difundir o *american way of life* por todo o continente. Pensando nisso este trabalho se propõe a analisar a relação entre os cinemas aracajuanos e os filmes exibidos à época do conflito mundial.

Em 1940 a capital sergipana possuía uma média de 60 mil habitantes[3]. Essa população contava com uma quantidade significativa de cinemas. Os principais estabelecimentos eram os cines Rio Branco, São Francisco, Guarany e o Rex, que aparecem constantemente nos jornais locais. Eles anunciavam diariamente sua programação, seus preços, promoções e novidades. Mas havia outros cinemas funcionando em Aracaju à época.

O memorialista Murilo Melins indica a existência dos cines Vitória, Tupy e o Operário[4]. No entanto estes não estavam localizados no centro, exibiam filmes, impróprios para mulheres respeitáveis, ou repetiam as películas que já haviam sido exibidas por outros cines. Todos eles deveriam executar o Hino Nacional no início e ao fim de suas sessões, além de incluir a exibição dos filmes produzidos pelo DIP para promover o Estado Novo.

Reproduzindo uma exigência nacional, as películas exibidas em Aracaju obrigatoriamente passavam antes pelo crivo do DIP. A medida procurava evitar críticas ao regime político e a veiculação de notícias favoráveis a Alemanha, Itália e Japão. A preocupação em cuidar dos filmes exibidos nesse período se tornava crucial, uma vez que o cinema não pode ser considerado apenas uma forma de arte, ele é "antes de tudo, um meio de comunicação e reprodução... pode visar a divulgação de dados variados sem se preocupar com a estética" (ROSENFELD, 2002, p. 33).

Nos Estados Unidos as produtoras podiam concorrer livremente, mas no exterior a ação estava ligada à *Motion Picture Association of America*, que baseava suas atividades na dinâmica da política externa da Casa Branca. No Brasil os filmes estrangeiros não encontravam grande resistência das produções locais. Paulo Emílio Sales Gomes aponta a inexpressividade do cinema brasileiro durante a segunda guerra. O crítico explica que "entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade do ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes" (GOMES, 1996, p.11), e que isso ocorria graças às iniciativas de estrangeiros que chegavam ao país, já que era preciso investir e saber manejar o maquinário. Isso não parece ter atraído os brasileiros no início da atividade cinematográfica brasileira. De qualquer maneira o grande público preferia as fitas importadas.

Com Getúlio Vargas surgiram as primeiras leis que asseguram a continuidade dos "péssimos jornais cinematográficos e, numa fase posterior, obrigam as salas a exibir uma pequena percentagem de filmes brasileiros de enredo" (GOMES, 1996, p. 14). Entre as décadas de 1930 e 1940 a produção é quase exclusivamente carioca. Em São

Paulo chega-se a erguer estúdios, mas apenas o filme *A eterna esperança* é produzido. De acordo com Gomes, entre 1933 e 1949, essa fita foi produzida em São Paulo, uma em Minas e outra em Pernambuco. Em 1942, ano em que o Brasil declara guerra ao eixo, a produção nacional limita-se a duas fitas, e cresce até atingir vinte filmes em 1949. Contudo a precária circulação dessas fitas acabava contribuindo para o sucesso dos filmes e séries que chegavam dos Estados Unidos.

Considerado uma opção de lazer e de informação acessível, seja pelo preço dos bilhetes ou pela linguagem utilizada, o cinema se colocava como um veículo indispensável para atualizar a população sobre o que ocorria nas películas e fora delas.

O filme colorido surge em 1933, mas é mencionado como uma novidade na Aracaju dos anos 1940. Alguns anúncios de jornais destacam esse diferencial nas exibições. O cine São Francisco prometia que no dia 1 julho 1940 entraria na programação o "filme colorido da United 'Nada é sagrado'" (NADA É SAGRADO. **Correio de Aracaju**. Aracaju, 31 de julho de 1940). No entanto, além dos filmes e das séries apresentadas em capítulos, os cinemas exibiam também os cines-jornal.

No dia 6 de agosto de 1940 o cine Guarany anunciava a estréia de um filme da produtora Metro *Parnel Rei sem coroa,* "com Clark Gable e Myrna Loy, numa história de emoção e amor!" e "no mesmo programa, o segundo Jornal da guerra, 'A Voz do Mundo' Nº 40X76 Reportagem especial da guerra, A Bélgica devastada Ataques aéreos. Bombas incendiárias! Batalha naval do Mar do Norte, vendo-se em cena o Royal Oack, porta-avião inglês" (GUARANY. **Correio de Aracaju**, Aracaju, 6 de agosto de 1940, p. 2) . Para além da diversão, as notícias sobre o Brasil e o mundo justificavam a freqüência a tais espaços.

Em 1939 já se anunciava o filme colorido, assim como os que eram "todo falado em português", características importantes que funcionavam como atrativos para convidar o público a freqüentar os cines. O jornal o Nordeste anunciava em 13 de março de 1939 a exibição de um filme "em techinicolor! Em terceira dimensão! 90 minutos de projeção. Toda falada e cantada em português" (O NORDESTE. Aracaju, 13 de março de 1939, p.2).

Essas novidades, o filme colorido e falado em português, representavam uma mudança significativa na percepção que o público teria do filme. Ele se aproximava mais das imagens reais, e simultaneamente apresentava "um sentido de irrealidade, um reino de fantasmas impalpáveis" (GUNNING, 2004, p. 25). Como num passe de mágica, o cinema exibia simulacros da realidade, e muitas vezes utilizando imagens

mais perfeitas que a própria realidade. Assim o cinema transitava entre o real e o irreal, dissolvendo, ou confundindo, as barreiras sem prejuízo para o espetáculo.

Símbolo de modernidade e cosmopolitismo, desde que surgiu o cinema se destinou ao grande público. Este se rendia ao bombardeio de estímulos do início do século XX, que iam desde a poluição visual dos anúncios propagandísticos, até espetáculos como o do *redemoinho da morte* em que um automóvel dá uma cambalhota no ar antes de tocar o chão. E o cinema também vai se tornar um divertimento sensacionalista, uma vez que "a modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais" (SINGER, 2004, p. 112). Essa era uma forma acessível e relativamente democrática de acesso à arte.

Nesse sentido o cinema foi pensado por Benjamin e Kracauer a partir de sua relação com as massas. Essa espécie bastante específica de arte integra uma indústria de entretenimento e visa satisfazer o grande mercado. Desde a produção de um filme até sua exibição, uma grande quantidade de pessoas se envolve no processo criativo. Todos são responsáveis pela obra final. Os custos são elevados e por isso mesmo a produção dos filmes esteve acompanhada pela necessidade de fazer as fitas circularem e de dispor de vários locais para a acomodação do público durante a exibição da película. Nestes termos, o desenvolvimento da prática cinematográfica, classificada como arte por Walter Benjamin, esteve associado à atividade industrial desde muito cedo.

Para definir o cinema como arte, Benjamin discutiu primeiramente o sentido de obra de arte e sua condição na era da reprodutibilidade técnica. Para ele não havia sentido em encaixar a produção de filmes no conceito que englobava objetos singulares. Porque o cinema, ao contrário de outras formas de arte, não é obra para poucas pessoas, sua condição de existência é justamente a de que muitas pessoas trabalhem na produção de um filme e que as massas consumam o produto final da filmagem, edição e distribuição. Nestes termos Anatol Rosenfeld destaca que "no cinema, a arte está a serviço da comunicação. O imbricamento desses dois elementos está na base do seu desenvolvimento e de sua evolução – resultando numa estrutura vultuosa decorrente da produção em larga escala" (ROSENFELD, 2002, p. 13-14).

A curiosidade do público para conhecer a novidade levou rapidamente à aprimoração dos aparelhos utilizados nas filmagens, do desempenho dos atores, exigiu a construção de cenários, a criação de produtoras, bem como a dedicação de tempo para comercializar e exibir as fitas. E não obstante as primeiras exibições cinematográficas

terem ocorrido na França, a produção industrial dos filmes prosperou e se organizou mais rápido do outro lado do globo terrestre.

Já no início do século XX os Estados Unidos despontavam como um mercado produtor e consumidor das primeiras películas. Agências de distribuição em escala nacional ou regional surgiram em 1902 nos EUA, entre 1904 e 1905 na França e em 1907 na Alemanha. Segundo Carlos Augusto Calil, as primeiras produtoras norte-americanas se estabeleceram em Nova York e Chicago, para apenas em 1908 o primeiro produtor se mudar para *Hollywood*. O coronel William Seling tentava escapar do mau tempo, já que as filmagens dependiam da luz solar. Um ano depois *a New York Motion Pictures Co*. teve a mesma idéia. Além da luz natural, eles tentavam escapar da fiscalização e cobrança de licença da *Motion Picture Patents Co*. de Thomas Edison. Pelos dois motivos apresentados, gradativamente as produtoras foram se transferindo para a Califórnia.

Hollywood se transformava na Meca do cinema Americano, que concorria com os filmes europeus. Com investimentos e lucros mais altos, os produtores e distribuidores de filmes norte-americanos foram favorecidos pelo apuro técnico e a profissionalização nesse ramo. O Brasil já importava fitas desde os primeiros anos do século XX, mas será durante a segunda guerra que os filmes holywoodianos vão tomar as salas de exibição do país.

As referências às grandes produtoras americanas aparecem diariamente nas páginas dos jornais sergipanos durante a segunda guerra. Os nomes da *Paramount*, *United*, *RKO*, *Metro* e *20º Century Fox* são constantemente citadas para atrair o público, que podia associar as películas à indústria e estética norte-americana. De acordo com Carlos Augusto Calil, as grandes produtoras norte-americanas eram verticalizadas, "isto é, controlavam o negócio do cinema desde a produção até a exibição nas suas próprias salas, ou salas coligadas". Nessa lógica o nome do estúdio funcionava como vitrine "de uma marca já identificada pelo público" (CALIL, 2004, p.52).

Os anúncios convidavam as pessoas a assistirem os "espetáculos" a serem exibidos por cada cine-teatro. Os programas podiam ser compostos por dois filmes. Em 30 de julho de 1940 o cine-teatro Rex apresentava "um programa colossal composto de dois soberbos filmes, sendo o primeiro a super produção da RKO *Rádio 'Heróis sem glória'* com Sally Elleres, John Bell e outros, o segundo será a extraordinária película *Sensação no circo*" (CINE-TEATRO REX. **Correio de Aracaju**. Aracaju, 30 de julho de 1940, p. 2).

Quando ocorria algum problema durante a exibição das fitas, o público protestava. O jornal *O Nordeste* em 25 de fevereiro de 1939 exibia uma nota que expressava a indignação dos aracajuanos frente às dificuldades encontradas nas salas de exibição. O protesto se dirigia à "Polícia de costumes, contra a falta de educação daqueles que, quando verificam um filme estragado, sem a menor cerimônia, estejam ou não famílias assistindo, fazem batucada ensurdecedora. Ontem, verificamos tal atitude, no cine Rex " (O NORDESTE. Aracaju, 25 de fevereiro de 1939, p.1).

As reclamações da platéia também se voltavam para a precariedade dos equipamentos utilizados na reproduzir as fitas. Portanto esse também era um ponto que chamava a atenção dos habitués dos cinemas locais. Em oito de julho de 1940 o Cine São Francisco anunciava a exibição de *Prisioneiro de Lenda*, produção da *United* com "cenas empolgantes que prendem a atenção como poucos filmes". E além de anunciar os nomes dos atores "Ronald Colman, Madaleine Caroll e Douglas Fairbanks Jr." O cine prometia por último, mas não mais importante, que se tratava de uma "cópia inteiramente nova e completa" (PRISIONEIROS DE ZENDA. **Correio de Aracaju**, Aracaju, 8 de julho de 1940, p. 2), em seguida seria apresentada a série Deusa de Joba.

As reclamações dos habitués dos cinemas também se relacionavam aos diferentes grupos que freqüentavam os estabelecimentos. Mas as salas de exibição dos filmes encerravam outra característica. Além de apresentar a produção de Hollywood, anúncios comerciais e as produções do DIP, os cines recebiam todas as classes e se tornavam um local para manifestações não apenas de apologia, mas também àquelas contrárias à ordem vigente. No escuro do cinema, a população se divertia, aprendia e se revelava. Uma amostra disso é que a execução do Hino Nacional nem sempre era acompanhada do respeito esperado.

Quando as luzes se apagavam, operários, comerciantes, homens e mulheres tornavam-se anônimos. E nem mesmo os policiais e funcionários do departamento de imprensa conseguiam conter o desrespeito. Nesses momentos não era incomum que se ouvisse "um barulho ensurdecedor, originado de gritos, pateadas e assobios... durante o tempo em que se ouvia nossa maior música" (DESRESPEITO AO HINO NACIONAL. **O Nordeste**, Aracaju, 26 de setembro de 1939, p. 1.). O fato de alguns permanecerem com os chapéus à cabeça também não agradava aos mais conservadores.

Os projetos que visavam uniformizar a visão de mundo dos brasileiros, não obtinham resultados homogêneos. Sobre esta diversidade, Jacques Revel[5] adverte os historiadores de que as sociedades são hierarquizadas e não igualitárias, daí o fato da

realidade ser complexa, perpassada pelas relações entre o forte e o fraco. A possibilidade de encontrar o mesmo indivíduo em contextos sociais diversos pode dar margem à construção de uma história total construída a partir de baixo. Revel destaca as possibilidades que se abrem à abordagem do indivíduo em sociedade.

A situação era em parte propiciada por uma certa "geografia", a distribuição dos espaços, peculiar aos cines. Afinal havia preços diferenciados para "as cadeiras" e "a geral", cujo bilhete saía mais em conta. Como os assentos da "geral" se localizavam acima dos demais, era possível sair da linha sem se denunciar. As reclamações sobre o comportamento daqueles que adquiriam os ingressos mais populares eram freqüentes. O problema "é que a 'geral' fala alto, alguns de seus freqüentadores, que já assistiram ao filme, começam a dizer o que vai acontecer: 'A menina vai cair', 'ele morre', 'depois eles se casam' e outras coisitas que tiram o prazer do ineditismo e a paciência de quem assiste" (POVO SE QUEIXA. **Correio de Aracaju**, Aracaju, 4 de dezembro de 1939. p. 1.), reclamava um freqüentador.

Havia um impasse entre os compradores dos bilhetes das "cadeiras" e da "geral". O fato era público e foi largamente registrado. Freqüentemente os ocupantes das cadeiras se queixavam das gerais, que pagavam menos para ingressar nos cines. Os preços dos bilhetes que davam acesso aos cines-teatro variavam de acordo com a posição e as acomodações. No cine Guarany, por exemplo, em sessão de matinê a poltrona custava 1$500 enquanto a geral pagava $800 pelo ingresso (GUARANY. **Folha da Manhã**, Aracaju, 3 de janeiro de de 1939, p.1). Já a *soirée* saía mais salgada a poltrona custava 3$500, a meia entrada 1$700, e a geral R$1$100.

Acompanhando recomendações oficiais e graças à febre por produções hollywoodianas, os cinemas apresentavam a Guerra sob a ótica norte-americana. Porém, em Aracaju, as salas de exibição eram também locais para demonstrar noções de modernidade, o que nem sempre ocorria.

Numa época em que se esperava cultivar a ordem e obediência às normas, alguns aracajuanos utilizavam a escuridão do cinema para extravasar sua liberdade. As reclamações sobre o comportamento das "gerais" é freqüente nos jornais. O desrespeito à execução do Hino Nacional, as piadas contadas durante as sessões, bem como a disposição de alguns em assistir aos filmes mais de uma vez para anunciar o enredo antes das cenas acontecerem irritava uma parte da população, incomodada em dividir o mesmo espaço com determinadas pessoas.

Mas a confusão tinha certa lógica de funcionamento. O tumulto só ocorria quando as luzes se apagavam. As tentativas de determinar a conduta dos assistentes, em meio à normatização perpetrada pelo Estado Novo, esbarravam nas *táticas*[6] utilizadas pela população para burlar a intimidação da presença policial nas salas de cinema. Além de atentar para estes artifícios sociais do dia-a-dia, Michel de Certeau[7] destaca que o cotidiano é marcado por embates entre os fortes, que determinam as condições dos contratos sociais, e os fracos, que procuram obter ganhos em determinadas situações, resistindo à ordem imposta.

Desse modo, percebe-se que os cinemas aracajuanos à época da Segunda Guerra estavam tomados pelos filmes produzidos em Hollywood. Estes se encarregavam de trazer as últimas novidades que circulavam no mundo, seja num recurso diferente como o filme em cores, falado em português (dublado), ou aqueles que traziam os atores preferidos, ou temas mais recentes, como os filmes de guerra. Mas os cinemas eram utilizados para diferentes finalidades. O Estado Novo tentava propagar o nacionalismo e manter a população informada através dos cines-jornal. E em meio aos “espetáculos” que pregavam valores tão específicos de ordem e progresso, os freqüentadores dos cines reorganizavam as possibilidades e proibições de uso das salas de exibição. Assim, as salas de cinema, não apenas confundiam o real e o irreal nas telas, mas também funcionavam como espaço privilegiado para que a população traduzisse suas perspectivas e inconformidades sobre o cotidiano aracajuano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Alzira Alves de...[et.alli] **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (Pós 1930)**. Rev. Amp. Atual. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. v.1.

BENAJMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Maria Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1 Artes de fazer. 15 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CERTEAU, Michel de. *Práticas de espaço*. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano:** 2 Morar, cozinhar. 8 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GINZBURG. Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e História. Trad. Frederico Carotti. 2 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.p.143-275.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e terra, 1996.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**: ensaios. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, Mrlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELINS, Murilo. **Aracaju romântica que vi e vivi:** Anos 40 e 50**.** Aracaju: UNIT, 2000.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**: A penetração cultural americana. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a Guerra. In. **Revista USP**. São Paulo. Junho-Agosto, 1995. p.52 -61.

REVEL, Jacques (org.). **Jogos de Escala: a experiência da microanálise**. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998

ROSENFELD, Anatol. **Cinema:** arte & indústria. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da segunda guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

XAVIER, Ismail (org). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

[1] Criado pelo Decreto n. 9.915, de 27 de dezembro de 1939, o DIP deveria controlar toda propaganda e publicidade de órgãos públicos e organizar homenagens a Getúlio Vargas. O DIP era o porta-voz do Estado Novo. Cf. ABREU, Alzira Alves de...[et.alli] **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (Pós 1930)**. Rev. Amp. Atual. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. v.1.

[2] O Conselho de Segurança Nacional dos Estados Unidos criou o *Office for the Coordinator of Commercial and Cultural Relations between the American Republicas*, em 16 de agosto de 1940. Entre 30 de julho de 1941 e 23 de março de 1945 passou a se chamar *Office of Coordinator Inter-American Affairs* (OCIAA). O órgão deveria coordenar a ligação econômica e cultural entre os países americanos.

[3] De acordo com o recenseamento realizado em 1940, Aracaju contava com 59.031 habitantes. Cf. IBGE.

[4] Cf. MELINS, Murilo. **Aracaju romântica que vi e vivi: Anos 40 e 50.** Aracaju: UNIT, 2000.

[5] REVEL, Jacques (org.). **Jogos de Escala: a experiência da microanálise**. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

[6] Cf. Sobre o conceito de *tática* ver CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1 Artes de fazer**. 15 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

[7]Cf. CERTEAU, Michel de. *Práticas de espaço*. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2 Morar, cozinhar**. 8 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

AS IMAGENS DO MUNDO NAS ONDAS CURTAS DAS RÁDIOS INTERNACIONAIS

Antonio Argolo Silva Neto: Graduado em Pedagogia e Especialista em Antropologia Cultural Afro-Brasileira pela UESB, Jequié/BA; Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade PpgDCI/UEFS, Feira de Santana/BA. E-mail: dxargolo@yahoo.com.br Dissertação “Radiodifusão Internacional: os desenhos de mundo na sintonia internacional das Ondas Curtas”, financiada pela CAPES.

Edson Dias Ferreira: Doutor em Antropologia pela PUC/SP, Professor do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade pela UEFS, Feira de Santana/BA. E-mail: edsonposuesb@yahoo.com.br Participante como orientador e co-autor da pesquisa.

Eixo temático: 8 – Semiótica.

Resumo

Neste artigo procura-se investigar e analisar a concepção do imaginário e do desenho de mundo pela audiência brasileira, a partir da sintonia de rádios internacionais que emitem para o Brasil na faixa das Ondas Curtas (OC). Nosso intuito é identificar as pautas radiofônicas e suas imagens mental/visuais, ancoradas nas publicidades audiofônicas, gráficas e iconográficas. A pesquisa se divide nas categorias metodológicas “desenho mental” (radiofonia) e “desenho visual” (radiografia). Na radiofonia está sendo utilizada a análise semiótica e na radiografia o método iconográfico, tendo como técnica a sintonia, gravação e análise dos programas em português e espanhol; digitalização e análise dos materiais gráficos e iconográficos procedentes das rádios estrangeiras. Sob esse recorte, nosso universo se delimita ao espectro da sintonia das OC e aos seus materiais publicitários disponíveis no acervo do pesquisador. A prévia dessas investigações indica uma publicidade cultural, sedimentada nas subcategorias “culturas tradicionais”, “informações e entretenimento”, “religião” e “política”. A partir dessas pautas, as imagens rádiofonográficas se ancoram na dimensão mental/visual. Por isso tendem auxiliar a percepção do ouvinte entre o que se ouve nos programas (e imagina) e o que se vê (materializa), através do contato visual com os materiais iconográficos.

Palavras-chave: Comunicação, Cultura, Imaginário.

Introdução

A vida contemporânea é essencialmente marcada pela trocas de saberes e informações, que se repercutem na forma de viver em sociedade. Nessa perspectiva, os meios de comunicação de massa participam ativamente desse processo. Dotados de uma linguagem simbólica e presentes na maioria dos lares, eles nos transportam no tempo e espaço ampliando as

percepções culturais e influindo na nossa forma de ser e conceber o mundo. Isso nos faz refletir sobre as imagens que a mídia disponibiliza sobre o mundo e o quanto elas nos aproximam ou distanciam dele. É preciso também repensar sobre o papel dos veículos tradicionais, como o rádio. Em situá-lo no tempo e espaço, saber qual é a sua contribuição sociocultural e como ele participa na representação mental de sua audiência.

De fato, as experiências no rádio antecederam os preceitos da comunicação de massa, sendo um pioneiro na transmissão da voz humana e veiculação de informações instantâneas para uma audiência diversificada. A sintonia das Ondas Curtas[1] (OC) teve um papel relevante nesse processo. Por se tratar de um sistema de transmissão que ultrapassa as barreiras geopolíticas, a OC foi amplamente utilizada nas emissões das "rádios internacionais", por vários países, sobretudo durante as guerras mundiais, visando a doutrinação ideológica.

A partir das implicações desses conflitos surgiu a necessidade de ampliar consciências para uma cultura de paz e resgate da dignidade humana. O rádio atendia esses requisitos, interligando pessoas que ainda não dominavam a cultura letrada e habitavam em lugares inacessíveis. Com isso, as "rádios internacionais" via OC ganharam um novo desenho. Muitos países passaram a utilizá-las para divulgar informações, cultura, entretenimento e pontos de vistas para o exterior, em vários idiomas inclusive em português para o Brasil.

A Enciclopédia Mirador (1990), assegura que esses programas servem para difundir modos de vida e contrapor visões de mundo. Já o Serviço Brasileiro da BBC (1998) ressalta a importância de suas emissões como interlocutora da população brasileira, que estava silenciada durante a censura do regime militar. No âmbito mundial: "[...] Margareth Thatcher, declarou, certa vez, que os programas de rádio para o exterior contribuíram mais para a transformação liberal do mundo do que os batalhões armados [...]" (RADIO DEUTSCHE WELLE, 1992, p. 1).

No entanto, o que se percebe nesses serviços radiofônicos internacionais não é apenas a demanda de informações, mas seu caráter simbólico. Naturalmente, o rádio se utiliza das representações simbólicas para conceber sua transmissão e recepção. Portanto, sua programação está sobrecarregada de signos e estímulos mentais, que permite aos ouvintes não só recriar essas mensagens audiofônicas, mas alimentar o ser imaginário.

Metodologia

Ao se ocupar da linguagem simbólica o rádio se aproxima dos postulados do "desenho" e "imagem", na representação daquilo que está ausente. Sob esse prisma, os procedimentos metodológicos que embasam esta investigação subdividem-se em duas categorias: desenho

mental “radiofonia” e desenho visual “radiografia”[2].

Na “radiofonia” recorremos à semiótica para estabelecer uma conexão entre a programação do rádio e a análise de sua publicidade. Essa escolha é ancorada nas idéias de Charles Peirce, *apud* Joly (1996). Ao se compreender que a radiodifusão é uma linguagem portadora de signos sonoro/orais, pode-se dizer que ela representa o pensamento humano e está apta a comunicar visões de mundo, que são amplamente (re)apropriadas pelas ações mentais da sua audiência.

Na análise “radiográfica” estão sendo estudados os objetos gráfico/iconográficos, que são oferecidos aos ouvintes pelas rádios internacionais, tais como os souvenires, papéis recortados e os cartões QSLs[3]. Esses últimos possuem grande importância, pois são produzidos pelas emissoras e trazem em seu escopo a publicidade atribuída ao país de onde se está transmitindo. O QSL consiste num impresso, tipo postal, que atesta a audiência através de um relatório de sintonia enviado pelo ouvinte à emissora. Na análise desses materiais está sendo utilizado o método iconográfico de Panofisky, preconizada por Peter Burke (2004).

Os suportes técnicos utilizados nesta pesquisa baseiam-se na sintonia e análise da programação radiofônica para o Brasil; identificação e análise dos objetos publicitários vinculados à radiodifusão estrangeira. Sob esse recorte, nosso universo delimita-se ao espectro das rádios internacionais via OC em suas emissões em português e espanhol; objetos radiográficos disponíveis no acervo do pesquisador.

A concepção mental no espectro da radiodifusão

Desenho e imagem são linguagens freqüentemente associadas às manifestações artísticas, gráficas ou até mesmo aos meios onde elas exercem maior visibilidade. No entanto, sua complexidade como expressão humana não se limita apenas a essas prerrogativas. Mesmo antes de esboçar os primeiros traços geométricos, o homem tentou pensar o mundo, compreendê-lo e transformá-lo a partir daquilo que estava ao seu alcance cognitivo e empírico. Daí, a inserção do desenho no macro contexto da imagem, também concebido como algo mental anterior à sua projeção numa superfície ou num objeto concreto.

> A imagem mental corresponde à impressão que temos, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, de *vê-lo* quase como se estivéssemos lá. Uma representação mental é elaborada de maneira quase alucinatória, e que parecem tomar emprestadas suas características de visão. *Vê-se* (MARTINE JOLY, 1996 p. 19)

Nessa perspectiva, desenhos e imagens são símbolos que representam algo que está ausente. Mircea Eliade (1996), afirma que até o homem mais realista vive de imagem. Tais como aquelas que são liberadas por uma música qualquer, que evoca a nostalgia de um tempo passado, mitificado, resgatando as lembranças da vida: situações que poderiam ser renegadas ou aproveitadas, até mesmo sensações de cheiro, tristeza, alegria... Ou seja, percepções que estão latentes no inconsciente e ganham visibilidade através desse estímulo mental.

> Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a 'quem falta imaginação': ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma (ELIADE 1996, p.16).

As imagens nos acompanham desde a origem humana. Entre os antepassados, elas serviram de interface nos projetos e perpetuação de saberes às gerações futuras. Certamente a linguagem oral exerce uma relevância nesse processo, pois ao se utilizar de signos conseguiu sistematizar e perpetuar concepções simbólicas, nos aproximando das condições próprias do ser humano.

Segundo Durand (1998), Jung (2008) e Morin (1979), o ser primitivo e o contemporâneo compartilham de estruturas antropológicas em comum, que são retomadas para conceber o pensamento simbólico. Porém, se antes esse estímulo se restringia ao repasse cultural face a face, na atualidade um novo paradigma se impõe. Stuart Hall (2006) e Thompson (1998) asseguram que os meios tecnológicos participam diretamente desse processo de mediação simbólica. As culturas passam a assumir nova ancoragem e o estímulo do imaginário muda em função dos *mass media*, cada vez mais presentes e propulsores de imagens.

Desde o advento do rádio e sua inserção na sociedade, essas representações ganharam um novo desenho. Através das ondas do rádio foi possível resgatar as nuances de um tempo primordial e se transportar mentalmente às várias dimensões humanas e geográficas, para conceber as imagens do mundo.

Mesmo diante da amplitude tecnológica na atualidade – que tende afetar diretamente a audiência radiofônica –, o rádio continua exercendo uma importância particular, por ser dotado de uma linguagem própria à estimulação do imaginário. Sobre isso, Bachelard (1986) argumenta que além do fator comunicação o rádio possui uma dimensão cósmica, capaz de alimentar o espírito humano. Envolto nessa aura sonoro/espiritual fluem as condições próprias na ritualização da audiência para esboçar os primeiros traços do desenho mental:

> Não se trata de escutar este tipo de transmissão numa sala de baile, num salão. [...] não digamos numa cabana, isso seria belo demais, mas num quarto, à noite, quando se tem o direito e o dever de colocar em si mesmo a calma, o repouso. O rádio possui tudo o que é preciso para falar na solidão. Não necessita de rosto (BACHELARD,1986, p. 180).

De acordo com Argolo (2005), a viabilidade cósmica no rádio ancora uma condição antropológica, a um antigo desejo do ser humano em tornar-se onipresente em vários espaços geográficos – certamente para se igualar aos deuses. Tem sua origem entre o homem primitivo, ao se valer do fogo para emitir uma comunicação, que passa a ser aperfeiçoada na construção de um tambor, emitindo mensagens e produzindo ritos em códigos.

A reprodução da voz humana no rádio, em 1906 por Reginald Fassend (FLEUR, 1976), veio concretizar esse sonho. O rádio que antes se valia da transmissão em códigos, agora assume a interface da oralidade. Permitindo não só a representação humana, mas a estimulação de imagens entre seus semelhantes. Tanto que a primeira veiculação da voz radiofonizada ocorreu numa noite de Natal, uma data emblemática. Portadora da mensagem espiritual anunciando a chegada do Messias e propulsora dos signos míticos.

Bordenave (1995) também nos chama a atenção para a participação sígnica no rádio. Para esse autor, a audiência radiofônica nunca consistiu num efeito linear de transmissão e decodificação de mensagens. A ausência de imagens reais, a potencialidade conotativa dos signos, os recursos orais que são utilizados na linguagem do rádio são predisposições imaginárias, que servem para ritualizar a audiência.

Resultados preliminares

Por se tratar de um trabalho em andamento no Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), serão apresentados apenas os dados preliminares que couberam à análise semiótica e iconográfica. Esse resultado se deu a partir da sintonia da programação e sua vinculação aos objetos gráfico/iconográficos.

Mediante essa análise, foi possível identificar o mote da radiodifusão internacional associada à ideologia da emissora e do país onde sua emissão é irradiada. Por conseguinte, as imagens gráficas se ancoram na dimensão sonora, norteando a percepção do ouvinte entre o que se ouve (e imagina), o que se vê (materializa) e o que de fato é possível conceber através do contato sonoro/visual com a publicidade radiofônica.

A análise iconográfica, segundo Burke (2004, p. 45) pressupõe dois níveis de interpretação: “a descrição pré-iconográfica”, através da identificação de objetos dispostos na

imagem; por último, a análise do "significado convencional". Nessa conjuntura, toda imagem antecede uma série de elementos que não podem ser estudados separadamente. Assim as imagens do rádio não se restringem apenas ao que se vê, mas a um contexto amplo: aspectos geográficos, a história dos povos de vários países, produções culturais, ideologia... O retrato radiográfico das imagens radiofonizadas.

Em síntese, o foco da programação internacional sempre se adéqua à realidade das regiões para as quais transmitem – mas sem perder de vista a identidade e a divulgação dos países de emissão. Os programas para o Brasil, às vezes, tem um formato brasileiro e até *flash*es de correspondentes locais. Neles pode-se ouvir desde notícias, cursos de idiomas, estudos religiosos, política, economia, educação, ciência, história, turismo, ecologia, esportes, músicas variadas, entrevistas, literatura, temas sociais, entretenimento, programas de cartas...

Porquanto, não obstante ao seu caráter informativo, o fluxo ideológico dessas emissões permite identificar uma programação cultural, sedimentada nas subcategorias "culturas tradicionais", "informações e entretenimento", "religião" e/ou "política".

Enquadram-se nessa primeira subcategoria, a publicidade artística e expressões que reportam às tradições culturais e produções humanas. Destacam-se "algumas" das principais emissoras mais ouvidas no Brasil, levando-se em consideração a natureza de seus programas:

Culturas tradicionais **-** Rádio Internacional da China - CRI; KBS World Radio (Coréia do Sul); NHK World - Rádio Japão; Rádio Bulgária, Rádio Taiwan Internacional, etc. Embora, possuam um noticiário característico e uma programação variada, seu principal foco é o retorno ao passado, às representações mitológicas, crenças, lendas e canções folclóricas, que fazem parte do imaginário de seus povos.

Figura 1, 2 e 3 – As retratações mitológicas na Martenitza e nos desenhos recortados

Gravura 1: ***Martenitza****, borla de fios brancos e vermelhos, que representa a chegada da primavera e a fundação do Estado búlgaro pelo Rei Aspaju. Souvenir enviado pela Rádio Bulgária. Já os* ***"papéis de seda recortados"*** *representam uma tradição da China milenar, utilizados para decorar festas tradicionais. Gravura 2 e 3: o cavalo e coelho são animais do zodíaco chinês. Lembranças da Rádio Internacional da China (CRI), cujas informações são veiculadas nos seus programas. Fontes: Acervo do pesquisador.*

Esses programas tornam-se oportunos não só para a difusão de saberes intocados, mas para a concepção do desenho do mundo. Ao mover o dial flui um tráfego de imagens de um mundo exótico, fecundo em mistérios a serem desvendados. Essas características sígnicas do rádio podem se assemelhar também às percepções produzidas pela linguagem poética citada por Bachelard (1986), em sua capacidade de bem estar mental: “Enfim, a viagem aos mundos longínquos da imaginação só conduz bem um psiquismo dinâmico se assumir o aspecto de uma viagem ao país do infinito. No reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência” (BACHELARD, 1986, pp. 5-6).

Entre o visível e o invisível as cores, sensações, os cheiros, sabores, a contemplação se transcendem à sintonia internacional. O ouvinte é transportado de dentro do seu próprio lar e experimenta novas realidades de um novo mundo a ser (re)desenhado, (re)apropriado.

Informação e entretenimento **-** Rádio Praga; Rádio Damasco (Rep. Árabe da Síria); Rádio Mediterrâneo (Marrocos); RDP Internacional - Rádio Portugal; Rádio Exterior da Espanha (REE), entre outras. Programas culturais variados, notícias, documentários, entretenimento e a musicalidade local urdem a sintonia. Nessa programação a cultura se desloca do cunho tradicional para se ater especificamente às informações e propostas culturais, propriamente eruditas e destinadas a entreter sua audiência.

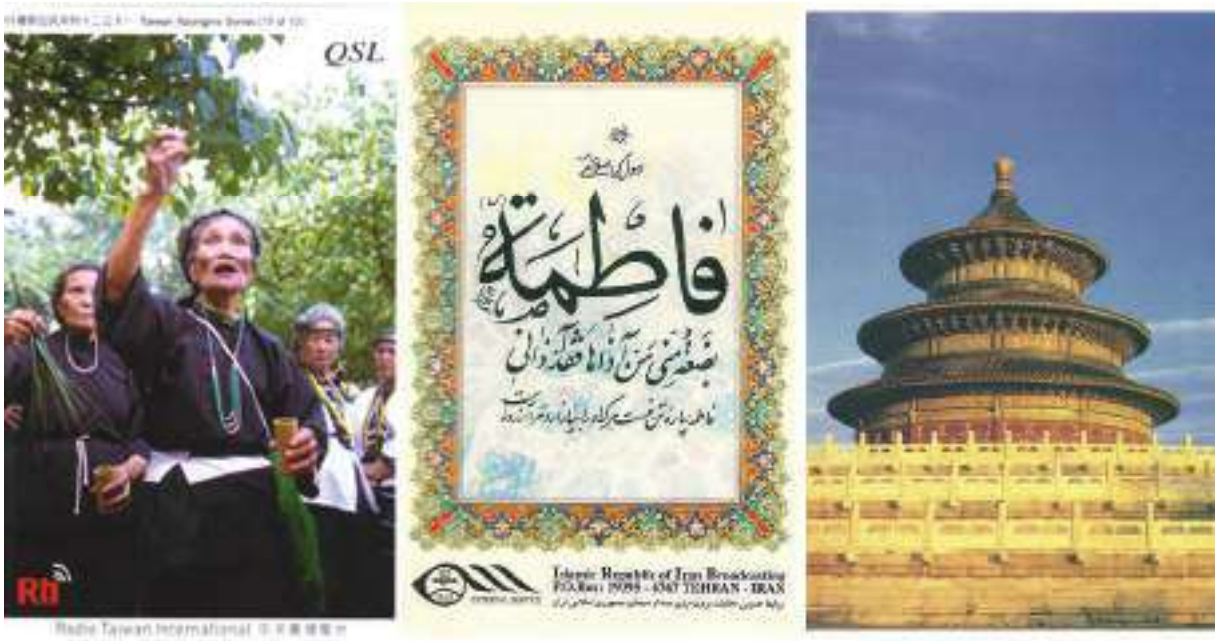
Figura 4, 5 e 6 – A retratação cultural e o entretenimento nas imagens dos QSLs

Gravura 4: QSL da Rádio Praga, destacando a biografia do músico Antonin Divorak; Gravura 5: QSL da Rádio Romênia Internacional, escultura “sabedoria” obra modernista de Constantin Brancusi; Gravura 6: QSL da KBS World - Radio Korea (Coréia do Sul), alusivo à estrela de patinação no gelo Kim Yuna. A programação informativa nas Ondas Curtas também apresenta as repercussões culturais e artísticas da sociedade moderna. Isso é retratado tanto na programação radiofônica como nas imagens dos cartões QSLs.
Fontes: Acervo do pesquisador.

Religião **-** um aspecto crescente na sintonia, pois a OC consegue atingir lugares longínquos afetados pela censura, guerras e até a hegemonia de religiões que não permitem a proliferação de outras crenças. Essas emissões representam uma forma viável e necessária para atingir diferentes públicos, sem ter que enfrentar esses impasses diplomáticos.

Por sua vez, a natureza humana está envolta num espaço arquétipo, sensível, mitológico, que nutre a crença do invisível e desconhecido (NUNES, 1993; DURAND, 1998). Essa necessidade espiritual é naturalmente estimulada através da linguagem radiofônica, nos seus mecanismos simbólicos, que estimulam a manifestação do sagrado.

Figura 7, 8 e 9 – A espiritualidade nas imagens da radiodifusão internacional



Gravura 7: QSL da Rádio Taiwan Internacional retratando a espiritualidade ancestral no cultivo das ervas medicinais; Gravura 8: Adesivo da Rádio Voz da República Islâmica do Irã alusivo aos motivos sagrados do Islã; Gravura 9: Cartão QSL da Rádio Internacional da China retrata o "Templo do céu" destinado às meditações dos monges confuncianos. Além dessas representações, na OC é possível ouvir outras crenças, permitindo novas compreensões do sagrado. Fontes: Acervo do pesquisador.

Adentrando a essa inferência, na sintonia em português e espanhol podem ser identificadas posições religiosa/humanistas, que variam a depender da ideologia católica, protestante, islâmica e ancestral. Entre elas a Rádio Vaticano (RV), Rádio Católica Mundial (EWTN), Rádio Mundial Adventista (AWR), HCJB Global, Family Radio (WYFR), Rádio Trans Mundial (RTM), Voz da Rep. Islâmica do Irã (IRIB), Rádio Taiwan Internacional.

Política **-** sempre foi o principal vetor cultural e ideológico da OC. Os conflitos EUA x URSS fazem parte do passado. Mas atualmente países como EUA, Cuba, Rússia, Coréia do

Norte, Irã, Síria etc., fazem uso do rádio para emitir suas visões partidárias. Nessa sintonia se encontram as estações governamentais emitindo para o mundo em português e espanhol.

No entanto, a radiodifusão internacional se configura numa sintonia dialética. O ouvinte não fica a mercê de uma opinião polarizada. Ele pode conceber seu próprio desenho de mundo comparando as versões dos fatos e acessando a informação diretamente da fonte, sobretudo quando se tratam de nações pouco conhecidas.

Figura 10 e 11 – A publicidade política nos materiais radiográficos das Ondas Curtas

Gravura 10: QSL da Rádio Havana Cuba, as cores azul e vermelho grafam um pássaro livre sob a mira de um alvo que se propaga em ondas hertzianas – simboliza a história política de Cuba e seu ideal de liberdade que extrapola as ameaças imperialistas e ganha o mundo a partir das ondas radiofônicas; Gravura 11: boletim da BBC onde o Presidente Collor aparece em entrevista ao Serviço Brasileiro da BBC na Onda Curta. O noticiário da BBC sempre foi criticado pelo governo brasileiro durante a Ditadura Militar, com a abertura política no Brasil a credibilidade da BBC passa a ser reconhecida pelas autoridades. Fontes: acervo do pesquisador.

A política ambiental e humanitária também é audível na OC. Emissoras, sobretudo, da Europa desenvolvem programas, documentários e até seminários no Brasil e América Latina para focar a consciência política e o desenvolvimento sociocultural nessas regiões. Tais idéias também são retratadas nas imagens gráficas dos cartões QSLs.

Considerações

A partir do resultado preliminar desta pesquisa – levantada através da análise radiofônica e radiográfica – é possível perceber que a sintonia internacional funciona como um mecanismo de mediação simbólica, seja na divulgação da publicidade cultural de seus respectivos países ou possibilitando o fluxo mental de sua audiência.

Mesmo sendo um instrumento de comunicação tradicional, pautado nas transmissões de sons e oralidade, o rádio reúne condições próprias para conceber signos. Ao girar a sintonia

flui um tráfego de imagens de um mundo exótico, fecundo em mistérios a serem desvendados. Essas informações nos põem em dia com o cotidiano de outras civilizações e até nos permite atuar como coadjuvante desse processo histórico. Acessando vários países e suas produções culturais, o rádio possibilita a (re)construção de desenho de mundo e transporta sua audiência para esses contextos simbólicos, estimulando o imaginário e confrontando essas experiências auditivas (imaginárias) com os materiais gráficos (visuais) que são oferecidos aos ouvintes.

Até início dos anos 90 a audiência brasileira contava com grande fluxo de programas internacionais; hoje apenas poucas emissoras continuam mantendo transmissões para o Brasil. Diante das novas tecnologias da comunicação, o rádio passa por um processo de transformação e readaptação, sem, contudo comprometer seu papel simbólico. Com isso, esta pesquisa reforça sua importância na contemporaneidade como propulsor de signos, que se representam nas linguagens sonoro/visuais, para estimular a vida mental de sua audiência e a construção de novos conhecimentos.

Referências

ARGOLO, Antonio. Pedagogia das Ondas Curtas: a influência das rádios internacionais na educação dos ouvintes brasileiros. *In: Monografia de conclusão de curso.* Jequié/BA: UESB, 2005.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar.* Tradução José Américo Motta Pessanha *et alii*. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1986.

BORDENAVE, Juan E. Diaz**.** *Além dos meios e mensagens.* Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1995.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

DURAND, Gilbert. *O imaginário:* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos:* ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Editora Cortez, 1996.

ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL: *Radiodifusão.* São Paulo: Encyclopedia Britannica do Brasil, Vol. 17, 1990.

FLEUR, Melvin L. de. *Teoria da Comunicação de Massa.* Rio de Janeiro: Editora Zahar,1976.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papirus, 1996.

JUNG, Carl G. *o homem e seus símbolos.* Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª Ed., Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORIN, Edgar. *O enigma do homem.* Trad. Fernando de Castro Ferro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. *O mito no Rádio:* a voz e os signos de renovação periódica. São Paulo: Annablume, 1993.

RADIO DEUTSCHE WELLE. *In:* ALÔ AMIGOS. *Editorial.* Colônia/Alemanha, 1992.

RADIO TAIWAN INTERNATIONAL. *Qualifield Shortwave Listeners.* Taiwan – Rep. da China: RTI. Disponível em: <http//:www.cbs.org.tw/Spanish>. Acesso em 08 de nov. de 2003.

SERVIÇO BRASILEIRO DA BBC. *O Rádio no Brasil. História do Serviço Brasileiro da BBC*. Londres – Inglaterra: British Broadcasting Corporation, 1998. 5º CD da série.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade:* uma teoria social da mídia. Trad. Wagner de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

Notas:

1 - Embora a OC também seja utilizada no radioamadorismo, neste estudo ela se refere a uma opção de sintonia – além das faixas de AM/FM – disponível em receptores de modelos antigos, modernos, digitais. Para utilizá-la, não necessita conhecimento técnico e sua importância reside na possibilidade de sintonizar estações distantes, de diferentes pontos do planeta, com relativa qualidade de recepção.

2 - "Radiografia" é uma técnica utilizada na medicina para obtenção de imagem através do emprego das ondas de rádio em raios X. Utilizo esse termo nesta pesquisa como uma metáfora, visando conceituar os objetos "gráficos" e "iconográficos" que são utilizados ou produzidos pelas "rádios internacionais" e oferecidos aos ouvintes, com o objetivo de difundir uma publicidade complementar à comunicação difundida na programação radiofônica.

3 - QSL faz parte do código fonético internacional e possui várias interpretações. Consoante o código Morse significa "acuso de recebimento" e pode assumir formas interrogativas, afirmativas ou exclamativas. Já para a radiodifusão internacional, o "acuso de recebimento" deixa de ser uma sentença verbal e assume a configuração de um cartão impresso pela própria emissora. A Rádio Taiwan Internacional (2003) prefere definir QSL como *Qualifield Shortwave Listeners*, isto é, cartão de qualificação para ouvintes de Ondas Curtas.

AS RELAÇÕES EUA – AMÉRICA LATINA: CUBA E A GUERRA COM A ESPANHA.

Antonio Battisti Bianchet Junior (PIC/UEM).

Sidnei José Munhoz (orientador).

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o objetivo de realizar um estudo introdutório sobre alguns aspectos das relações EUA – América Latina no contexto da passagem do século XIX para o XX. Inicia-se com um breve panorama da formação dos EUA como nação, a partir do ano de sua independência (1776), passando pela expansão territorial que foi levada a cabo durante o século XIX, até o final do mesmo século, quando, segundo alguns autores, houve uma mudança de paradigma nas relações exteriores estadunidenses, em que o país lançou-se em uma jornada imperialista no afã de resolver problemas de cunho econômico que o assolavam.

Em paralelo a isso, buscou-se, através do estudo de caso da independência de Cuba, exemplificar a postura dos EUA como um país que começa a se afirmar como potência por volta da virada do século, passando a defender os seus interesses em diferentes regiões do planeta por diferentes meios.

Assim sendo, buscou-se abordar de forma especial o papel da imprensa estadunidense no processo de agitação da opinião pública durante a presidência de William Mckinley (1897-1901), que utilizou a veiculação da notícia do suposto ataque ao navio *Maine* – que matou mais de 200 oficiais estadunidenses –, entre outras, para imbuir na população o desejo de guerra contra a Espanha, que culminaria na “independência” cubana e na formação de uma espécie de protetorado ali, além da tomada de Porto Rico e das Filipinas, que aumentaria a influência dos EUA na região do pacífico, num contexto de intensa disputa imperial no mundo, entre outros desdobramentos.

EUA NO SÉCULO XIX

Desde sua independência da metrópole inglesa em 1776, os então recém formados Estados Unidos da América embarcaram em uma história de expansão e desenvolvimento. O território constituído ao fim da época que pode ser descrita como de “expansão territorial”,

grosso modo, concluída em meados do século XIX, correspondia aproximadamente a onze vezes o território inicial das treze colônias que declararam independência da metrópole inglesa. (JUNQUEIRA, 2001, p. 39).

A história dessa expansão reflete a conduta estadunidense frente aos demais estados latino-americanos e mesmo às potências européias. Baseados em conceitos próprios de missão divina, superioridade racial e empresa individual, entre outros, logo após sua independência da Inglaterra, os EUA lançam-se numa expansão que caracterizaria sua conduta no próximo século.

O início do século XIX foi um período propício para a expansão territorial dos EUA. Com os enfrentamentos bélicos que ocorriam na Europa, então possuidora de grandes territórios na região, os EUA se beneficiaram, aumentando seu poder de barganha na aquisição de tais regiões. A primeira delas foi a Louisiana, adquirida da França em 1803. Logo depois veio a Flórida, considerada de grande importância estratégica, adquirida da Espanha em 1812. Em 1836 acontece a independência do Texas mexicano. Após embates diplomáticos que culminaram em uma guerra contra o México, os EUA, vitoriosos, o anexam o Texas à federação, tomando, além disso, cerca de metade do território mexicano, alcançando finalmente a costa do Pacífico.

Além dos territórios continentais, outras áreas exerciam especial atração aos EUA. Uma delas era Cuba. A ilha, de importância estratégica, esteve sempre nos anseios dos governantes, como fica claro nas palavras de John Quincy Adams:

> ...there are laws of political as well as physical gravitation; and if an apple severed by the tempest from its native tree cannot choose but fall to the ground, Cuba, forcibly disjoined from its own unnatural connection with Spain, and incapable of self-support, can gravitate only towards the North American Union, which by the same law of nature cannot cast her off from her bosom. (SMITH, 2008, p. 25).

Porém, a questão da expansão territorial em geral, e, especificamente, a anexação de Cuba, estava relacionada a uma outra, que gerava intensos debates no governo, a escravidão. Uma vez a União dividida pela “linha do Missouri”, sendo que ao sul desta haviam estados baseados nas *plantations* que utilizavam o trabalho escravo, e, ao norte, em processo de industrialização nos moldes capitalistas, predominava o trabalho livre, a anexação de novos territórios influenciaria o frágil equilíbrio da balança de poder no congresso. Com a expansão territorial e anexação de novos estados, essa balança de frágil equilíbrio foi se tornando cada vez mais instável. Os estados do sul queriam a anexação de Cuba, pois esta representaria mais

um estado escravista, favorecendo-os na disputa contra o norte. Já este, comprometido com as premissas capitalistas do trabalho livre assalariado, não poderia aceitar a incorporação de mais estados escravistas.

Esta questão foi delicadamente balanceada pelos governantes até meados do século XIX. Porém, durante a presidência de Abraham Lincoln, em paralelo a outras questões, tornou-se insolúvel. Os estados do sul tentaram a secessão do norte, e este, não querendo a desintegração da união, reagiu, e em abril de 1861 iniciava-se a guerra. (JUNQUEIRA, 2001, p. 80 e ss).

Ambos os lados acreditaram que seria uma guerra rápida. A desvantagem econômica e militar do sul em relação ao norte era grande, porém, o sul possuía bons estrategistas e acreditava que lutava por uma causa justa, o que estimularia seus combatentes. Não cabe aqui uma discussão detalhada da guerra civil, o que importa salientar, para os objetivos do trabalho, é que a guerra foi materialmente destrutiva para o sul e os efeitos que a reconstrução geraria, principalmente em relação à expansão econômica traria conseqüências em relação aos paradigmas da política externa. Ao fim da guerra, a escravidão foi abolida no sul, a união foi mantida, porém, apesar da abolição, o problema racial não estava nem perto de ser resolvido. Pode-se dizer que mesmo até hoje esse problema não haja sido resolvido nos EUA, mas isso também não diz respeito à proposta do trabalho.

Segundo Mary Anne Junqueira (JUNQUEIRA, 2001) e Mark T. Gilderhus (GILDERHUS, 2000), o fim da guerra civil culminou na hegemonia do sistema nortista, que passou a controlar o jogo político, acelerando as transformações nos EUA. Nas palavras de Gilderhus:

> By abolishing slavery and modifying states' rights, the North's victory sanctioned the use of federal authority and the rise of business and industrial leaders who put faith in the transformative powers of capitalist enterprise. For the rest of the century and beyond, such men controlled U.S. destiny at home and abroad. (GILDERHUS, 2000, p. 4-5).

De acordo com Lars Schoultz (SCHOULTZ, 2000), após a guerra civil, os EUA se fecharam num período de reconstrução e o ímpeto expansionista cessou. Exemplo claro disto foi o "sepultamento" do tratado que tentou a anexação da República Dominicana, em 1870. A partir de então, um consenso passou a existir nos EUA de que era desaconselhável a anexação de qualquer território que implicasse na incorporação de povos de origem latina. (SCHOULTZ, 2000, p. 105).

Gilderhus situa o contexto do pós-Guerra Civil de acordo com a abordagem de diversos autores. Mas é consenso que no último quartel do século XIX os EUA passaram por um período de intensa flutuação econômica. Apesar de, no geral, o período representar uma grande expansão econômica, as depressões de 1873-8, 1882-5 e 1893-7 abalaram a crença na auto-suficiência da economia estadunidense.

De acordo com o senso comum, a aguda expansão da economia havia alcançado uma situação extrema, onde o país produzia mais do que seus habitantes podiam consumir, assim sendo, era necessário expandir o mercado, ou a recessão tomaria conta. Outra tese, além desta relacionada à superprodução, era a do subconsumo, porém não cabe aqui fazer uma discussão mais profunda sobre a validade de tais teses.

Neste sentido, segundo Gilderhus, entre a maioria dos historiadores há um consenso de que, logo após a guerra civil, houve uma mudança de ênfase na política externa, o que o autor chama de *New Diplomacy*, que representaria as bases do imperialismo estadunidense da virada do século. Para exemplificar uma dessas diferentes abordagens do período, Gilderhus cita a perspectiva de Walter LaFeber:

> (…) the antecedents of the New Empire came about soon after the Civil War. Although preoccupied with internal affairs such as Reconstruction, the conquest of the West, and the Industrial Revolution, the leaders of the United States retained an interest in the outside world but with a shifting emphasis. Less concerned than previously with territorial acquisitions, they attached more importance to commercial expansion, hoping by this means to moderate the instabilities of the Industrial Age. (GILDERHUS, 2000, p. 5).

Mary Anne Junqueira também comenta o tema:

> Na última década do século XIX – com o êxito da sua industrialização, procurando assegurar o comércio fora do país e manter a hegemonia no hemisfério ocidental – os Estados Unidos se afirmaram como uma potência não-européia, tal como o Japão e a Rússia. Além da busca de novos mercados, o temor de que o avanço da colonização européia na Ásia e na África se voltasse também para as Américas levou os norte-americanos a procurarem dominar a América Central e as ilhas do Caribe. (JUNQUEIRA, 2001, p. 98-9).

De acordo com Mary Anne Junqueira e Lars Schoultz, para garantir a expansão de seu comércio e influência no continente americano e rivalizar com a poderosa Inglaterra, então dominante no comércio ao sul do Rio Grande, os EUA precisariam controlar os mares. Assim, no período houve um maciço investimento na indústria naval, estabelecendo a criação de uma grande frota comercial e de guerra. Desse modo os EUA lançaram-se na “corrida imperialista”.

Para Peter Smith, no final do século XIX os EUA mudaram sua estratégia em relação à América Latina. Após intensos debates sobre princípios e métodos de expansão, Washington mudou, basicamente, da aquisição de território para a criação de uma esfera de interesse, estendendo a hegemonia estadunidense através de uma rede informal de relações políticas e econômicas. Nesse sentido, os EUA começaram a empreender vigorosos esforços para institucionalizar seu crescente clamor por hegemonia no hemisfério ocidental. [tradução livre do autor] (SMITH, 2008, p. 28-9). A partir de 1881, o Secretário de Estado James G. Blaine passou a planejar a idéia de conferências pan-americanas. Nas palavras do próprio Blaine, seus objetivos eram:

> "first, to bring about peace...; second, to cultivate such friendly commercial relations with all American countries as would lead to a large increase in the export trade of the United States. To obtain the second object the first must be accomplished". (SMITH, 2008, p. 29).

Para o mesmo período, Gilderhus discorre sobre as tentativas de Blaine de desenvolver uma política pan-americana. Segundo o mesmo autor, essa época marcou o início de um novo paradigma nas relações EUA - América Latina. Não entrando no mérito das intenções reais de Blaine ao propor tais políticas, cabe dizer que, de início, elas renderam poucos frutos. Com o assassinato do presidente James Garfield, assumiu o vice Chester A. Arthur, que substituiu Blaine por Frederick T. Freylinghuysen. Como um representante da "velha diplomacia", este cancelou a conferência planejada, que teve de esperar até 1889, com a volta de Blaine, para ser realizada.

A situação da disputa imperial no fim do século XIX foi se tornando mais favorável aos EUA, principalmente com a virtual exclusão da "ameaça britânica", representada claramente pelo caso da disputa fronteiriça na Venezuela (1895). Depois de muitos entraves diplomáticos, a Grã-Bretanha aceitou a arbitragem do caso pelos EUA, que definiu a disputa praticamente em favor dela, em detrimento das reivindicações venezuelanas. Assim, como numa espécie de acordo tácito, os EUA favoreceram a Inglaterra na disputa, na medida em que esta reconheceu a hegemonia estadunidense no hemisfério. Nas palavras de Lars Schoultz:

> (...) a disputa sobre o canto sudeste da Venezuela era algo maior que uma simples extensão de acres tropicais. Era um anúncio de que os Estados Unidos pretendiam mover-se para o topo, na hierarquia das nações, mesmo que para as potências européias fosse uma idéia presunçosa. Olney mais tarde admitiria que as palavras de sua nota aos ingleses "eram, sem dúvida, de tom briguento," mas "a justificativa para sua emissão é que, aos olhos ingleses, os Estados Unidos eram algo completamente negligenciável que

> acreditou-se que somente palavras equivalentes a murros seriam realmente efetivas.” A Venezuela era só o começo, pois o mundo estava prestes a descobrir em Cuba e no Panamá o que significava a doutrina Olney quando ela declarava que os Estados Unidos eram praticamente soberanos neste continente. (SCHOULTZ, 2000, p. 148).

CUBA. O PRIMEIRO LEVANTE INDEPENDENTISTA

Em meados do século XIX, Cuba, a mais rica e povoada das colônias espanholas, começou a vivenciar um processo de problemas econômicos e políticos. O crescimento sustentado, na indústria açucareira, iniciado a partir do fim do século XVIII começava a fraquejar devido à concorrência com o açúcar de beterraba da Europa e dos EUA. [tradução livre do autor]. (AGUILAR, 1991, p.210).

A partir da década de 1840, iniciou-se uma tentativa de modernização da indústria no intuito de aumentar a produtividade, ao mesmo tempo em que os produtores passaram a clamar por uma reforma do arcaico sistema colonial, a dizer, a elite econômica. Já os peninsulares se mostraram contra, pois acreditavam que uma reforma poderia trazer um resultado parecido com o do Haiti. Nesse seio, começam a surgir grupos em prol da independência, influenciados por idéias de nacionalistas do inicio do século, como Félix Varela e José Maria Heredia. Em pouco tempo a oposição à Espanha se espalhou por todos os setores da sociedade cubana, em grande medida, devido à alta carga de impostos. (AGUILAR, 1991, p. 210).

Vale lembrar também que alguns setores cubanos eram favoráveis a anexação aos EUA, principalmente após tal fato haver ocorrido com o Texas mexicano. Nesse sentido, houve negociações entre os EUA, Espanha e outras potências européias. Os EUA tentaram a aquisição de Cuba por várias vezes, não obtendo sucesso. Porém, na década de 1860, com a questão da escravidão já se mostrando insolúvel, a aquisição de Cuba (então significando a junção de mais um estado escravista à união) ficou de lado. Os EUA se fecharam aos assuntos internos. (SMITH, 2008, p. 24 e ss).

Nessa época, os rebeldes deram início a “Guerra dos dez anos”, insurgindo contra o governo espanhol na tentativa de obter independência. Em paralelo a isso, o presidente Ulysses Grant proclamou, em 1869, o que ficou conhecido como “princípio de não-transferência”, que declarava impedimento à transferência de Cuba de uma potência européia para outra.

Apesar dos êxitos iniciais dos rebeldes, principalmente devido às debilidades das forças espanholas, o movimento independentista aos poucos foi minado por diversos fatores, e quando a Espanha conseguiu livrar-se de outros assuntos que estavam desviando a sua atenção durante a guerra (como a abdicação de Isabel II, uma regência militar, uma proclamação de república e posterior restauração sob Alfonso XII, e uma segunda guerra carlista [1872-6]), logrou reprimir a insurreição e restabelecer seu domínio. (AGUILAR, 1991).

A GUERRA EUA-CUBA-ESPANHA

Segundo Peter Smith, a questão cubana retornou à voga principalmente por causa dos esforços das forças anti-hispânicas [tradução livre do autor]. As respostas à crise de 1893, representadas pelas tarifas protecionistas que removiam o compromisso de reciprocidade, causaram grande impacto na economia cubana. Uma vez perdido o mercado estadunidense, o desemprego aumentou bruscamente e a rebelião rapidamente se espalhou, liderado pelos irmãos Maceo e inspirados pelos escritos de José Martí, exilado em Nova Iorque após a derrota na Guerra dos dez anos. Como os investimentos estadunidenses em Cuba eram significativos no período, desde então a opinião pública começou a pressionar em prol de uma intervenção na questão. De início, o presidente Grover Cleveland recusou-se a intervir, e, em 1895 declarou neutralidade. (SMITH, 2008, p. 36-7).

Em 1896 os EUA ofereceram-se para mediar o conflito, porém a Espanha negou. Ela queria que o papel fosse desempenhado por uma potência européia, porém, seus planos não saíram como esperado, uma vez que a Inglaterra estava reavaliando seu papel na América à luz da crise na Venezuela, a França era indiferente, e a Rússia estava ocupada tentando consolidar sua crescente influência na Coréia e na Manchúria. (SMITH, 2008, p. 36-7).

Inicialmente, os EUA defenderam um modelo que promovesse a autonomia a Cuba, porém, este era negado tanto pela Espanha, quanto pelos insurretos. Já a Espanha queria manter seu status imperial, o que era inaceitável tanto para os cubanos quanto para os EUA. Para completar, os cubanos lutavam pela independência, que era inaceitável tanto pela Espanha, quanto pelos EUA. (SMITH, 2008, p. 36-7).

Ao assumir a presidência em 1897, o presidente William McKinley posicionou-se a favor de uma resolução razoável para o conflito, contra qualquer possibilidade de intervenção

com o uso da força, o que significava um menor comprometimento com a política externa do que o governo anterior, como fica claro na passagem de Lars Schoultz:

> A administração McKinley herdou, assim, o que havia se tornado (e permanecia) um problema crônico das relações EUA – América Latina, a instabilidade caribenha estava alcançando os Estados Unidos, prejudicando interesses econômicos do país e despertando preocupação humanitária. Então, como agora, esta era uma mistura volátil, e é indicativo do temperamento do Presidente McKinley que ele não tenha sido imediatamente empolgado pelo clamor por ação. Muito pelo contrário, ao escolher o idoso John Sherman como seu Secretário de Estado (para liberar uma cadeira no Senado por Ohio para Marcus Hanna), McKinley sinalizava que a política externa não iria ser sua prioridade máxima. Não fosse pelo ruidoso endosso de ativismo que havia sido escrito na plataforma republicana, um apostador bem informado no dia da posse teria apostado que a equipe de política externa de McKinley e Sherman, assessorada pelo confidente de McKinley, William Day – três nativos do Ohio com experiência de política externa extremamente limitada – seria bem menos ativa do que a de Cleveland e Olney. (SCHOULTZ, 2000, p. 154).

Porém, embora o claro posicionamento de McKinley no início de seu mandato, a situação, impulsionada por alguns fatores, faria a balança mudar em relação à intervenção na questão envolvendo Cuba. Segundo a perspectiva de Schoultz, havia algumas explicações complementares para que, a despeito dos sentimentos de McKinley, a guerra viria. A primeira era que o estado de espírito da opinião pública favorecia uma política externa mais agressiva. De acordo com o mesmo autor, esse estado de espírito fora criado por três grupos separados, porém, interligados. (SCHOULTZ, 2000, p.155).

Nas palavras de Schoultz:

> O primeiro desses grupos eram os próprios republicanos de McKinley, pois como observara um jornal, logo antes da posse, “um partido que tem estado por quatro anos rugindo como um leão por uma guerra no estrangeiro não pode achar tão fácil mudar e levar a vida doce e submissa de um carneiro, mesmo nos verdes pastos do poder e dos favores políticos. (SCHOULTZ, 2000, p. 155).

O segundo grupo responsável por criar o clima favorável à guerra era composto por editores e diretores de jornais. É importante frisar que é nesse momento que surge a chamada “imprensa marrom”, caracterizada pelo sensacionalismo. Nesse sentido, buscando melhor condição na disputa com o também sensacionalista Joseph Pulitzer, William Randolph Hearst, criou uma série de estratégias para expandir seu mercado. Como havia uma massa de leitores de baixa instrução, muitos imigrantes que estavam aprendendo a ler inglês, ele baixou os preços dos jornais e passou a publicar notícias sensacionalistas sem se importar com a veracidade das mesmas. Estes líderes da imprensa de então logo perceberam que o tema da

independência cubana instigava interesse nos leitores, e ajudados por cubanos expatriados que viviam em Nova Iorque passaram a utilizar da temática em larga escala, transformando-a numa "peça de moralidade". (SCHOULTZ, 2000, p. 156).

Pode-se questionar o efeito que a imprensa sensacionalista possa ter ou não causado na opinião pública, mas é inegável que quanto mais os jornais tocavam no assunto, maiores eram as vendas de exemplares, além disso, as matérias dos "grandes" eram reproduzidas por diversos outros jornais por todo o país.

> A questão, como o Senador Oliver Platt observava já em 1895, era que tudo isso estava afetando a opinião pública: "os absurdos do jornal sobre o que está acontecendo lá, embora publicados num dia e contraditos no outro, parecem agitar a agressividade nas mentes das pessoas." (SCHOULTZ, 2000, p. 158).

O terceiro grupo a influenciar a opinião pública, de acordo com Schoultz, era o dos políticos conhecidos como *jingoes*, que representavam os defensores do Destino Manifesto na geração de então, tendo como um dos principais representantes o futuro presidente Theodore Roosevelt. Porém, não cabe aqui um detalhamento sobre o assunto, apenas serve como explicação da tese do autor. (SCHOULTZ, 2000, p. 158).

Porém, o estado de espírito da opinião pública não é a explicação exclusiva para o envolvimento dos EUA no caso. Schoultz, citando Louis Pérez, *"enfatiza a preocupação da administração McKinley com o destino da estratégia e dos interesses dos EUA sob um governo cubano independente."* (SCHOULTZ, 2000, p. 160). O problema a ser enfrentado era o caráter da população cubana, a instabilidade dos diferentes estratos, negro, peninsular e *criollo*. Neste sentido, segundo Pérez e Schoultz, o intuito de McKinley ao redigir sua mensagem de guerra, era o de agir *"em defesa de 'interesses americanos em perigo' e da necessidade de 'assegurar na ilha o estabelecimento de um governo estável, capaz de manter a ordem e observar suas obrigações internacionais'."* (SCHOULTZ, 2000, p. 161).

Ainda um pouco antes dessa mensagem de McKinley, foram tentadas diversas negociações com a Espanha no intuito de adquirir Cuba, porém, não se chegou a um acordo. Com o desenrolar da diplomacia entre EUA e Espanha, no início de 1898, os espanhóis deram início a um novo governo reformista que concedia certa autonomia a Cuba. Porem, conservadores iniciaram manifestações. Depois de certo debate, McKinley resolve enviar o navio de guerra *Maine* para Havana.

Chegando a Havana em 25 de Janeiro, lá ficou ancorado até 15 de fevereiro, quando uma explosão no casco o afundou, causando a morte de 260 marinheiros. *"Além de ser uma tragédia humana, o afundamento do Maine provou ser um desastre diplomático da maior magnitude."* (SCHOULTZ, 2000, p. 162). McKinley então designou uma comissão da Marinha para investigar o caso. Essa comissão conclui que a explosão só pode haver sido causada por uma mina externa, submarina. Em paralelo, a imprensa e os jingoístas fazem coro em prol de uma intervenção. A hora havia chegado. Embora estudos posteriores tenham concluído que nada prova que o *Maine* tenha sido explodido por uma mina, em 1898 ninguém contestou a posição de McKinley. Nas palavras de Schoultz:

> Declarando que "as presentes condições em Cuba constituem uma ameaça constante à nossa paz," em 11 de abril McKinley enviou sua mensagem de guerra ao Congresso, insistindo "em nome da humanidade, em nome da civilização, em prol dos interesses americanos ameaçados que nos dão o direito e o dever de falar e agir, a guerra em Cuba deve cessar." Ele pediu ao Congresso que lhe desse o poder de usar a força militar "para assegurar uma completa finalização das hostilidades." O congresso debateu por oito dias antes de chegar a uma breve mas complexa resolução conjunta que autorizava o Presidente a desalojar os espanhóis. A resolução afirmava, na emenda Teller, que "os Estados Unidos, pela presente, abrem mão de qualquer disposição ou intenção de exercer soberania, jurisdição ou controle sobre a dita ilha, exceto para pacificação, e afirma sua determinação, de quando isto estiver cumprido, deixar o governo e o controle da ilha para seu povo." (SCHOULTZ, 2000, p. 163).

Mary Anne Junqueira também comenta o caso:

> Os militares norte-americanos imediatamente responsabilizaram a Espanha pelo afundamento da embarcação. O incidente serviu de pretexto para os Estados Unidos entrarem na Guerra contra a Espanha. O país havia investido poderosamente numa marinha de guerra e derrotaram os espanhóis em 1898, sem dificuldades. O conflito foi considerado pelo secretário de Estado John Hay "uma esplêndida guerrinha", uma vez que os resultados foram extremamente compensadores para os norte-americanos. (JUNQUEIRA, 2001, p. 101-2).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Gilderhus, a guerra com a Espanha teve muitas conseqüências:

> A mais importante delas foi a consolidação da posição hegemônica dos EUA no hemisfério ocidental. Além disso, projetou os interesses nacionais do país na Ásia e introduziu novos problemas de administração e controle. Impossibilitados de anexar Cuba pela emenda Teller, os *policymakers* desenvolveram outros métodos. Cuba, o primeiro entre os que seriam conhecidos como protetorados, tornou-se um modelo, sugerindo formas aplicáveis em outros lugares. Para os advogados da *New Diplomacy*, a guerra

> com a Espanha representou uma espécie de culminação. [tradução livre do autor]. (GILDERHUS, 2000, p. 20).

Além disso, cabe ressaltar que a guerra contra a Espanha rendeu aos EUA o controle de Porto Rico, Guam, e, mediante um pagamento de US$ 20 milhões, a aquisição das Filipinas. (SMITH, 2008, p. 37-8).

Uma passagem de Lars Schoultz também pode contribuir para deixar clara a situação:

> E foi assim que os Estados Unidos encerraram sua ocupação inicial em Cuba, obrigando os cubanos a aceitar o prosseguimento da supervisão, em grande parte porque líderes em Washington acreditavam que a pacificação da ilha estava incompleta. A Emenda Platt foi uma apólice de seguros, emitida em prol dos interesses estratégicos e econômicos dos EUA na ilha. Vários meses antes de o General Wood zarpar do porto de Havana pela última vez em 20 de maio de 1902, o dia da independência de Cuba, ele havia escrito que "há, por certo, pouca ou nenhuma independência ligada a Cuba sob a Emenda Platt." Isto fora propositado, como observou o Senador Platt: " Os Estados Unidos estarão sempre, sob a assim chamada Emenda Platt, em posição de endireitar as coisas se elas ficarem seriamente ruins." A hegemonia havia sido formalizada. (SCHOULTZ, 2000, p. 174).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGUILAR, Luis E. Cuba, c. 1860-1934. In: BETHELL, Leslie (Ed.) *Historia de América Latina.* Barcelona: Crítica, 1991. T.9.

- GILDERHUS, Mark T. *The second century. U.S.-Latin American relations since 1889.* Wilmington: SR Books, 2000.

- JUNQUEIRA, Mary Anne. *Estados Unidos: A consolidação da nação.* São Paulo: Contexto, 2001.

- SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos: Poder e submissão. Uma história da política norte-americana em relação à América Latina.* Tradução de Raul Fiker. Revisão técnica de Mary Anne Junqueira. Bauru: EDUSC, 2000.

- SMITH, Peter H. *Talons of the eagle. Dynamics of U.S.-Latin American relations.* New York: Oxford University Press, 2008.

AS ALEGORIAS FEMININAS DA REPÚBLICA NA IMPRENSA ILUSTRADA. RIO DE JANEIRO, SÉCULO XIX.

Aristeu Elisandro Machado Lopes
Universidade Federal de Pelotas
aristeuufpel@yahoo.com.br

Considerações iniciais

Em 1870, no Rio de Janeiro, um grupo de homens das mais variadas atividades profissionais, como médicos, jornalistas e, sobretudo, advogados se reuniram e fundaram um novo partido, o Partido Republicano (BOHERER, 2000, p.45). Iniciava com a nova agremiação política a campanha republicana, ou seja, oficialmente, surgia um movimento contrário ao Império e a Monarquia. Logo, o novo partido lançou um órgão de imprensa para difundir seu ideário e outros partidos fundados nas demais províncias nos anos seguintes[1].

Ao longo da primeira década de atividades do Partido Republicano no Rio de Janeiro surgiram vários periódicos ilustrados, alguns circularam pouco tempo, como *Comedia Social* (1870-1871) e outros por vários anos. Entre estes, *A Vida Fluminense* (1868-1875), *O Mosquito* (1869-1877), *O Mequetrefe* (1875-1893), *Revista Illustrada* (1876-1898), além da *Semana Illustrada*, que já circulava desde 1860 permanecendo até 1876. Todos esses pequenos jornais de circulação semanal tinham o humor como a forma primordial de abordar as notícias, eventos e emitir suas opiniões. A política do tempo foi um dos assuntos que se destacaram nas páginas ilustradas dos periódicos. Os republicanos não foram exceção, ao contrário, mereceram a atenção dos caricaturistas dos periódicos. Analisar como as atividades republicanas foram veiculadas nas páginas de dois desses periódicos é o objetivo deste trabalho. As ilustrações direcionadas aos republicanos quase sempre se valiam dos principais elementos do conjunto da simbologia republicana: a alegoria feminina da República e o barrete frígio. Ambos foram adaptados do arsenal simbólico revolucionário e republicano francês do final do século XVIII. Estes símbolos foram divulgados com a Revolução Francesa e, seu emprego foi ampliado, sobretudo, a partir da Primeira República proclamada em 1792 e no século XIX[2].

As comadres da Semana Illustrada

O periódico *Semana Illustrada* foi uma iniciativa de Henrique Fleiuss, um imigrante prussiano que logo após sua chegada ao Rio de Janeiro fundou uma litografia. Em 1860 vinha a público o primeiro exemplar da *Semana* que permaneceria até 1876 com atividade regular

de circulação. A Semana foi o primeiro periódico que pode ser considerado bem sucedido, devido a sua circulação regular e longevidade.

Henrique Fleiuss, segundo Herman Lima tomava parte da "vida palaciana", ou seja, que ele tinha relações de amizade e respeito pelo Imperador Dom Pedro II e sua família. Ressalta, ainda que a sua vida pessoal refletiu-se em sua obra artística e que apesar de algumas vezes direcionar sua sátira aos "homens da política conservadora, jamais lhe permitiu incorporar-se ao grupo de demolidores do trono" (LIMA, 1964, p.748); tal grupo era constituído pelos demais caricaturistas da Corte. Fleiuss foi muito satirizado pelos demais caricaturistas que atuavam na Corte concomitante a ele, no entanto, não foi averiguado uma crítica direta a sua "vida palaciana"[3].

Para Lucia Guimarães o respeito e as deferências ao Império não devem ser considerados como subservientes ao governo e nem como uma falta de espírito crítico do caricaturista: "o lápis ágil e de ponta afiada de Henrique Fleiuss estava sempre pronto para satirizar as práticas pouco recomendadas dos políticos e das elites dirigentes" (GUIMARÃES, 2006, p.92). Foi possível averiguar que houve sim um certo cuidado do caricaturista ao abordar a Família Imperial. Contudo, a autora está correta, uma vez que esse cuidado não significou que críticas a determinados setores da vida política do Império fossem sim realizadas no periódico. Já ao que se refere aos republicanos, a sátira foi permanente. Se as suas relações com a Monarquia conduziam a sua conduta na elaboração de suas ilustrações, como coloca Lima, a critica ao ideário republicano poderia ser justificada apenas por essa atitude. Entretanto, é possível considerar que a sátira produzida por Fleiuss aos republicanos foi também executada a partir das suas convicções políticas. Dessa forma, passava aos leitores, com as suas imagens, aquilo que considerava o caminho político correto, o qual deveria ser conduzido pela Monarquia e não por uma República.

Parte das críticas aos republicanos nas páginas da Semana se dava acompanhada de outra, direcionada aos Liberais radicais. Estes constituíam uma ala do Partido Liberal que em 1868 após a queda do Gabinete Zacarias de Góis Monteiro, resolveu lançar um manifesto com uma pauta de reformas sugeridas ao partido (CARVALHO, 2007, p.24). Para propagar suas ideias criaram o Centro Liberal e lançaram jornal oficial, *Reforma*. Os Jornais *Reforma*, dos liberais, e *Republica* dos republicanos apareciam nas ilustrações de Fleiuss associados, como defensores das mesmas ideias. Parte desta atitude se deve as posições de alguns membros do partido Republicano que apesar de atuarem nas fileiras republicanas seguiam carreira política abrigados no Liberal. O melhor exemplo é Joaquim Saldanha Marinho que teve sua trajetória

política marcada pela defesa da República, mas se candidatou e foi eleito como liberal (HOLANDA, 2005, p.299-302).

Uma das ilustrações veiculadas no periódico que faz essa associação apresentava duas alegorias femininas da República simbolizando os jornais *República* e *Reforma*[4]. (Figura 1)

Na imagem as duas alegorias foram transformadas em duas comadres. Ambas possuem traços semelhantes e acentuados: corpo avantajado, seios e mãos agigantadas; a *República* ostenta seu barrete frigio e possui uma expressão mais caricata, seu sorriso largo entrega seu caráter zombeteiro (parece que está gargalhando), pois ela parece se divertir com o conteúdo que será publicado na folha. Sua "comadre" *Reforma* tem uma expressão mais séria, ela está concentrada no desempenho de seu trabalho em misturar "veneno" com "petróleo". Petróleo nesse sentido pode ser entendido como algo falso ou ainda fantasioso o que caracterizaria, na visão do caricaturista, as notícias veiculadas pelo jornal. A palavra petróleo aplicada na identificação de algo como falso, por exemplo as notícias da *Reforma*, na visão da *Semana*, pode ter surgido no século XIX devido às várias tentativas frustradas de encontrar o produto no território brasileiro, expectativa que deve ter gerado várias notícias falsas. As primeiras tentativas ocorreram em 1858 em territórios do estado da Bahia, contudo foi somente no final dos anos 1930 que a produção petrolífera iniciou em terras brasileiras[5].

A caricatura é uma forma artística que emprega o humor para apresentar uma deturpação de uma pessoa, acentuando seus traços físicos que poderiam passar despercebidos resultando em algo exagerado (BELUZZO, 1992) (FONSECA, 1999). A ilustração é considerada uma caricatura, no entanto, ela não trata de uma pessoa, as duas comadres são caricaturas de duas alegorias femininas que representavam os jornais *República* e *Reforma* ou ainda podem ser vistas como uma caricatura dos ideais que eram defendidos pelos simpatizantes das folhas; o que foi tomado de maneira mais acentuada no caso da República. A legenda da ilustração narrava a ação que se passava: "As duas comadres *República* e *Reforma* preparando as suas armas para um conflito, uma guerra, um bombardeamento, e Deus sabe o que mais, dando graças à Providência por ter fornecido este pano para mangas que enche diariamente algumas colunas".

A legenda deixava clara a posição crítica adotada pela *Semana* em relação aos dois órgãos políticos. A palavra comadre certamente foi empregada como sinônima de alcoviteira já que no ponto de vista do periódico os assuntos abordados pelos jornais eram boatos ou notícias aumentadas, petróleos. A mesma atitude foi verificada num artigo chamado "Notícias falsas" no qual o articulista criticava alguns jornais da Corte por publicarem noticiários falsos.

Figura 1: Duas comadres

Legendas: As duas comadres *Republica* e *Reforma* preparando as suas armas para um conflito, uma guerra, um bombardeamento, e Deus sabe o que mais, dando graças a Providência por ter fornecido este pano para mangas que enche diariamente algumas colunas

Fonte: *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, n .582, p.4653, 04 fev. 1872. Acervo: AEL-UNICAMP

Tanto a *República* como a *Reforma* não escaparam. Sobre a primeira, era pedido que fosse mais exata na publicação das novidades sobre os abalroamentos das barcas, pois noticiavam "ferimentos graves de indivíduos em brigas individuais, quando estas feridas não passam de um arranhão" (*Semana Illustrada*, 05/11/1871).

O autor entendia o procedimento da redação do jornal visto que "assim é a mocidade" o que denotava uma crítica aos redatores considerados por ele jovens demais para estar à frente de um órgão político; a parte referente à *República* encerrava aconselhando os redatores a acalmarem o espírito. Ao se referir a *Reforma*, destacava que os boatos acabaram "porque já o título os declarou falsos, e ainda mais porque a *Reforma* reconheceu que ela toda estava composta de boatos".

A ilustração e o artigo veiculados na *Semana Illustrada* podem ser considerados como anti-republicanos ou ainda anti ideias novas, se se considerar também o manifesto do Centro

Liberal que fundou o jornal *Reforma*. A posição verificada aqui não foi isolada, em outros momentos o periódico veiculou ilustrações que tinham por objetivo criticar ideias novas, revolucionárias, tanto as republicanas como aquelas propostas por membros liberais. É possível que Henrique Fleiuss considerasse todos esses elementos como perigosos para as bases que sustentavam o Império e, como amigo do Imperador, tentava frear as suas campanhas com a veiculação de imagens contrárias a eles.

A alegoria produzindo "alguma coisa de bom" em O Mequetrefe

O primeiro número do periódico *O Mequetrefe* foi lançado em janeiro de 1875. O jornal foi uma iniciativa de Pedro Lima e Eduardo Joaquim Correa; este se tornou o único proprietário do jornal em 1879 e se manteria nessa condição até sua morte em maio de 1891; a viúva assumiu os negócios do marido, colocando seu cunhado, José Joaquim Correa, no comando do jornal. O jornal encerrou sua circulação em Janeiro de 1893.

Ao longo dos anos de sua circulação o periódico contou com um número variado de colaboradores, como Olavo Bilac, Artur Azevedo, Henrique Lopes de Mendonça, Lúcio de Mendonça, Raimundo Correia, Filinto de Almeida e Lins de Albuquerque, este exercendo o cargo de diretor por um determinado tempo. Entre os caricaturistas, passaram pelo periódico Candido de Faria, Antonio Alves do Vale, Joseph Mill, Aluisio Azevedo que mais tarde abandonaria os desenhos para se dedicar a literatura[6] e Pereira Netto (LIMA, 1964, p.116). Este, se retirou do periódico para substituir Angelo Agostini na Revista Illustrada após seu afastamento devido a uma viagem para Paris em 1888 (BALABAN, 2005, p.48-51).

O arranjo do jornal no que toca às questões políticas foi evidenciado nos primeiros números do periódico. A redação afirmava "não somos republicanos... mas também não somos monarquistas. Em princípios políticos, que se prendam a formas de governo, assim como em questões de nacionalidade, nem queremos ser vistos, nem cheirados" (*O Mequetrefe*, 15/04/1875). Na sequência do texto asseveravam que combatiam o poder pessoal: "combatemos, por exemplo, o poder pessoal que é um excesso da monarquia constitucional". Em outras palavras, a batalha era dirigida ao Imperador Dom Pedro II e aos seus ministros, principalmente o Presidente do Conselho de Ministros, escolhido pelo Imperador.

Já suas ilustrações se valeram dos símbolos republicanos. O segundo número do periódico, por exemplo, trazia na primeira página dois homens ajoelhados e com barrete frígio. O recurso aos símbolos republicanos, contudo, era a melhor maneira para criticar a

Monarquia, uma vez que as duas formas de governo são adversárias e o emprego de elementos que as caracterizam, colocados contrapostos, configuram e remetem os leitores à sátira pretendida pelo caricaturista.

A alegoria Feminina da República foi constantemente aproveitada pelos caricaturistas do periódico na realização de suas sátiras ao Império. A questão republicana, por sua vez, também foi comentada. Um exemplo de alegoria que criticava o Império apareceu na primeira página do dia 07 de outubro de 1875. A sátira, contudo, se dirigia a uma das instituições relacionadas a Monarquia, a Igreja católica. A imagem mostra a alegoria feminina espremendo um membro católico (Figura 2). A alegoria não apresenta nenhuma identificação junto ao corpo; pressupõe-se que se trata daquela da liberdade uma vez que é esta a palavra que identifica o líquido que sai do homem que é por ela espremido. Ela é bastante simples; os traços de seu corpo e de suas vestes são tênues em relação ao fundo do desenho o que lhe dá um aspecto fantasmagórico. À cabeça, embora o tracejado seja um tanto fraco, é possível identificar claramente o barrete frígio, enquanto a face é delineada de forma que a deixa jovial e delicada, se comparada com os traços do rosto do homem. Sua mão não traz nenhum dos outros atributos republicanos, mas ela é firme e segura com força a prensa da qual sairá, no final, a liberdade.

A legenda explicava a ação que se desenvolvia no desenho: “Até que lhe façam como a uva, segundo diz S. Agostinho: espremê-la para que produza alguma coisa de bom”. Quem estava sendo espremida era a Igreja e o algo de bom que apareceria era a Liberdade. O homem representa a Igreja e a referência é feita através do emprego de um dos símbolos usados por membros da hierarquia da Igreja Católica, a Mitra. Assim, é possível que ele não seja um padre, e sim um bispo, visto que a este cargo eclesiástico cabe o uso deste chapéu alto e de pontas, símbolo do poder espiritual que é investido num bispo, que são os representantes dos apóstolos na terra. O conjunto da imagem não tratava o ideário republicano – satirizavam a Questão Religiosa[7].

Essa ilustração é apenas uma entre tantas outras veiculadas nesse periódico sobre o conflito; ela é importante aos propósitos deste artigo por causa da alegoria feminina que foi empregada para abordar a questão. O uso da alegoria não se referia diretamente às atividades republicanas, como era recorrente nos periódicos, ela foi adaptada para um contexto novo que considerava a Igreja como opressora, como um atraso, que emperrava o progresso do país e que por isso deveria ser “espremida”, acabando com o jugo da Igreja sobre o Estado. Em outras palavras, a separação entre a Igreja e o Estado representava a conquista da liberdade, a qual viria com a República.

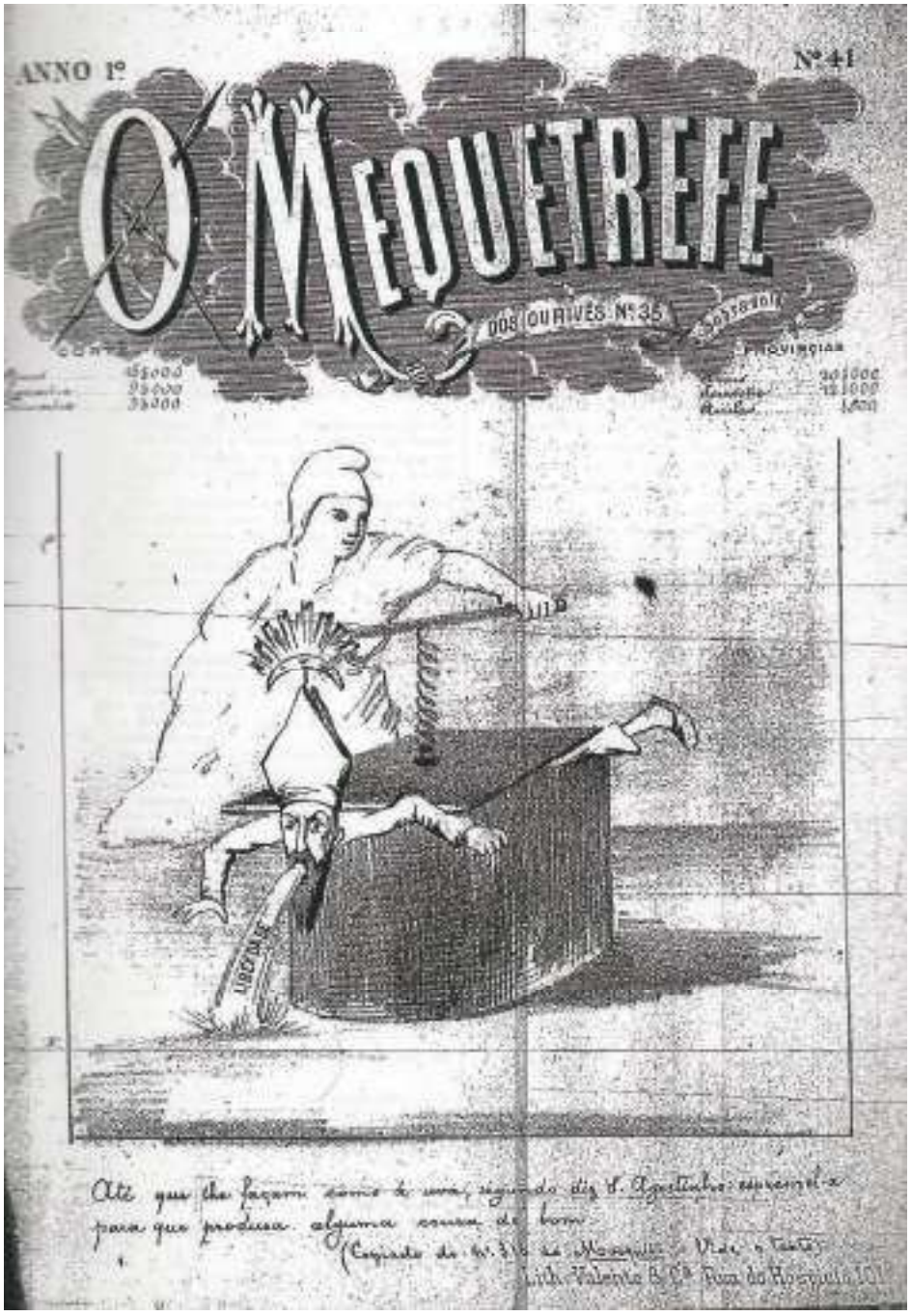


Figura 2: A Alegoria espremendo o bispo

Legenda: Até que lhe façam como a uva, segundo diz S. Agostinho: espremê-la para que produza alguma coisa de bom.

Fonte: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, n.41, p.1, 07 out. 1875. Acervo: AEL-UNICAMP

O periódico apregoava tanto essa premissa que chegou a ilustrar em um de seus números o seu personagem símbolo, entregando para Dom Pedro II o livro "*A Igreja e o Estado*". A obra reunia uma série de crônicas escritas por Ganganelli, pseudônimo de Joaquim Saldanha Marinho e publicadas no *Jornal do Commércio* entre 1873 e 1875, sendo, mais tarde, agrupadas em quatro volumes (BALABAN, 2005, p.227).

Retornando à imagem, ela não apresenta o seu autor, ou melhor, não apresenta quem a reproduziu nas páginas de *O Mequetrefe*, visto que é uma cópia de um desenho de Rafael Bordallo Pinheiro, publicada em *O Mosquito* em 02 de outubro de 1875. A informação foi dada com a reprodução que revela se tratar de um desenho copiado do jornal congênere e remete o leitor para um texto explicativo na página dois. Em *O Mosquito*, o desenho foi publicado menor, ao lado de outros que abordavam assuntos variados, sendo um deles a Questão Religiosa; na reprodução *O Mequetrefe* deu para ele um destaque "para que ele dê mais na vista; queremos que ele avulte aos olhos dos nossos assinantes essa feliz prova que enceta o *Mosquito*". O jornal revelava ainda que o desenho concebido por Bordallo Pinheiro era inspirado em outro, publicado na França por H.Meyer. O debate republicano também apareceu no texto ao comentar que a "rapariga" que espreme o bispo: "é a própria liberdade, é a república do futuro". Somente ela poderia acabar com o representante do "ultramontanismo retrógrado" possibilitando a liberdade da qual o país estava apartado: "só a República pode salvar o Brasil das garras do ultramontanismo[8]".

A imagem permite algumas interpretações não só em relação ao posicionamento de *O Mequetrefe* como também ao seu "comportamento". Num primeiro momento demonstra a circulação das ilustrações que eram concebidas num periódico e copiadas por outros artistas, atividade corriqueira no século XIX[9]. No caso dessa imagem, sua inspiração começou no desenho de Bordallo Pinheiro que, por sua vez, se guiou num artista francês. A reprodução ainda atesta que, num instante inicial, as relações entre os dois periódicos eram amistosas. Possivelmente, a cópia também serviu para dar as boas vindas ao colega caricaturista que acabava de chegar no Brasil.

Além de referendar a fonte da ilustração, o periódico incentivava ainda mais a campanha contra os bispos, dando notoriedade à causa com a veiculação de ilustrações que satirizavam abertamente os representantes da Igreja Católica. No final, ao revelarem que a alegoria feminina da liberdade é a República do futuro, acabaram fazendo referência aos republicanos. A solução seria a instalação de um governo republicano como a única forma de acabar com a subordinação do país perante a religião, aliança considerada um retrocesso. O texto encerrava afiançando que este era o pensamento colocado no desenho de Bordallo

Pinheiro e compartilhado em *O Mosquito*. No entanto, ao reproduzirem o desenho, acabavam igualmente enfatizando – talvez não propositalmente – a campanha dos republicanos.

Apesar de declarar não ser republicano, o jornal seguiria sendo relacionado à propaganda republicana possivelmente por causa das ilustrações que publicava. Essa situação foi enfrentada, sobretudo, por sua posição ambígua, ou seja, seus responsáveis se declaravam não republicanos na parte textual e utilizavam a simbologia republicana em suas ilustrações. Essa dicotomia seguiu em suas páginas ao longo de seu primeiro ano, como exemplificam o texto e a imagem analisados.

Considerações finais

As duas ilustrações analisadas acima são apenas dois exemplos de um conjunto maior de imagens veiculadas na imprensa ilustrada do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX. Os dois desenhos, no entanto, demonstram que a questão republicana estava presente nas discussões políticas ocorridas no Corte, o centro político do Império do Brasil, e, devido a sua importância, mereciam ser comentadas nas páginas dos periódicos.

A primeira ilustração publicada na *Semana Illustrada* apresentava uma posição mais direta e crítica aos republicanos. Não somente a eles, os liberais radicais acabavam associados aos republicanos e seus jornais se tornavam duas comadres. A sátira presente na ilustração de maneira explicita não foi encontrada no segundo desenho. Neste a leitura da Alegoria Feminina recebeu outro significado, em *O Mequetrefe* ela surge para satirizar o Império e atacar a Igreja Católica. A República, o seu ideal, igualmente recebe outro tratamento, se antes, na imagem da Semana foi vista com desaprovação, nesta, em O Mequetrefe, ela é considerada como a única capaz de conceder a liberdade que o Brasil necessita para alcançar o progresso.

Dessa forma, é possível considerar que a imprensa ilustrada do Rio de Janeiro, representada por essas duas ilustrações, possibilita averiguar o desenvolvimento da política de seu tempo, as discussões e os ideários defendidos ou combatidos. Essas ilustrações, de igual maneira, permitem averiguar que a posição dos caricaturistas e colaboradores dos periódicos não foi unânime, ainda, demonstram como elas foram transmitidas aos seus leitores como uma leitura da realidade na qual estavam inseridos.

Notas

[1] Após a fundação do Partido Republicano no Rio de Janeiro, surgiram outras agremiações republicanas no Brasil como o Clube Republicano de São Paulo em 1872 e o Partido Republicano do Rio Grande do Sul em 1882. Sobre a atuação republicana nessas e nas demais províncias do Império ver: (BOHERER, 2000).
[2] Sobre a Simbologia republicana no contexto francês ver: (AGULHON, 1979) (STAROBINSKI, 1980).
[3] Essa questão foi melhor desenvolvida em: (LOPES, 2010, p.112-114)
[4] Essa associação foi constante na Semana Illustrada e surgiu em outras ilustrações de Henrique Fleiuss.
[5] Sobre a história do petróleo ver:
Disponível em: <http://www2.petrobras.com.br/EspacoConhecer/HistoriaPetroleo> Acesso em: 21/01/2008.
[6] Aluisio Azevedo, contudo, ao optar pela literatura, se tornou um dos literatos mais conhecidos do século XIX. É de sua autoria, por exemplo, o romance naturalista *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890).
[7] Em 1872 a Igreja se envolveu num conflito com o governo imperial que ficaria conhecido como a Questão Religiosa, nas qual algumas notabilidades da política da época, como o Visconde de Rio Branco, João Alfredo e o Imperador Dom Pedro II tomaram parte. Do lado da Igreja estavam envolvidos os Bispos do Rio de janeiro, de Pernambuco e do Pará e até o Papa Pio IX. A imprensa do Rio de Janeiro e membros das casas maçônicas também acabaram se envolvendo; da mesma forma que *O Mosquito* e *A Vida Fluminense*, *O Mequetrefe* também aproveitou o momento para criticar a união entre a Igreja e o Estado.
[8] Uma reforma religiosa iniciada em meados do século XIX passou a apregoar a doutrina de infalibilidade do Papa, e os seus responsáveis passaram a ser chamados ultramontanos, denominação dada àqueles que defendiam a centralização da Igreja em Roma e no Papa. (VIEIRA, 1980).
[9] A *Revista Illustrada*, por exemplo, teve algumas ilustrações reproduzidas pelo periódico *A Ventarola* de Pelotas-RS. (LOPES, 2006, p.47-59).

Referências bibliográficas:

AGULHON, Maurice. *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880.* Paris: Flammarion, 1979.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: A trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888.* Campinas: IFCH/UNICAMP, 2005.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992; FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: A imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992; FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: A imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

CARVALHO. José Murilo. As conferências radicais no Rio de Janeiro: novo espaço de debate. In: CARVALHO, José Murilo (Org.) *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Henrique Fleiuss: vida e obra de um artista prussiano na Corte (1859-1882). *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, nº12, jan-jun-2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização brasileira*. Vol. 7: Do Império à República. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LIMA, Herman. *Historia da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. *A República e seus símbolos: a imprensa ilustrada e o ideário republicano. Rio de Janeiro, 1868-1903*. Tese (Doutorado em História) Porto Alegre: UFRGS, 2010.

_____. A política imperial brasileira e a imprensa ilustrada no século XIX - Rio de Janeiro e Pelotas. In: Márcia Medeiros da Rocha. (Org.). *IV Mostra de Pesquisa: Produzindo História a partir de fontes primárias.* 1 ed. Porto Alegre-RS: Corag, 2006, v. , p. 47-59.

STAROBINSKI, Jean. *1789. Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

VIEIRA, David Gueiros. *O protestantismo, a maçonaria e a questão religiosa no Brasil.* Brasília: Editora da UnB, 1980.

AS NARRATIVAS ESCOLARES A PARTIR DE FONTES IMAGÉTICAS, O BRASIL OITOCENTISTA E OS MÚLTIPLOS PERSONAGENS PELAS OBRAS DE ALMEIDA JUNIOR.

ARNALDO MARTIN SZLACHTA JUNIOR[1]
arnaldo_sz@hotmail.com

A historiografia brasileira do século XIX é um dos assuntos que mais se convergem em investigações e pesquisas na historiografia, e isso se reflete também no ensino de história, um dos motivos é que essa temporalidade está relacionada com a formação da identidade nacional com a consolidação do 2º reinando como governo. Ângela Alonso em seu trabalho Epílogo do Romantismo faz uma boa apresentação com a primeira parte de seu trabalho que intitula: "*Uma genealogia americana"*, que traça essa questão da nacionalidade que estava se definindo já que o Brasil era um país na América e poderia se aproximar das identidades assumidas pelos outros países que compunham o nosso continente, entretanto o Brasil possuía laços muito fortes com as monarquias européias já que a família real portuguesa fez sua independência e estava a frente do único país independente da América com sistema monárquico de governo. Alonso apresenta essa questão trabalhando como uma ambigüidade:

> [...] ao longo de todo o século XIX, empenhadas na definição da brasilidade. O movimento geral oscilou entre a firmação da especificidade brasileira. E o desejo de produzir uma civilização de tipo europeu. A ambigüidade básica estava na tentativa de definir uma tradição que nos faltava. (ALONSO, 1996, p. 76)

O país em que uma identidade estava se completando vivenciava aqui uma tentativa de se copiar os centros das grandes cidades européias, assim como hábitos e costumes dos que habitavam o hemisfério norte, nesse momento também encontramos uma considerável produção da literatura tanto quanto em número de estórias, autores e exemplares que gerou uma a formação de uma classe letrada e produtora de leitores livros. Quando abordamos isso em algumas pesquisas ou até mesmo na sala de aula, esse momento geralmente é tratado de forma muito simples e direta sem uma grande aproximação das ações transformadoras desse período ficando restritas apenas as movimentações políticas dessa elite do jovem país.

Com isso, pretendemos nesse trabalho estabelecer uma relação da historiografia do século XIX com os personagens reais responsáveis pelas produções literárias do referido momento. Assim para entendermos esse cenário dos livreiros, políticos e leitores é

[1] Mestrando do programa de História Social da Universidade Estadual de Londrina pela Linha História e Ensino.

necessários inicialmente buscar entender esse espaço urbano em que os homens do século XIX estão inseridos e são agentes transformadores, para isso podemos aproveitar da pesquisa de Márcia R. Capelari Naxara, que em sua obra domínio da palavra/ domínio da cidade trabalha o espaço urbano e as representações presentes em obras pictóricas, inicia seu trabalho citando Sério Buarque de Holanda discutindo a idéia de colonização que seria diferente entre Espanhóis e Portugueses na qual o modelo português se localizava na região próxima a orla marítima que segundo a tradição isso vem da necessidade de ocupação territorial durante o século XVI, e esse modelo teria ocasionado o surgimento de cidades sem planejamentos, mas em sua bela pesquisa Naxara mostra que mesmo sendo um modelo estratégico de colonização que visava defender o território nacional, e essa visão de uma cidade crescendo desordenada gerou no imaginário das pessoas uma idéia de desleixo e desordem:

> [...] sítios escolhidos deliberadamente ou ao acaso para erigir os povoados, vilas e cidades. Isso com certeza contribuiu para a manutenção do imaginário de uma certa (des)ordem ou "desleixo" na construção da paisagem urbana que, de alguma forma, guarda um efeito pitoresco de incorporação à paisagem. (NAXARA, 2004, p. 89)

Essa visão de desleixo muitas vezes nos desvia o olhar promovendo um julgamento de algumas de uma realidade de um país que não possuía uma relevância no consumo e produção literária, assim acabamos deixando de lado também alguns tramites políticos que estavam ligados com a posição literária. É claro que também não podemos estabelecer que nesse momento o Brasil seja um país completamente letrado como uma grande população consumidora de livros se estendo a todas as regiões, até as mais interioranas. Em qualquer pesquisa historiográfica é preciso ter cuidado e cautela com suas fontes.

O processo que culminou com certa pacificação política saindo do período conturbado da regência, gerou um novo momento na história do país na qual conhecemos como período da Conciliação através de dos arranjos dos poderes. Com o império percebemos uma tendência do imperador em financiar e estimular autores e artistas que destacassem uma idéia de nação.

> Consolidado, o país tinha de marcar sua singularidade como nação; necessitava criar uma imagem de si mesmo que não tivesse por substrato apenas o nativismo antiportuguês que tantas vezes compadecera na política como nas letras até então. (CARAVALHO, 1996, p. 140)

Ao estabelecer o nosso recorte temporal e enfoque histórico que queremos dar vamos a partir de agora construir uma proposta pedagógica e definiremos também a qual aluno estaremos direcionando tal trabalho, de acordo com o tema aqui escolhido uma boa relação Didática da História é a questão da sociedade brasileira do século XIX, o momento de formação da idéia de nação no Brasil com o advento do segundo reinado após as crises e o temor das elites que o Brasil sofresse uma desfragmentação territorial. Quando tratamos da didática da história pensamos em poder construir uma ação com aporte na disciplina de Artes, cabe esclarecer que estamos nos baseando na reflexão proposta por Klaus Bergmann, a Didática da História seria uma especialidade da disciplina história que buscaria estudar dentre outros, a metodologia do ensino de História[2].

Definido a qual aluno é pensando nossa preposição didática, refletimos uma análise a partir da pergunta básica, Quais as possibilidades de interação do ensino de História com o ensino de Arte? De que forma o nosso objeto se situa no âmbito de debate entre a História e as Artes e a possibilidade dessa junção direcionando e criando um trabalho que possibilitasse a pesquisa em sala de aula dessas duas ciências. Ainda com base na pesquisa de Ana Mae Barbosa, presente em seu livro *A imagem do ensino da arte*, temos uma reflexão da importância do uso e estudo das imagens em sala de aula e a relação de análise que extrapola os muros e vai muito além dos mínimos limites escolares. Aprender a ler imagens não auxilia apenas nas possibilidades e atuações de outras ciências, ajuda, ou melhor, é de fundamental importância para a vida do educando.

> Temos que alfabetizar para a leitura da imagem. Através da leitura das obras de artes plásticas estaremos preparando a criança para a decodificação de gramática visual, da imagem fixa e, através da leitura do cinema e da televisão, a prepararemos para aprender a gramática da imagem em movimento. Esta decodificação precisa ser associada ao julgamento da qualidade do que esta sendo visto aqui e agora e em relação ao passado. (PIMENTEL, 1990, p. 115)

Mais qualquer interação nas duas ciências seria possível somente quando incluímos uma fonte iconográfica na nossa pesquisa e quando pretendemos entender nosso objeto de estudo para a sala de aula nos deparamos com os problemas técnicos da execução do mesmo. Para tanto poderemos utilizar as contribuições de Lucia Gouvêa Pimentel.

> Talvez seja preciso pensar, antes de tudo, em como garantir o acesso às tecnologias contemporâneas aos nossos alunos e professores. Num mundo em que o poder da informação geralmente determina o poder de decisão, ter acesso à informação é um

[2] Mais referências indicamos a leitura do Artigo de BERGMANN, Klaus. A história na reflexão didática. 1989/1990.

> primeiro passo necessário para que posso pensar e construir conhecimentos básicos. (PIMENTEL, 1996, p. 116)

Dessa maneira conseguimos apresentar algumas contribuições para a nossa pesquisa, tanto no campo teórico e metodológico quanto na prática das ações em sala de aula. Toda ação de cunho cientifico deve estar apoiada em autores das diferentes abordagens propostas que darão suporte teórico as atitudes, possibilitando um resultado científico e satisfatório, que terão como resultado orientações para docentes das diversas áreas, temos dessa forma um trabalho que se enquadre a proposta da especialização, que tem como alunos profissionais da educação, que junto a academia produzam experiências práticas e acadêmicas que são a gênese de uma especialização cujo ênfase é o ensino de Artes.

Criando as relações, Arte, História e identidade.

Nosso objeto primário para nossa ação em sala de aula e a aplicação de um bom projeto pedagógico levando algumas reproduções de obras do pintor José Ferraz de Almeida Júnior.

Lembramos à historicidade presente no século XIX na qual encontramos a formação do estado nacional brasileiro e tentativa de consolidação de uma identidade nacional através de ações políticas, econômicas e culturais que pretendiam construir esse arcabouço. O item relativo à identidade é de um profundo debate que ele por si só poderia se transformar num projeto de sala da aula dentro da linha pretendida. Contudo para melhor elucidar os possíveis caminhos dessa pesquisa pretendo me orientar nas considerações de Denys Cuche que pondera:

> [...] a identidade social não diz respeito unicamente aos indivíduos. Todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde a sua definição social, definição que permite situá-lo no conjunto social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo(são membros do grupo os que são idênticos sob um certo pontos de vista) e o distingue dos outros grupos (Cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). (CUCHE, 1999, p. 177)

Assim a ação em sala de aula pretende ser uma iniciativa que pela disciplina da história seja possível criar uma interdisciplinariedade com a disciplina de artes dando ao aluno a noção do que seria o tempo histórico e as possibilidade de interpretações, entendimentos e inquietações que ele nos reserva. Para tanto podemos ainda recorrer a Lana Mara de Castro Siman. Com seu artigo “O Papel dos mediadores culturais e da ação

mediadora do professor no processo de construção do conhecimento histórico pelo alunos" (SIMAN, 2004) possibilitando a execução da pesquisa dentro da sala de aula. Nesse Artigo Siman nos orienta de uma forma interessante sobre o papel do educador, principalmente na área das ciências humanas, através de uma ação mediadora onde o professor não seria o emissor do conhecimento e sim juntamente com os educandos formarem uma ação coletiva professor e aluno e assim dando uma maior possibilidade de atuarem como interlocutores. Tal ação pretende que se investigam as transformações provocadas pelo homem no recorte já especificado e o discernimento do tempo histórico em comparação ao tempo astronômico e físico.

Possível Metodologia do Trabalho.

Ao se propor um prática em que há uma soma de disciplinas escolares precisamos tomar muito cuidado na ralação entre as mesmas, não que uma venha desmentir ou desqualificar a outra, mas há encaminhamentos do ponto de vista didático em que é preciso se ater com muita atenção. Como ponto inicial dessa ação buscarei compreender a relação do uso de imagens no ensino de história na perspectiva presente no trabalho de *Circe Maria Fernandes Bittencourt.* Em sua obra '*Ensino de História: Fundamentos e métodos'*, Bittencourt estabelece contatos iniciais para apropriação da imagem através da concepção dele como um documento histórico e quais cuidados o pesquisador professor deve tomar com tal particularidade. Outra contribuição é um relação uso das imagens tecnológicas na sala de aula, que poderão auxiliar no sentido da técnica de reprodução em sala de aula. O trabalho de Bittencourt aponta assim alguns caminhos do uso da imagem e a sua utilização em sala de aula na dimensão da História, com possibilidades de contribuir para a execução da atividade. (BITTENCOURT, 2008 pp. 360-371)

Uma das principais discussões no mundo acadêmico é qual a relação de conhecimento, aluno e professor, a principal crítica é sobre a idéia de um professor que seria um mero reprodutor dos saberes acadêmicos, e os alunos receberiam informações diminuídas e simplificadas vindas da academia. Ora essa concepção não compreende nossa proposta dessa inter-relação entre o ensino de Arte e História e como ponto de debate e reflexão da execução das atividades que estamos propondo nesse trabalho me aparo nas concepções de *Selva Guimarães Fonseca* principalmente em suas obras "*Caminhos da história ensinada"* e "*Didática e Prática de Ensino de História" que* nos possibilita considerações sobre o universo escolar e a execução da prática da pesquisa no âmbito escolar. Seguindo a linha de

análise desta autora presente na primeira obra citado, pretendo utilizar sua contribuição nessa ação pedagógica em relação às mudanças que o ensino de história sofreu nas últimas décadas por conta do aumento da propagação das imagens e a mudança de paradigma com a grande presença e influência dos meios de comunicação em massa no ambiente escolar.

Já o seu segundo livro: *Didática e Prática de Ensino de História*, irá me orientar em relação à realização da ação propriamente dita em sala de aula. A primeira orientação no sentido de execução parte de seus pressupostos teóricos em relação à Interdisciplinariedade ou transversalidade no ensino de história e possibilidade da produção de conhecimento dentro do ambiente escolar.

> [...] professores e alunos não meros consumidores de materiais, executores de programas de ensino, mas criadores, produtores de saberes. O professor é um profissional que domina não apenas os métodos da construção do conhecimento, mas um conjunto de saberes que possibilita sua socialização e sua reconstrução no processo de ensino e aprendizagem. (FONSECA, 1993, p. 133)

Outro item pertinente dessa obra é a que trabalha a incorporação de outras fontes e linguagens na prática do ensino de História, dessa forma concordamos com Fonseca no que diz respeito da abrangência de conteúdos escolares e também fora dos bancos escolares que o educando recebe durante sua vida na educação básica.

> [...] A formação do aluno/cidadão se inicia e se processa ao longo de sua vida nos diversos espaços de vivência. Logo, todas as linguagens, todos os veículos e materiais, fruto de múltiplas experiências culturais, contribuem com a produção/difusão de saberes históricos[...] (FONSECA, 1993, p. 164)

Como o trabalho é uma junção de perspectivas do campo da história com o campo das artes. Pretendemos realizar assim no decorrer da pesquisa uma análise em sala de aula sobre a sociedade brasileira e sua identidade do final do século XIX, utilizando das pinturas de José Ferraz de Almeida Júnior e as possibilidades do campo das artes visuais, é claro que pretendo buscar outras experiências tanto nos caminhos que pertencem a metodologia no ensino de história somando a produções acadêmicas e metodologia que circundem o ensino de artes, outros temas colaterais como a pedagogia e a psicologia também podem somar a este trabalho.

Dentro dessa idéia de soma e interdisciplinaridade e possibilidades das duas ciências em questão, é condizente na formulação teórica do presente projeto termos também uma bibliografia do campo das artes visuais que dê um suporte para o trabalho e promova uma riqueza maior no desenvolver dessa ação pedagógica.

Para tanto, escolhi a obra *Educação para uma compreensão crítica da Arte*, de Teresinha Sueli Franz, que propõe uma análise da primeira missa no Brasil observando a obra pela perspectiva das artes visuais. Como o autor e obra do artista presente no trabalho de pesquisa de Franz são diferentes do que proponho, pretendo-me utilizar a experiência de análises e suas considerações sobre as questões de observação e interdisciplinaridade ou transdisciplinariedade.

> O estudo sobre os objetos artísticos deve ser transdisciplinar e crítico, buscando desvelar sempre as concepções ocultas, o que não se consegue, quando se considera apenas um enfoque de leitura formal da imagem. Olhar as pinturas como representações sociais e não puramente estéticas[...] (FRANZ, 2003, p.139)

Utilizando os autores acima destacados e suas contribuições para o meio acadêmico pretendo construir um trabalho rico que estabeleça relações de análises, diálogos entres áreas afins nos dando uma produção funcional e condizente com as linhas de pesquisa mais atuais no que diz respeito ao campo do ensino de História, bem como sua utilidade nas orientações de professores da educação básica. Como a maior parte da minha bibliografia apresentada não faz parte dos “clássicos” acadêmicos e permeia duas áreas distintas, nesses próximos parágrafos apresentarei a proposta dos sucintamente na área de concentração da referida proposta de trabalho.

A obra *Ensino de História: Fundamentos e métodos*, de Circe Maria Fernandes Bittencourt da série Docência em Formação da editora Cortez, é um livro divido em três partes principais, com vários capítulos e seus subitens. É direcionado aos estudantes e profissionais da educação. Nessa pesquisa pretendemos utilizar o Subitem dois do capítulo três presente na terceira parte do Livro.

As obras *Caminhos da História Ensinada* e *Didática e prática de ensino de História* de Selva Guimarães Fonseca, a primeira é uma análise de vários guias curriculares de ensino de história da década de 1970, e como a própria autora coloca: é uma abordagem das múltiplas histórias para diferente ensinos no Brasil. Esse primeiro livro contribuirá com o primeiro subitem que trabalha A indústria cultural e as mudanças no ensino de História, que nos dera base sobre as transformações no ensino de história com a popularização das mídias visuais.

Já o segundo livro de Fonseca é um apanhado de pesquisas, debates e experiências relatadas e produzidas em formato acadêmico pela autora. A colaboração desse livro se concentra na sua segunda parte inicialmente com o primeiro subitem que trabalha

com a interdisciplinaridade e transversalidade e ensino de história. Contarei também com as contribuições do sexto e último subitem dessa parte do livro que trabalha a incorporação de diferentes fonte e linguagens no ensino de história.

O nosso quarto livro e terceiro autor é uma produção da área das artes visuais, A obra *Educação para uma compreensão crítica da arte*, de Teresinha Sueli Franz é uma análise que utiliza a obra: *Primeira Missa no Brasil* de Vitor Meirelles como objeto de pesquisa aproveitando de outras ciências e defendendo essa transdisciplinariedade presente e possível na análise de uma fonte iconográfica. Para a minha pesquisa pretendo utilizar dois capítulos do seu livro, esse livro possuí uma única divisão com nove capítulos. O primeiro que pretendo usar é o oitavo capítulo: O estudo empírico, que alerta o pesquisador que ao analisar uma imagens existem questões e responsabilidades a serem percebidas, já nono capítulos que é o segundo que irá compor minha monografia é: Ordenação, análise e interpretação de dados que são os principais caminhos segundo a autora para uma análise iconográfica embasa.

As Obras: Fontes, História e Arte, criando conexões.

Nesse item do trabalho apresento as obras de Almeida Junior que pretendo utilizar na ação pedagógica. Em baixo de cada obra colocarei de forma resumida as idéias de abordagem para as obras:

Recorte 1: A Infância:

J. F. ALMEIDA Junior

O Menino, 1882

J. F. ALMEIDA JÚNIOR

Puxão de orelha, sem data

J. F. ALMEIDA JÚNIOR
Garoto com banana,1897

As três obras presentes no primeiro recorte fazem referência à infância, tal recorte é colocado inicialmente propositalmente, após os alunos terem um referencial sobre quem é o pintor José Ferraz de Almeida Junior, essas obras têm como objetivo promover uma proximidade do tema com o aluno. Assim apresentando o período do século XIX pensando na formação dessa sociedade brasileira buscando uma identidade nacional, o educando vai perceber que além de toda história política e de disputas de relação de poder existentes naquele momento havia também crianças e suas particularidades.

Momentos simples e cotidianos como a alegria e sorriso “arteiro” de um menino furando uma tela, a imposição das regras dos mais velhos através do castigo pelo puxão de orelha como também atividades corriqueiras como comer uma banana, mesmo que como sugere a tela quando o garoto retratado pede silêncio, ou até mesmo um segredo, de forma escondida. Uma outra possibilidades nessa ação e recorte seria pedir para tentarem anteceder a cena retratada ou continuar em forma de texto narrativo ou desenho.

Recorte 2: A Mulher:

J. F. ALMEIDA JÚNIOR. *Moça com livro*, sem data

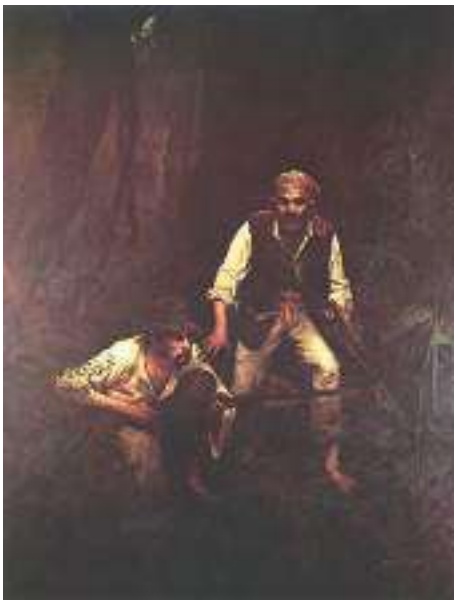
J. F. ALMEIDA JÚNIOR. *A noiva*, 1886.

J. F. ALMEIDA JÚNIOR *Negra*, 1891

Já esse recorte aborda a figura feminina, a intenção é a identificação de quem observa as obras com outras figuras femininas próximas como a mãe, uma irmã mais velha, outra opção é mostrar as distintas funções das mulheres durante o século XIX, as diferenças entre as camadas sociais e entre as etnias, a observação sobre a obra de Almeida Junior permite identificar a pluralidade étnica e social presente no Brasil oitocentista.

Recorte 3: O sertanejo

J. F. ALMEIDA JÚNIOR
Apertando o Lombilho, 1895



J. F. ALMEIDA JÚNIOR
Caipiras Negacendo, 1888

J. F. ALMEIDA JÚNIOR
Caipira Picando Fumo, 1893

J. F. ALMEIDA JÚNIOR
O Violeiro, 1899

Esse recorte é um dos mais importantes do trabalho, pois aqui é que virão as discussões sobre o tempo do caipira, o tempo em que se encontra a narrativa de José Ferraz de Almeida Junior, os recortes anteriores além de funcionarem como um atrativo ao aluno tem a função de mostrar a multiplicidade social no Brasil do século XIX, aqui poderemos entrar num debato sobre quem é esse caipira? Que é esse sertanejo?

Geralmente o que encontramos em livros de história e manuais de história da arte é uma idéia de um Brasil sertanejo sem forma, distinto das descrições ricas sobre as cidades do perído. Com essas quatro obras podemos observar o que seria o "quintal" desse sertanejo na obra "*Apertando o lombilho*", qual atividade esse sertanejo praticava nesse sertão sem descrição escrita que caminhos percorreram os personagens da obra "*Caipiras Negacendo*", quais seriam seus destinos? E por fim qual seria esse tempo presente no Brasil colonial, que tempo é esse que enquanto as elites buscavam uma construção sólida sobre um Brasil recente, que desenvolvia sua academia de bellas artes e pensava numa forma de escrever uma história do Brasil com IHGB. Que tempo permeia esse caipira na busca de identidade nacional, onde ele se classifica nessa identidade, e mulher, as crianças e as diferenças sociais nesse Brasil recente e caipira de Almeida Junior.

Todo o trabalho acadêmico voltado à educação muitas vezes é mau visto pelos colegas que tratam de recortes referentes à academia, nossos colegas perdem de vista que a função primeira da criação dos cursos de graduação de licenciatura é a relação com o ensino. Dessa forma buscamos nas referências bibliográficas, obras de arte acima criar uma proposta de prática dentro do ambiente escolar que busque uma forma de propor debates que perpassam a divisão das disciplinas.

O recorte temporal escolhido é de total relação entre o ensino de história e artes. Acreditamos que trabalhar de uma forma que haja predomínio do Debate e da reflexão no ensino básico é a propostas de todas as disciplinas das áreas humanas.

A formação de identidade é um tema complicado, quebrar uma tradição de ensino, ou mostrar que aquela tradição é inventada não é uma tarefa fácil, tão pouco simples já que é uma junção de elementos como pondera Denys Cuche.

> Mas a identidade social não diz respeito unicamente aos indivíduos. Todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde a sua definição social, definição que permite situá-lo no conjunto social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo(são membros do grupo os que são idênticos sob um certo pontos de vista) e o distingue dos outros grupos (Cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). (CUCHE, p. 1999)

Essa atividade busca que o aluno compreenda que o espaço da sociedade brasileira do século XIX era composto por pessoas da elite que lideravam esse processo como também por mulheres, crianças e sertanejos que observavam o tempo com outros olhos que o nosso, mas sem ser anacrônico julgando as ações destes personagens calados, mas ao apresentar uma obra de arte esperar que o aluno não possua uma visão passiva, enxergando apenas o figurativo. Possa entender o momento, as técnicas que aquilo foi produzindo,

compreender de fato que a produção artística é uma criação de cunho exclusivamente humano, e que a história é uma invenção humana. O pintor ituano e os personagens caipiras de seu tempo tem muito a nos dizer através das observações das suas obras.

Referências Bibliográficas:

BARCA, Isabel. **Concepções de adolescentes sobre múltiplas explicações em História** Universidade de Minho In: BARCA, Isabel (org) Perspectivas em educação Histórica (actas das primeiras jornadas internacionais de educação histórica. Centro de Educação e Psicologia: Universiade de Minho. 200.

BERGMANN, Klaus. **A história na reflexão didática**. Tradução de Augustin Wernet. Revisão de Marcos A. Silva. In: Revista Brasileira de História, São Paulo, SP, v.9, n.19: 29-42. Set. 1989 / Fev. 1990.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes, **Ensino de História: Fundamentos e métodos**, São Paulo SP. Ed. Cortez, 2008.

BLOCH, Marc. **A história, os homens e o tempo**. In: *Apologia da História ou ofício do historiador*. Rio de Janeiro, 2002

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru SP. Ed. Edusc. 1999

DECCA, Edgar de, **O tempo na História**, Palestra de Edgar de Decca na Exposição Einstein: In:Revista pesquisa. FAPESP, Dez de 2008

FONSECA, Selva Guimarães. **Caminhos da História Ensinada**, Campinas, SP. Ed. Papirus. 1993.

_____. **Didática e Prática de Ensino de História**, Campinas, SP. Ed Papirus, 2003.

FRANZ, **Teresinha Sueli, Educação para a compreensão crítica da Arte**. Florianópolis, SC. Letras contemporâneas. 2003.

LEE, Peter. **Progressão da compreensão dos alunos em história (Progression in Students´understandings od the discipline of history) Universidade de Londrines** In: BARCA, Isabel (org) Perspectivas em educação Histórica (actas das primeiras jornadas internacionais de educação histórica. Centro de Educação e Psicologia: Universiade de Minho. 2001

NAVES, Rodrigo, Almeida Júnior**: O Sol no meio do caminho**. Revista Novos Estudos, Nº 73, São Paulo , CEBRAP, Novembro de 2005

PIAUÍ, William de Siqueira, **Santo Agostinho e Isaac Newton: Tempo, Espaço e Criação:** In Theoria, Revista Eletrônica de Filosofia, Fev.de 2009.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Tecnologias contemporâneas e o ensino de arte**: In Inquietações e Mudanças no ensino de arte. BARBOSA, Ana Mae (org) São Paulo: Cortez 2002.

REIS, José Carlos. **As Identidades do Brasil: De Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 6ª edição: 7-20. 2003.

_____. **História & Teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade.** Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2ª edição. 2005.

SIMAN, Lana Mara de Castro. **O Papel dos mediadores culturais e da ação mediadora do professor no processo de construção do conhecimento histórico pelos alunos** In: ZARTH, Paulo A e outros(org.) Ensino de história e Educação. Ijuí. Ed Uniiui. 2004

EDUCAÇÃO VISUAL: IMAGENS DOS CORPOS OBJETO E HUMANIZAÇÃO DOS OBJETOS NA OBRA DE RAINER FASSBINDER

Beatriz Sampaio Pinto
FE-UNICAMP – FAPESP
Gustavo Scolfaro Caetano da Silva
FE-UNICAMP
Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

Ao compreender a educação, o conhecimento, a linguagem e a arte como faces entrelaçadas do campo de pesquisa e estudos de imagens, podemos dizer que as produções artísticas fazem parte de uma Educação Visual no qual estamos inseridos.

> A educação Visual e a educação visual da memória, nos mostra que vivemos, histórica e socialmente, imersos em um processo de educação cultural, estética e política e que as produções artísticas (literatura, cinema, arquitetura, pintura, fotografia...) de nossa época, ao afetarem nossa inteligibilidade de mundo, evidenciam a existência de um 'fantástico' programa de educação que, sem ter intencionalidade objetiva, impressiona e fixa, em nossa memória, não apenas imagens, mas também as formas como imaginamos o real. (MIRANDA & SCORSI, 2005, p. 13).

Dizer que algo participa da educação, aponta Miranda (2005), "é mostrar que determinado entendimento, sentimento ou julgamento não é natural, ou seja, aprendemos a tê-los. No caso das imagens, é dizer que vemos porque aprendemos a olhar (MIRANDA, 2005, p.35). Segundo o autor, a "leitura" que fazemos do mundo por meio das imagens põe em evidência um programa de Educação Visual que está inserido num processo de construção da memória e do olhar. Seus significados e entendimentos somente são compartilhados e compreendidos por nós pelo fato de termos aprendido a reconhecê-los.

Almeida (2011) dirá que quando falamos em Educação Visual, nos referimos à idéia de um *olhar que é educável* ou *suscetível de receber uma educação:*

> Educável é mais amplo, não escolar, e sim cultural. A cultura, se eu quiser pensar assim, educa. (...) quando penso em educação visual penso em algo que faz parte da cultura, como a educação do paladar, do olfato, da audição, do tato, da inteligência… qualquer uma dessas educações são partes menores de algo maior e abrangente a que chamamos cultura (ALMEIDA, 2011).

No início do capítulo *Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas* (1990), Pasolini dirá que "as primeiras lembranças da vida são lembranças visuais". O autor afirma que os objetos e os lugares nas suas primeiras imagens condensavam, em torno de si, um mundo de memórias, evocavam outras lembranças e, especialmente, comunicavam. Nomeando como "discurso das coisas", este conteúdo proferido pelas primeiras imagens será, como aponta Pasolini (1990), "essencialmente pedagógico", já que ensinarão (num discurso *inarticulado, fixo e incontestável*[1]) sobre o lugar que nascemos, falarão de onde viemos e de que maneira devemos conceber a vida.

Dessa forma, imersos num mundo de imagens (virtuais ou não), estamos permeados pelos discursos das coisas, das pessoas, dos espaços. Os gestos, as expressões faciais, a constituição visual dos corpos e dos espaços urbanos são exemplos que pressupõem relações da imagem com suas maneiras de compreendê-las, de identificá-las. Além disso, podemos pensar que as múltiplas formas de utilização, feitura e veiculação das imagens – nos mais diversos espaços da sociedade e para os mais diferentes fins – têm nos educado e educado o nosso olhar. Oliveira apontará, nesse sentido, que as imagens "não só nos dizem de nosso mundo, mas também nos educam a ler este mundo a partir delas" (2009, p. 20).

Almeida (1994) destacará que a nossa inteligibilidade de mundo está sendo formada a partir destas imagens e, especialmente, pelas imagens e sons das produções do cinema e da televisão[2]. As interpretações e as experiências subjetivas diante dessas representações visuais evidenciam maneiras de ver, compreender, agir e estar no mundo[3]. Por este motivo, dentre as formas de expressão cultural que participam de uma Educação Visual, interessa-nos o audiovisual, em especial, o cinema. Compreendida como invenção moderna e representativa da produção visual artística, cultural e social de nosso tempo, o cinema será abordado por nós como fonte de conhecimento, como uma *arte da memória contemporânea*[4].

Miranda (2006) aponta que a especificidade do cinema, em sua relação com o conhecimento, está na imagem. O autor utiliza a expressão "Educação do Olho"[5] para pensar como a indústria de produção de imagens, caracterizada pelo olhar através de aparelhos (cinema e fotografia), ao tentar reproduzir o real, cria uma outra maneira de concebê-lo e transforma nossa percepção. Ao proporcionar outras experiências subjetivas, sob novos

[1] PASOLINI, 1990, p. 126.
[2] ALMEIDA, 1994, P 8.
[3] COPPOLA, 2006, p. 23.
[4] ALMEIDA, 1999.
[5] MIRANDA, 2001, p. 32.

olhares e perspectivas (em diversos temas, ângulos, cores, distâncias, ritmos e tempos), o cinema e suas imagens em movimento modificaram o homem do século XX e sua maneira de olhar para a realidade[6].

Ao gerar imagens potentes (imagens agentes[7]) o cinema cria (e recria) realidades históricas, formas de entendimentos e ficções. A pluralidade de experiências diante do contato com o mesmo filme[8], promovendo entendimentos tão variados, põe a imagem sob tensão e revela que os significados construídos ao vermos um filme estariam na memória, isto é, neste intervalo entre aquilo que vemos e aquilo que somos. Segundo Almeida (1999), será no "intervalo significativo"[9], no intervalo das cenas, que os significados surgirão dando sentido ao que está sendo narrado. O entendimento do filme "acontece neste intervalo entre as cenas e é histórica, social e individual, particular, ao mesmo tempo" (ALMEIDA, 1999, p.38).

Nesse sentido, tomaremos o filme "As lágrimas amargas de Petra von Kant" (1972), do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder, como objeto de análise para pensarmos a imagem do corpo no cinema e do corpo como imagem. De que maneira a constituição estética do corpo no filme de Fassbinder pode nos levar a pensar numa educação visual do corpo fora da tela cinematográfica? Quais são as provocações presentes na construção da imagem do corpo no cinema-teatro de Fassbinder e em que sentido tal experiência visual evidencia, desconstrói ou cria significados sobre seus elementos de expressão corporal?

Imagens de "As Lágrimas Amargas de Petra von Kant" (1972)

Figura 1

Figura 2

[6] DUARTE, 2002, p. 18.
[7] ALMEIDA, 1999, p. 55.
[8] ALMEIDA, 1999, p.38

[9] ALMEIDA, 1999, p 36.

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Fassbinder e o cinema-teatro

O Cinema Novo Alemão surge na década de 1960 como um movimento estético de renascimento da indústria cinematográfica alemã. Nasce como o resultado de críticas dirigidas ao cinema da Alemanha Ocidental e à vulnerabilidade da produção cinematográfica que se construíra no país durante a década de 1950. Motivado pela criação de um cinema nacional que fosse cultural e economicamente viável, o Novo Cinema Alemão renovou a sétima arte na Alemanha pós-guerra e refletiu sobre a complexa situação do país naquele momento[10].

Ao lado de Alexander Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders, o cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder foi um de seus artistas mais representativos. Dono de uma expressiva produção não apenas no cinema, mas também no teatro, no rádio e na televisão, Fassbinder, ao longo de seus 37 anos de vida, dirigiu mais de quarenta longas-metragens, escreveu aproximadamente dezoito peças, encenou, atuou e produziu cerca de trinta peças (incluindo as de sua autoria) e ainda participou – como ator, roteirista, montador, etc. – de dezenas de filmes de outros diretores[11].

Além do impressionante ritmo de trabalho, a obra de Fassbinder é marcada por um estilo próprio. O sentido da "autoria" no cinema passou a ser reconhecida a partir da Nouvelle Vague e se difundiu nos demais cinemas novos que surgiam na década de 60[12]. No contexto do Novo Cinema Alemão[13], e especialmente na obra de Fassbinder, este comprometimento com a ideia de autor não foi diferente. Ao destacar a importância de uma "visão de mundo", o cineasta aponta que, assim como aprendeu com Douglas Sirk, é possível aliar o gênero popular e o cinema crítico[14], mantendo uma "assinatura" pessoal na obra independentemente se as produções estão voltadas para o "grande público", para a televisão ou para cinema.

[10]CÁNEPA, L. 2006, p. 311.
[11]PAIVA, S. 1998, p. 13.
[12]PAIVA, S. 1998, p. 21.
[13] Segundo Cánepa, o Cinema Novo Alemão despertou a curiosidade internacional por ser, entre os cinemas-novos que surgiram, o que mais demorou a dar uma resposta cinematográfica ao momento histórico do pós-guerra. No entanto, a resposta tardia levou a um processo duradouro que compôs "uma das cinematografias mais impactantes e influentes do cinema moderno" (CÁNEPA, 2006, p. 327).
[14]XAVIER, 2003, p. 87.

Para Fassbinder, a "assinatura" tem o propósito de comunicar ao espectador a maneira pela qual o artista olha para o mundo, oferecendo "uma imagem de sua realidade"[15]; e completa: "Para mim, fazer filmes é reagir ao que é vivo, da maneira que sinto" (FASSBINDER, 1988, p. 135). A arte, dessa forma, será pensada pelo cineasta como uma concepção de mundo, como um processo de sensibilização a partir de sua experiência e para a experiência do espectador:

> A arte...a gente procura, através do que faz, sensibilizar o público, de certa maneira, para a vida e o mundo que o cerca. É um processo de sensibilização ao qual começamos por nos submeter nós mesmos, e que temos em seguida de transpor para o nosso público (FASSBINDER, 1988, p. 135).

Concebida como meio de proporcionar ao espectador parte da realidade vista/sentida pelo artista, a arte levaria o espectador a analisar sua própria realidade. A potencialidade transformadora da arte, para Fassbinder, estaria na possibilidade dada a quem assiste de enfrentar emoções disfarçadas pelo cotidiano. Ao defrontar-se com novas experiências através dos filmes, pode-se olhar para realidades e verdades profundas "cujo conhecimento é tão mais doloroso quanto mais elas se aproximem da nossa existência" (TÖTEBERG, 1988, p. 10).

Gerador de grande polêmica ao abordar temas que se constituem como tabu ainda nos dias atuais (relações de poder, opressão feminina, homossexualidade), Fassbinder – como afirma Michael Töteberg na introdução da coletânea de entrevistas e ensaios do diretor alemão: *A anarquia da fantasia*[16] – "sabe que o cinema não mudará o mundo, mas pode mexer com a cabeça das pessoas"[17]. Numa das entrevistas, ao apontar o que espera provocar com sua arte, complementa: "podem-se criar armadilhas para o espectador fazendo-se com que ele, ao sair do cinema, não jogue seus preconceitos fora, mas venha a ter medo dos próprios preconceitos que tem." (idem.).

Rainer Werner Fassbinder, num certo período, "dirigia montagens teatrais como se fosse cinema e em seguida realizava o filme como se fosse teatro"[18]. A realização de trabalhos no cinema e no teatro – muitas vezes simultaneamente – é decisiva, segundo Samuel Paiva (1998) na constituição do estilo de Fassbinder e na sua forma de conceber o espetáculo. O

[15] FASSBINDER. In: Töteberg (org.) 1988, p. 135.
[16] TÖTEBERG (org.) 1988, p. 11.
[17] Idem.
[18] TÖTEBERG (org.) 1988, p. 34.

autor usará a expressão "cinema-teatro" como uma interface, um lugar poético situado na intersecção do cinema e do teatro para definir a obra do diretor[19]. Apontados como as maiores permanências em sua arte[20], o expressionismo, as ideias de Brecht[21] e o melodrama encontram-se especialmente no período de realização do filme *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* (1972), objeto de análise do trabalho a seguir.

As lágrimas amargas de Petra von Kant

Pensada inicialmente para o palco, a obra "As lágrimas amargas de Petra von Kant" foi escrita em forma de peça em 1971 por Fassbinder que, na ocasião, encontrava-se com 26 anos e cerca de dez filmes concluídos. A adaptação do enredo de "Petra von Kant" para o cinema finaliza-se em 1972 (doze meses depois), sob sua direção, e é apresentada no Festival de Berlim do mesmo ano. O filme "As lágrimas amargas de Petra von Kant" representou um marco na carreira de Fassbinder: além de ser seu primeiro grande sucesso internacional, inseriu-se de forma importante no panorama do cinema da década de 70 por constituir-se como um novo gênero influenciado pelo melodrama norte-americano de Douglas Sirk[22].

Petra von Kant é uma estilista de moda bem-sucedida que mora numa espécie de apartamento-ateliê, um espaço quase sem divisórias onde mesclam-se sua vida pessoal, social e profissional. Divorciada de seu segundo marido e viúva do primeiro, a autoritária Petra tem como única companhia sua silenciosa e submissa assistente Marlene.Nesse ambiente claustrofóbico, acompanharemos o desenrolar da história de amor de Petra von Kant pela jovem Karin, uma aspirante a modelo por quem Petra se apaixonará. Dividida em cinco momentos (equivalente aos cinco atos da peça), conheceremos os estágios do amor de Petra

[19]PAIVA, S. 1998, p. 8.
[20]PAIVA, S. 1998, p. 15.
[21]*Brecht foi um dos pensadores de teatro e cinema mais influentes nas pesquisas cênicas dos anos 1960/70, assim como nas produções do Novo Cinema Alemão. A ênfase nos efeitos de distanciamento e de identificação dão base à intervenção, por via do espetáculo, no processo de transformação social* (PAIVA, 1998, p. 16).

[22]Nos anos 70, *"um movimento simultâneo, não coordenado, afastou muitos cineastas e críticos de um modernismo mais incisivo no ataque ao cinema narrativo de gênero e revalorizou o diálogo com os produtos da indústria como estratégia de sobrevivência de um novo cinema político que se queria mais estável na comunicação com o público. Naquela conjuntura, foi de Fassbinder a experiência emblemática, de maior risco e de maior interesse. Em 1972 ele encontra Douglas Sirk e escreve o ensaio crítico de elogio à figura símbolo do gênero nos anos 50, preparando seu próprio movimento de reapropriação em "Lágrimas amargas de Petra von Kant"[1972] e "O medo corrói a alma" [1973]".* (XAVIER, 2003, p. 86 – 87)

por Karin: o momento antes de conhecê-la, o encontro, a vida juntas, o término/sofrimento pelo fim do relacionamento e a superação.

Manequins Personagens e Reprodução

Todas as cenas ocorrem somente neste ambiente interno, no apartamento-ateliê de Petra von Kant. Duas coisas chamam a atenção na composição da mise-en-scène: uma enorme reprodução da pintura de Poussin, intitulada "Midas e Baco" (Fig. 1, 5, 7 e 8) e a presença de três manequins no ateliê (Fig. As imagens dos corpos na pintura de Poussin e as imagens dos corpos dos manequins compõem o enquadramento dos longos e marcados planos de Fassbinder. Os corpos das personagens por vezes são enquadrados com corpos da pintura e por vezes com os corpos dos manequins. Contaminação, Imitação, espelhamento: complementam e antecedem os gestos das personagens no filme.

Há o espelhamento da imagem das posturas de personagens e imagens (corpos de manequins e corpos da pintura) em diversas passagens do filme que, nesta correlação, ora se antecipam e outras vezes imitam as posturas corporais das personagens. A câmera fixa de Fassbinder e os marcados movimentos das atrizes na cena criam composições e sentidos diferentes, proporcionados por essa construção visual ao longo de um mesmo plano[23]. Percebemos que isso ocorre, por exemplo, no momento em que Petra, no jantar com Karin, deita-se na cama e funde-se na mesma pose da mulher que está deitada na pintura de Poussin (Fig.1) ou quando se senta ao lado da vitrola e espelha a pose do manequim que está em segundo plano (Fig. 3 e 4).

Percebemos a mudança do tempo na narrativa pelas diferentes poses e posições ocupadas pelos manequins a cada novo "ato": estão sentados e de pé, reunidos ou separados, a olhar para uma mesma direção ou voltados para lados diferentes (Fig. 3, 6 e 7). A presença dos manequins nunca é despercebida. Seja aparecendo em primeiro ou segundo plano, o enquadramento e a composição da imagem mostra-os sob diferentes ângulos, configurações e olhares, o que nos dá a ilusão de, num mesmo "ato", mesmo em posições fixas, ocuparem lugares diferentes. A câmera, por sua multiplicidade de ângulos e composições, sugere a

[23] Plano, em cinema, é um trecho de filme rodado ininterruptamente, ou que parece ter sido rodado sem interrupção. É, portanto, um conjunto ordenado de fotogramas ou imagens fixas, limitado espacialmente por um enquadramento (que pode ser fixo ou móvel) e temporalmente por uma duração. FONTE: http://pt.wikipedia.org/wiki/Plano_(cinema)

movimentação dos manequins. Mas estes não o fazem; são os nossos olhos – os olhos da câmera – que os "movimentam".

O manequim é um objeto, uma *representação* da figura humana. Segundo Ernst Gombrich (1999) a representação, no sentido de ser um "substituto", dependerá menos de semelhanças formais daquilo que é representado e mais das "exigências mínimas da função" (p. 4). Dessa forma, assim como o cavalinho de pau exemplificado por Gombrich – em que uma vara torna-se substituto de um cavalo não por parecer-se com um, mas por ser "cavalgável"[24] – podemos pensar o manequim como sendo um objeto "vestível".

> A roupa possibilita encenar/simular o que não se tem. E também mostrar o que se tem sob a ótica do que se pretende ser. E, às vezes, é. Ela pode ser a expressão máxima do pensamento que dicotomiza sujeito e objeto. Ela reitera a relação entre particularidades que foram separadas ao longo do materialismo industrializado e massificado. Porque a roupa sem pessoa é tecido sem corpo e o corpo sem a roupa não é mais só corpo. (COPPOLA, 2006, p. 39)

Nesse sentido, pensar em manequins que aparecem nus nos remete a dois aspectos da imagem. O primeiro é a própria constituição do objeto, o boneco-manequim como representação de um corpo que serve para ser vestido. O manequim necessita de formas mínimas para que sirva à função de ser "vestível"; deve ter características de um corpo: basicamente um tronco e, por vezes, também braços, pernas e cabeça.

O segundo é a utilização da imagem do manequim no ateliê de Petra como uma imagem no contexto do filme. A presença de manequins no ateliê de Petra chama-nos a atenção por estarem nus, pela ausência de roupa, pela falta daquilo para qual é feito. O manequim nu é uma imagem criada pelo artista. Fassbinder cria uma "abstração"[25] para uma idéia de corpo que não é objeto, utilizando-se de um objeto, o manequim.

O corpo no cinema é imagem. Antoine de Baecque (2008) dirá que é próprio do cinema "registrar corpos e com eles contar histórias, o que resulta em torná-los doentes, monstruosos e, às vezes simultaneamente, infinitamente amáveis e sedutores" (BAECQUE,

[24]O cavalo torna-se a convergência, nesse contexto (em outro poderia ser outra coisa) de desejos e aspirações. "Era necessário, portanto, duas condições para transformar uma vara em nosso cavalinho de pau: a primeira, a de que sua forma tornasse possível cavalgá-lo; a segunda – e talvez decisiva – é que cavalgar fosse importante" (GOMBRICH, 1999, p. 7).

[25]"O artista abstrai a "forma" do objeto que ele vê. O escultor, usualmente, abstrai a forma tridimensional, e abstrai da cor; o pintor abstrai contornos e cores, e da terceira dimensão. Nesse contexto, ouve-se dizer que a linha do desenhista constitui um "tremendo feito de abstração", porque "não ocorre na natureza"" (GOMBRICH, 1999, p. 1).

2008, p. 482). Se o significado do filme, como afirma Almeida (1994) “não está no resumo que eu faça dele depois, mas no conjunto de sons e imagens que, ao seu término, compôs um sentimento e uma inteligência sobre ele” (ALMEIDA, 1994, p. 10), tomaremos a composição das imagens dos corpos no filme de Fassbinder para propor uma reflexão sobre algumas impressões e compreensões sobre o corpo.

Entre as possibilidades do olhar cinematográfico, Béla Balázs (1983) destaca que “a câmera cinematográfica revelou novos mundos, até então escondidos de nós: como a alma dos objetos, o ritmo das multidões, a linguagem secreta das coisas mudas” (BALÁZS, 1983, p. 84). Dessa maneira, inseridos num programa de educação do olhar, identificamos os gestos, as expressões faciais e a roupa como elementos de expressão e reconhecimento próprios do corpo humanizado – dotado de cultura, de memória, de discurso. O estranhamento causado pelas imagens dos manequins no filme de Fassbinder chama a nossa atenção para os elementos que podem nos parecer “naturais” nos corpos que estão dentro e fora da tela cinematográfica. Por vezes os manequins parecem vivos, pelas poses que dialogam com a cena e, em outros momentos, as personagens humanas parecem objeto, pelos gestos marcados, pausados e propositalmente medidos.

O gesto configura-se como uma linguagem do corpo vivo, do corpo dinâmico. Jesus (1996) afirma que “o corpo é sempre atual; está vivo, respira, transpira. Vive a aniquilação a cada passo que dá. Desvanece, em gesto, para tomar lugar e forma noutro gesto, noutra tensão.” (JESUS, 1996, p. 29). Fassbinder, ao criar uma imagem de corpo que “abstrai-se” do dinamismo orgânico do gesto, destacando as pausas entre suas “atualizações”, “desnaturalizará” o gesto e, a partir das imagens em movimento do cinema, educando-nos visualmente para a sua percepção.

Sendo representação corporal de uma cultura aprendida por um meticuloso processo de educação, o gesto é o acréscimo ou a extração de elementos de uma cultura em relação ao corpo.[26] Partindo dessa afirmação, podemos pensar os manequins presentes no filme como representações de corpo, mas que lhes faltam o gesto. O manequim, como objeto ”real”, tem um uso claro voltado para exibição de vestimentas, porém no filme de Fassbinder, a representação dos manequins mostra outra importância e passa a dialogar com os corpos dos atores e seus gestos, assim como a pintura na parede do quarto de Petra von Kant.

[26]SOARES, 2001. Pág. 109

Estes dois elementos cênicos – manequins e pintura – participam de uma composição de cena que sugestiona, espelha e ou complementa os gestos dos personagens, acionando a ideia de educação presente no pensamento de Pasolini.

> [...] a educação que um menino recebe dos objetos, das coisas, da realidade física – em outras palavras, dos fenômenos materiais da sua condição social - , torna-o corporalmente aquilo que é e será por toda a vida. O que é educada é sua carne, como forma do seu espírito.
>
> A condição social se reconhece na carne do indivíduo... porque ele foi fisicamente plasmado justamente pela educação física da matéria da qual é feito o mundo. (PASOLINI, 1990, p. 127)

Todo olhar para a cena parte do pressuposto da representação do gesto e não do gesto real, pois tudo aquilo que está na imagem é objeto cênico[27] e é imagem, passível de interpretações diversas quando olhado por culturas e histórias diferentes.

Encontramo-nos com a representação dos manequins que a primeira vista podem parecer objetos usados para ambientação, mas Fassbinder dá nova função a eles: o estranhamento que eles causam transparece uma sugestão de participação no enredo quando se aproximam das personagens humanas, tornando-se também personagens e humanizando-se por consequência.

A partir do momento que enxergamos esses bonecos como parte significativa do enredo imagético do filme, lhes conferimos significados diversos, alterando completamente nossa percepção das poses dos manequins. Uma interpretação possível seria a de que os manequins são referências ao extremo do gesto medido e contido, limitado a poses que, em suas representações, fazem clara alusão às modelos humanas do universo da moda, como a personagem Karin (Fig. 4). Os manequins nus sugerem, através das poses, gestos que serão expressados pelas personagens humanas. Essa relação entre pose e gesto se faz através do enquadramento e da movimentação de câmera, como se o primeiro fosse passagem para o segundo.

Imagem de Petra

O corpo de Petra é o abrigo transitório para as suas produções de moda, para suas maquiagens pesadas e para as diferentes perucas que usa ao longo da narrativa. No início e no fim do enredo, ela aparece com o rosto limpo, de robe rosa claro, sem as perucas

[27] PASOLINI, 1990.

espalhafatosas. Nas três partes restantes ela parece ser outra pessoa: ora é loira, ora é morena, ora é ruiva (Fig. 8, 5 e 2) Seus vestidos-fantasia vestem-na para as diferentes ocasiões de seu relacionamento com Karin. Seu apartamento-ateliê, assim como seu corpo, é espaço da indefinição dos afetos, dos papéis e das funções.

Petra sempre está travestida: das poses dos manequins, da pintura de Poussin, dos gestos que finge ter ao falar ao telefone. Petra transforma seus modos, gestos e poses ao mesmo tempo os influenciam. Podemos olhar para a representação de Petra como uma forte metáfora da educação do corpo através da imagem do cinema. Antoine Baecque no oferece uma reflexão sobre a representação do corpo no séc. XX:

> Tal representação oferece um novo horizonte imaginário, feito de fantasmas, de identificações, de pedagogia, de temores, de adesões as representações do corpo e suas sucessivas mutações. E não é possível compreender as principais representações do corpo neste século a não ser encontrando em sua fonte ou seu meio de transmissão, tanto na origem quanto na vulgarização, sobre a tela do espetáculo de massa. (Baecque, 2008)

A representação de Petra condensa uma série de elementos estéticos que ao longo do filme surgem e sugerem, desde a aridez das poses dos manequins na gestualidade contida, marcada e higienizada dos corpos, até o glamour da pintura de Midas e Baco que dialogam com sua presunção, ao permitir que Karin se torne uma modelo de sucesso. Não seria sem referência relacionar as posturas corporais, os gestos, as vestimentas e o trato do corpo de Petra com uma educação corporal com ares de nobreza, assim como bem nos ilustra o texto *De officiis* de Cícero:

> [...] que a face seja bem reta, que os lábios não se contorçam, que uma abertura imoderada não distende a boca, que o rosto não se volte para trás, que os olhos não mergulhem em direção ao sol, que a nuca não se incline, que sobrancelhas não estejam nem elevadas nem caídas.[28]

O texto ilustra, sem sofrer de anacronismos, a justa medida da educação corporal – também espiritual para o tempo do texto – nobre e burguesa associada ao melodrama[29], que no enredo do filme mostra claro uso dos elementos estéticos do corpo para apontar a situação social, cultural e emocional de Petra e das demais personagens. O corpo, como representação, é provido de camadas de história e de cultura, com as quais nos identificamos, significamos e interpretamos a imagem. Petra trás aos olhos imagens do corpo de uma sociedade, da moral

[28]CÍCERO *Apud* SCHMITT, 1995, p. 149. Interessante perceber que Schmitt usa essa citação sobre educação moral dos gestos como uma das primeiras referências descritas.
[29]Sobre este assunto ler mais em "Em torno do conceito de melodrama" In: PAIVA, 1998, p. 132.

dos gestos de uma cultura, definindo a personagem ao mesmo tempo em que abre espaço para a imaginação do telespectador, que passa a conferir significados aos gestos e vestimentas dela.

O cinema, a arte do século XX, lançou moda, traçou rumos para o entendimento da representação do corpo, transformou a realidade, impregnou a cultura corporal urbana de ideologias. Não obstante, o filme As Lágrimas Amargas de Petra von Kant é um virtuoso exemplo de como Rainer Fassbinder entendeu esta capacidade do cinema de influenciar e espelhar sociedades e culturas, oferecendo uma obra digna de olhares minuciosos e curiosos que possam dali retirar um estrato fértil para a reflexão sobre a representação do corpo, do gesto, da expressão, das vestimentas e dos recursos alegóricos que, mais do que alegorias, transformaram-se em processos educativos da materialidade do corpo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

_____. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.

_____. *Educação visual para os fins do mundo*. 2011. Disponível em: www.ufuscar.br/rua/site/?p=3821. Acesso: Mar./2011.

AUMONT, J. [...et al.]. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BAECQUE, Antoine de. O corpo no cinema In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo: As mutações do olhar – O século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BALÁZS, Bela. Subjetividade do objeto. In: Xavier, I. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. (1935-1936). In: Benjamin, W., *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 165-195.

CÁNEPA, Laura. Cinema Novo Alemão In: MASCARELLO, F. (org) *História do cinema mundial*. Campinas: Papírus, 2006.

COPPOLA, Gabriela Domingues. *Educação do vestir: roupas, memória e cinema*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006. (dissertação de mestrado).

DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação.* Belo Horizonte: Autentica, 2002.

FASSBINDER, R. Reagir ao que se vive In: TÖTEBERG, M. (org.). *Rainer Werner Fassbinder: A anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988

GOMBRICH, E. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

JESUS, Adilson Nascimento de. *Literatura e dança: duas traduções de obras literárias para a linguagem da dança-teatro.* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996. (tese de doutorado).

LAHUD, M. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MIRANDA, C.E.A. [...et al.]. A educação do olho. *Cadernos Cedes*, Campinas, n. 54, p. 28-40, ago.2001.

_____. A fisiognomonia de Charles Le Brun – a educação da face e a educação do olhar. *Pro-posições, vol. 16, n. 2 (47) – maio/ago.*, p. 15-35. Campinas: 2005.

_____.; COPPOLA, G. D.; RIGOTTI, G. F. *A educação pelo cinema*. 2006. Disponível em: http://artigocientifico.uol.com.br/uploads/artc_1153335383_47.pdf Acesso: dez./2009.

OLIVEIRA JÚNIOR, W. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. *Pró-Posições*, vol. 20, n. 3 (60), p. 17-20, set./dez. 2009.

PAIVA, S. J. H. *O cinema-teatro de Fassbinder*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. (dissertação de mestrado).

PASOLINI, P. P. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas, In: LAHUD, M. (org.) *Os jovens infelizes – Antologia de ensaios Corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SCHMITT, Jean-Claude. A moral dos gestos In: SANT'ANNA, D (org.). *Políticas do corpo.* São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SOARES, C. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas In: SOARES, C. *Corpo e História*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TÖTEBERG, M. (org.). *Rainer Werner Fassbinder: A anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1984.

_____ (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.

_____ *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FILMOGRAFIA

As Lágrimas amargas de Petra von Kant (Die Bitteren Tränen der Petra von Kant). Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha, 1972.

A IMAGEM EM SALA DE AULA: CULTURA VISUAL E A FORMAÇÃO DE CONSUMIDORES

Bruna Carolini Barbosa

Universidade Estadual de Londrina / UEL

Resumo: A sociedade tem se tornado cada vez mais visual, e em consequência a imagem constitui potencialmente um grande meio de persuasão e construção da identidade, formando opiniões e claro, consumidores. O presente trabalho tem como objetivo maior propor uma discussão acerca da cultura visual de nossos alunos e o domínio da cultura imagética a que estão expostos através da publicidade, além de verificar quais são os reflexos que tais exposições têm causado em sua própria imagem e formação identitária. Para tanto, buscaremos analisar a publicidade direcionada ao público infanto-juvenil e o efeito causado em sua recepção. O professor dentro desse contexto desempenha um papel fundamental, já que é ele quem cumpre o papel mediador na tarefa de filtrar e realizar o estudo não só das formas estéticas da imagem, mas também das impressões que ela deseja causar. Nossas considerações acerca da linguagem e publicidade são realizadas à luz da concepção bakhtiniana, além das teorias de Maingueneau, Koch, Benveniste e apoiadas na perspectiva de cultura e pedagogia visual de Rose, Hernandez e Cunha.

Palavras-chave: imagem, linguagem, publicidade e cultura.

1. Publicidade e Linguagem

No mundo contemporâneo, onde as ideias circulam livremente, a publicidade torna-se uma grande e eficaz forma de persuasão e construção ideológica e, dentro desse contexto, é o uso perspicaz da linguagem que torna isso possível.

Mas a publicidade não é algo que surgiu agora, e sim na Grã Bretanha no início do século XVII. Segundo Leotti (2007), com o surgimento da indústria e, consequentemente com seu crescimento, iniciou-se a produção em escala industrial, o que acarretou um grande desenvolvimento econômico da população que deu origem à classe média. Esse ambiente industrial e econômico revela-se bastante favorável às condições para a existência da propaganda, que oportunamente se estabeleceu na sociedade.

De acordo com Sandmann (1933, p.9), o termo propaganda vem do nome da instituição *Congregatio de propaganda fide,* que significa “Congregação da fé que deve ser propagada. A instituição foi criada na cidade de Roma em 1622, com o intuito de propagar a fé cristã. Sandmann diz também que em português o termo é abrangente, pode ser usado para propagar ideias, assim como para vender produtos.

Alguns profissionais entendem que os termos *propaganda* e *publicidade* não apresentam o mesmo significado. Devido a sua origem, o termo *propaganda* passou a

ser gentilmente usado para, como o próprio termo diz, propagar ideias de cunho religioso ou político, por exemplo, ideias que não estão ligadas a objetivos comerciais, seu objetivo principal é persuadir o interlocutor a partir da adesão de um sistema ideológico.

Já a publicidade tem o foco direcionado para a venda de um produto concreto ou serviço, tendo como seu maior objetivo o lucro e rentabilidade. Neste caso não se vende uma ideia, se propagam mensagens comerciais. Em maior grau de intensidade, o trabalho com a linguagem e persuasão torna-se muito mais perceptível e sedutor na publicidade, já que seus gastos, segundo Malanga (1979), são pagos pelo próprio produto, enquanto na propaganda são pagos pelo Estado e é gratuita para o indivíduo.

Para Baudrillar (2002, p.174) "a publicidade tem como tarefa divulgar as características desse ou daquele produto ou promover-lhe a venda. Essa função objetiva permanece em princípio sua função primordial".

> Em português publicidade é usado para a venda de produtos ou serviços e propaganda tanto para a propagação de ideias como no sentido de publicidade. Propaganda é, portanto, o termo mais abrangente e o que pode ser usado em todos os sentidos.

O corpus constituído nessa pesquisa pode ser contemplado de acordo com o termo publicidade, entretanto usaremos os termos propaganda e publicidade como sinônimos, com base no que encontramos em Sandmann (1993, p. 10):

Portanto, usaremos o termo propaganda, que consideramos mais versátil, e não por acreditar que os dois podem ser considerados sinônimos perfeitos.

Podemos distinguir, segundo Vesteegard e Schroderc(1988), os dois tipos de propaganda: a comercial e a não comercial. As propagandas não comerciais seriam, por exemplo, as propagandas de Organizações não Governamentais, já as propagandas comerciais, seriam as que vendem um produto, serviços ou imagem ao consumidor.

Dentre as duas classificações optamos por trabalhar com as propagandas comerciais que, de acordo com Vesteegard e Schroderc(1988, p.2) são:

> propagandas ao consumidor, na qual o anunciante é uma empresa que tem como objetivo influenciar os hábitos de consumidores individuais e onde os papéis dos participantes da situação comunicativa (locutor e alocutário) são desiguais no

> que diz respeito ao conhecimento do produto anunciado, possuindo, portanto, forte característica persuasiva.

Com o desenvolvimento da indústria e a melhora dos instrumentos tecnológicos que geravam produção em grande escala, as indústrias produziam mercadorias de qualidade e preço semelhantes, o que fez com que surgisse a necessidade de criar os meios persuasivos para estimular o mercado.

Essa situação foi evoluindo ao longo do tempo e no contexto atual a propaganda desempenha papel fundamental dentro de uma sociedade capitalista, capaz de criar consensos e pesamentos semelhantes, atitudes e ideologias, as quais segundo Chauí (2004), que compõem um conjunto sistemático, coerente e lógico de ideias e valores que orientam toda uma sociedade sobre agir, pensar e ver o mundo,

A função da propaganda é, portanto, influenciar e persuadir o consumidor a adquirir os produtos que representem as tendências e os valores da classe dominante. Segundo Sandmann, (1933), a linguagem das propagandas busca satisfazer e vir ao encontro de certos interesses e valores da classe dominante, refletindo assim a sua forma de ver o mundo e entendê-la.

O que a classe dominante estabelecer como padrão é o que será buscado e admirado por todas as outras classes, pois é padrão que irá refletir as tendências do momento: comidas e bebidas mais requintadas, a moda, automóveis, assim como temas como a ecologia e sustentabilidade, tradição, classe, inclusão e tantos outros.

Hoje a persuasão pode ser vista como uma forma de convencer, construir ideologias e afirmar valores (CITELLI, 1985), mas antes a persuasão era relacionada à mentira, manipulação e falsidade. Porém com o passar do tempo percebeu-se sua real função, a de construção ideológica.

Para a construção da ideologia, a linguagem faz uso dos elementos persuasivos, que podem ser vistos como aspectos linguísticos que atuam com o intuito de influenciar o interlocutor. São esses elementos que constroem a significação, e é a análise destes que nos interessa.

Não se pode negar que a publicidade causa uma forte influência na formação da sociedade, refletindo seus valores e formas de ver o mundo. Por isso torna-se altamente persuasiva, já que não existe comunicação isenta de um ponto de vista, que seja neutra, a comunicação implica em convencer o outro de algo, “o elemento persuasivo está colado ao discurso como a pele ao corpo” (CITELLI, 1985 p. 6).

Consideramos a linguagem como “atividade, como forma de ação individual finalisticamente orientada” (KOCH, 1998, p. 9). O texto publicitário promove uma interação entre locutor e interlocutor, pois sempre haverá a intenção da obra em reforçar ou até mesmo modificar as convicções do interlocutor.

Em tempos atuais, não apenas os aspectos linguísticos podem constituir a significação, haja vista que a tecnologia torna possível a utilização de diversos tipos de ilustração, cores, tipos de letras e outros aspectos significativos, portanto, pensando que o texto é composto por diferentes signos, verbais e não verbais, a sua compreensão global depende da decodificação de todos os signos, indissociavelmente. Assim como entende Gonçalves, (2006, p.14),

> a valorização de outras linguagens, além da verbal, tem sido cada vez mais frequente: se diferentes signos interagem na sociedade e na informação, não há motivos para se priorizar a palavra em detrimento de outros códigos, considerando-os inferiores ou simplesmente complementares. No contexto da publicidade, os diferentes signos interagem de tal maneira que se torna impossível dissociá-lo, a apresentação dá-se no conjunto.

Entendemos que a linguagem, inclusive a publicitária, utiliza características de sua época e tenta representar as ideias da classe dominante, este estudo abordará propagandas de circulação nacional e que são direcionadas ao público infanto-juvenil. Analisaremos os signos verbais e não verbais, que constituem os textos veiculados, levando em consideração o contexto sócio histórico, meios de circulação e condições de recepção.

A intenção da propaganda é a de persuadir o receptor, os consumidores. Assim como os outros gêneros, a propaganda configura-se a partir do discurso, que é um modo de ação e de representação de um ponto de vista e do mundo.

As propagandas são constituídas de signos verbais e não verbais. Maigueneau (2002, p.85) afirma que “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”. A partir desses rastros é que vamos buscar na forma que esse discurso foi construído a fala que encena.

2. A imagem em sala de aula

Muito mais que um conjunto de conceitos, disciplinas e convenções, a escola tem trabalhado para a formação do sujeito receptivo e ativo, ou seja, não cabe ao aluno somente receber o conteúdo ensinado na escola, deve também estar preparado para intervir na sociedade com base no que abstrai dentro e fora da escola.

Sabemos que nossos alunos são influenciados por diversos meios que não o escolar, e dentro desse contexto é a nós, professores, que cabe orientar para as melhores escolhas e atitudes a serem tomadas diante de tanta informação.

Dentro desse contexto um olhar mais crítico deve ser lançado sobre o uso da imagem pela sociedade. Ela está presente na televisão, revistas, livros, internet e em muitos outros espaços os quais as crianças e adolescentes têm acesso, e é por isso que o presente trabalho se debruça sobre a abordagem que a publicidade realiza sobre esse público, que frequentemente é persuadido.

A publicidade leva o aluno a pensar que somente fará parte da sociedade se ele comprar determinados produtos, será alegre, aceito e é levado a acreditar e concordar com conceitos e valores que muitas vezes nem são os seus, vejamos o que nos diz CUNHA sobre essa questão:

> termos objetos que trazem as marcas da infância significa pertencer a uma categoria. TER significa SER. TER, compartilhar os mesmos significados, significa SER. Tornamo-nos alguém porque nos apropriamos de determinados códigos culturais, sejam roupas, tipos de cabelo, marcas de carro, cigarro e ao SERMOS alguém, detentores de códigos específicos que DIZEM sobre o que e como somos, estamos construindo nossa identidade numa interação amalgamando com estes artefatos. De certo modo, os objetos nos representam, nos tornam visíveis ao mundo (2005, p.29)

O ensino de Língua Portuguesa não deve priorizar mais como objeto de estudo somente a competência gramatical, vários outros conteúdos são importantes para compor o currículo e dentro dessa perspectiva acreditamos que as Pedagogias Visuais são de suma importância nesse processo,

> entendidas aqui como os processos educativos efetuados pelas imagens, passam a compor um currículo paralelo, dentro e fora das escolas, funcionando como uma espécie de currículo visual. As pedagogias da visualidade formulam conhecimentos e saberes que não são ensinados e aprendidos explicitamente, mas que existem, circulam, são aceitos e produzem efeitos de sentido

> sobre as pessoas. Entender as pedagogias da visualidade, dentro e fora das escolas, é fundamentalmente para que se compreenda como estamos sendo regulados por elas, como crianças, homens e mulheres de diferentes contextos sociais e culturais estão construindo suas identidades e visões de mundo a partir de seus ensinamentos. (CUNHA, 2005, p.40)

A principal função da linguagem é possibilitar a interação, e a partir dela tornar possível as práticas sociais, para isso é primordial compreender o mundo em que vivemos e "as imagens não são janelas transparentes para o mundo. Elas interpretam o mundo; apresentam-no de formas bem particulares" (ROSE, 2001, p.6), sendo assim é que acreditamos ser importante o domínio do texto imagético.

A construção dos nossos valores é influenciada pela família, religião, escola, mas sobretudo pela mídia e com toda certeza pela publicidade que revela diversas visões de mundo e influenciam de forma efetiva em nosso modo de pensar e ver as coisas,

> daí que um primeiro objetivo de uma educação para a compreensão da cultura visual, que, além disso, estaria presente em todas as áreas do currículo, seria explorar as representações que os indivíduos, segundo suas características sociais, culturais e históricas, constroem na realidade. Trata-se de compreender o que se representa para compreender as próprias representações. (HERNANDÉZ, 2000, p.136)

Nesse aspecto o que nos preocupa é com qual intensidade essa publicidade formadora de opinião tem influenciado nossas crianças e adolescentes e até que ponto isso modifica sua própria imagem e identidade. Para que os conceitos expostos sejam ilustrados, analisaremos duas propagandas direcionadas ao público infanto-juvenil

3.Análise das Propagandas

Propaganda 1

Figura 1 – Rainha Neo – O futuro encontra o passado
Fonte: <http://www.fnazca.com.br/index.php/2005/05/02/rainha-neo/>. Acesso em 07 de janeiro de 2011.

A primeira propaganda analisada é predominantemente marcada pela linguagem não verbal. É composta por apenas uma página com o texto imagético e o texto escrito, e juntos compõem a argumentação. Trata-se da imagem de duas jovens, uma um pouco maior ao fundo, vestida com roupas da marca Rainha e outra mais à frente que também veste as roupas da marca, as duas passam a imagem de modernidade e atitude em um cenário urbano, mais especificamente em uma ferrovia.

Essa propaganda faz parte de uma campanha composta por 5 peças publicitárias da agência F Nazca, no ano de 2005, para lançar a nova linha Rainha Neo, um segmento da marca que investe em roupas, bolsas e acessórios. As imagens que foram criadas justamente para propor a modernidade, movimento e atitude, circularam em revistas como Capricho, Atrevida e Revista MTV, que são direcionadas para o público jovem.

No canto superior direito da imagem temos então a marca e seu tradicional logo, desde 1934 a tocha e o arco, vem acompanhados da frase “O futuro encontra o passado”, justamente para afirmar então a ideia de que uma marca já há muito tempo no mercado está inovando sua imagem, e isso significa que você irá modernizar-se também.

A tabela de cores utilizada na imagem é composta por cores frias e é interessante atentar-se ao fato de que onde o nome ou logo da marca aparecem temos os tons claros ou então temos o fundo escuro, mas a logo é clara, para que haja o contraste e predominância dos elementos da Rainha. Vale a pena ressaltar também próprio fato de as duas jovens vestidas com a modernidade com a ferrovia já sugere o encontro do passado com a modernidade.

Por fim o texto colocado ao lado das duas moças comprova a ideia de que essa propaganda foi feita para ser direcionada ao público juvenil, pois temos aí um meio geralmente frequentados por eles, a rave. É importante notar que o texto escrito dessa propaganda esta carregado de um "pre-conceito" sobre essas festas, o de que em raves há consumo exacerbado de drogas lícitas e ilícitas. Fragmentaremos o texto para facilitar a compreensão da análise:

"Vão achar bem legal, bem bacana ou muito louco..."

Aqui fica claro que está se falando das roupas e acessórios Rainha que o jovem estará usando na festa, e uma forma de aproximar a linguagem é colocar nessa propaganda os mesmos argumentos que eles usam para dar valor a alguma coisa, "*bem legal, bacana, muito louco"*. Perceba que esse trecho segue uma cronologia com a rave, pressupondo que ao passo que a festa vai acontecendo, o uso de substâncias alucinógenas ou então que aceleram o metabolismo como energéticos aumentam e surtem efeito. E então o que colocamos em nossa análise faz sentido quando vemos a última parte do texto: "*Depende da hora que você chegar"*.

O uso de uma propaganda como essa em sala de aula para uma análise gera inúmeras possibilidades de análise com os alunos, tanto da imagem em si, do texto, quanto da imagem que é circulada sobre eles e as festas que eles costumam frequentar.

Propaganda 2

Figura 2 – Cada gota vale a pena.
Fonte:<http://www.cocacolabrasil.com.br/release_detalhe.asp?release=76&Categoria=30>. Acesso em 19 de janeiro de 2011.

Esta peça publicitária faz parte de uma campanha criada pela Coca-Cola para arrecadação de fundos para ações sociais e ambientais, cada embalagem vendida de produto da marca reverteria em um valor para o Instituto Coca-Cola Brasil, que de acordo com o texto disponível no site, já investe R$37 milhões de reais em responsabilidade social.

O sobre responsabilidade social e sustentabilidade é um recurso utilizada pela mídia em geral para alcançar o público, já que nos últimos tempos têm se dado bastante atenção para essas questões, inclusive no ambiente escolar, que prioriza a formação do

cidadão crítico capaz de intervir e posicionar-se diante dos assuntos abordados socialmente.

A imagem mostra uma criança, e é importante notar que esta criança é negra, o que usualmente não se vê em propagandas, e nesse contexto de responsabilidade social, colocar uma criança negra significa preocupar-se com as questões do preconceito e tantos outros discursos que são possíveis sobre os afro-descendentes no Brasil. Esta criança está em meio a milhares de gotas, na cor vermelha da marca Coca-Cola e uma gota maior com a mensagem *"Semana cada gota vale a pena"*, que é o título da campanha.

A palavra gota sugere mais de uma interpretação, a de que cada ajuda, por mais pequena que seja é fundamental, ou então cada gota dos produtos Coca-Cola contribuem com a campanha. E sobre o texto escrito da propaganda é importante destacar os verbos *Tire* e *Participe*, no modo imperativo que evoca ordem, e remete ao tradicional *"Beba Coca-Cola"*. Quando se coloca *"Tire da geladeira aquela velha vontade de ajudar"*, podemos inferir que a vontade de ajudar já está incutida em nós a algum tempo e a oportunidade surgiu agora, tire sua Coca-Cola da geladeira e junto com ela a sua vontade de ajudar.

A propaganda coloca todas as opções de produtos disponíveis e frisa que *"Levando qualquer produto Coca-Cola Brasil, você estará contribuindo para os projetos do Instituto Coca-Cola Brasil."* Dois pontos merecem uma atenção especial, a aproximação com o consumidor-leitor através do '*você*' e a repetição de '*Coca-Cola Brasil*' que enfatiza ser um instituto nacional, e mesmo sendo a Coca-Cola muito internacional, o discurso da marca coloca que se preocupa com as particularidades de cada país.

4. Considerações finais

Numa situação comunicacional, onde existe interação entre locutor e interlocutor, o processo de construção de sentidos acontece mutuamente levando em consideração o que se diz, a forma como se diz e qual o objetivo do que se diz. A significação do discurso de constrói levando-se em consideração os aspectos históricos e sociais das partes envolvidas na interação.

No discurso publicitário, o bom uso da linguagem, verbal e não-verbal, contribui para que a marca consiga influenciar os consumidores a fim de renderem-se às

maravilhas de seus produtos que, diga-se de passagem, refletem a visão das classes dominantes.

Partimos da análise da propaganda da marca Rainha Neo que é direcionada ao publico jovem e adolescente e posteriormente uma propaganda da Coca-Cola que foi elaborada para atingir todas as faixas etárias, mas que veicula a imagem de uma criança e por isso é mais facilmente percebida por elas se partirmos do princípio de que nos associamos com mais facilidade àquilo que divulga nossa imagem.

As análises dessas propagandas serviram também como um modelo de análise de peças publicitárias, e o quanto podemos retirar desse trabalho. Dessa forma os professores podem visualizar o tipo de trabalho que pode ser realizado em sala de aula com o texto imagético, analisando a imagem, texto escrito, ideologia veiculada, utilização das cores e efeito causado, além de problematizar em sala de aula com seus alunos a imagem que a mídia veicula sobre as crianças e os jovens e seus valores.

Todo texto, seja ele imagético ou não, permite inúmeras interpretações e análises e a sala de aula pode tornar-se um ambiente onde a aplicação desses exercícios pode configurar-se como uma excelente forma de problematizar questões polêmicas que veiculam na sociedade e que fazem parte da vida de nossos alunos, representando o seu eu e o seu meio social, dessa forma é de suma importância ter em mente que não há interpretação única, todas valem a pena desde que coerentes, afinal, a visão de um indivíduo sobre algo e suas impressões refletem a sua visão de mundo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDRILLARD, F. *O sistema dos objetos.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral*. Tradução de Maria da Gloria Novak e de Luzia Néri. São Paulo: Nacional-Edusp, 1976.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasileiense, 2004.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 1985.

CUNHA, Suzana Rangel Vieira da. *Educação e cultura viasual*: uma trama entre imagem e infância.Porto Alegre: UFRGS, 2005.

GONÇALVES, Elizabeth Moraes. *Propaganda linguagem*: análise e evolução. São Paulo: Metodista, 2006.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da cultura visual*: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

_____. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

KOCH, Ingedore Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1998.

LEOTTI, Maria J. *Os efeitos discursivos na produção da publicidade*. Jornal de Letras da UniCEUB. Ano 2, Nº 01, Junho de 2006. Disponível em: <Documents and Settings-Winxp-Desktop-ANÁLISE DE PROPAGANDAS.htm.> Acesso em 28 de maio de 2007.

LIMA, Lilian Salete Alonso Moreira; SARTORELLI, Soraya Rosana. *Língua portuguesa VI*: leitura e produção de textos. São Paulo: Pearson education, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.

MALANGA, Eugênio. *Publicidade*: uma introdução. São Paulo: Atlas, 1979.

PERELMAN, Lineide. *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas, 1997.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies*: na introduction to the interpretation of visual materials. London: Sage publications, 2001.

SANDMANN Antônio. *A linguagem da propaganda*. São Paulo: contexto, 1993.

VESTERGAARD, Toben e SCHRODER, Kim. *A linguagem da propaganda*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

Humor nos Tempos dos Anos de Chumbo 1969-1973

Bruna Dolores Witte[1]

Rodrigo Leandro Lemes Gonçalves[2]

O presente trabalho de conclusão de curso, insere-se na perspectiva da História Cultural. Para tanto, vale ressaltar as transformações ocorridas nos procedimentos teóricos metodológicos no campo da pesquisa na área de História, com o advento da "Nova História Cultural", da Escola dos Annales, a partir dos anos de 1970 e, sobretudo, na década seguinte. Este momento provocou uma grande transformação nas fontes para a pesquisa com o surgimento de uma pluralidade de registros.

Fundada na França no ano de 1929, a revista *Annales d' Histoire Économique et Sociale* tinha por objetivo romper definitivamente com a escola metódica do século XIX. Esta última via a História como a ciência do passado, pautada em uma análise documental de cunho objetivo, que negava qualquer possibilidade de questionamento das fontes. Assim, a História metódica partirá do pressuposto de que a História teria que ter uma narrativa dos fatos, uma cronologia ininterrupta de eventos e atos heróicos das "grandes" figuras políticas e diplomáticas.[3]

Rompendo com esta forma de escrita da História, a publicação dos *Annales*, propõe a inserção da perspectiva de História–problema, enquanto "ciência do homem no tempo"[4]. Houve uma pluralidade de temas nas pesquisas históricas, isto conseqüentemente gerou uma ampliação do corpo documental. Não mais limitada aos registros oficiais e diplomáticos; ao mesmo tempo que permitirá desenvolver na pesquisa a perspectiva de História Social, econômica e cultural.[5]

Esta forma de se fazer a pesquisa em História guia-se pelas formulações da Nova História, que definiu novos objetos de estudos até então poucos explorados como, por

[1] Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Universitário de Rondonópolis, membro do Grupo de pesquisa arte.com.
[2] Graduando de Ciências Sociais pela Universidade Federal de Mato Grosso.
[3] REIS, José Carlos; *Nouvelle Histoire e o Tempo Histórico a Contribuição de Lucien Febrve, Marc Bloch e Fernand Braudel*. 2° Ed. São Paulo: Annablume, 2002, p. 43.

[4] BLOCH, Marc; *Apologia da História ou Oficio do Historiador*: Rio de Janeiro; Jorge Zahar; 2001, p. 79.

[5] BURKE, Peter; *A Escrita da História*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar; 2002, p.39.

exemplo, a História da sexualidade, das relações de gênero, da loucura, entre outros; que ao mesmo tempo exigem outras fontes, não mais a análise de cunho quantitativo, mas também qualitativo; nesta nova forma de pesquisar, exige-se "um registro de identificação e valorização das tantas representações sociais da cultura material e individual."[6]

É nesse contexto de ampliação documental e de objetos temáticos da "Nova História Cultural", que as imagens surgem como um registro possível de análise das pesquisas históricas, como qualquer outro. As fontes iconográficas, a partir de então, deixaram de ter o papel de apenas ilustrar ou confirmar alguma observação dos autores, e passaram a ganhar um espaço enquanto fonte documental para a própria historiografia como um todo.

A história cômica mostra as crises ou discussões existentes na dinâmica social, e também os promove, conforme em que pronuncia um determinado posicionamento político por meio das imagens. O riso causado pelas charges, embora não aluda em transformações efetivas, mostra dúvidas, inconformismo, e contestação aos leitores: mais do que entreter, o uso da linguagem visual do humor visa alertar, denunciar.[7]

Uma das características do humor é, o componente libertador, pois através dele o homem nega a sua situação adversa e rejeita o sofrimento e a opressão, acionando um novo censo de liberdade. Contudo, o evento do humor, compõe um artifício enraizado na vida humana, cujo o alcance vai a toda teia de relacionamento social.[8]

> Todo e qualquer quadrinho existe como um discurso artístico, articula gráfico-narrativamente. Relacioná-lo com o discurso político significa compreender a relação arte/política em toda sua extensão social. Significa compreender questão da linguagem e sua politização.[9]

[6] MARTINS, Ana Luiza " Uma Construção Permanente". In: *O Historiador e suas Fontes*. PINSKY, C. B. & LUCCA, J. R. São Paulo, Contexto, 2009. p. 23.
[7] GARCIA, Sheila do Nascimento: *Fazendo careta(s): Humor Visual Como Estratégia Crítica em Tempos de Censura (1937-1945)*: Anais Eletrônicos da XXII Semana de História- "O Golpe de 1964 e os dilemas do Brasil Contemporâneo". UNESP/ASSIS, 19 a 22 de outubro de 2004. p. 11.
[8] Idem.
[9] CIRNE, M. "Uma Introdução Política nos Quadrinhos"; Rio de Janeiro; Angra/Achiamé, 1982, *In:* GARCIA, Sheila do Nascimento; *Fazendo careta(S): Humor Visual Como Estratégia Crítica em Tempos de Censura (1937-1945)*; Anais Eletrônicos da XXII Semana de História- " O Golpe de 1964 e os dilemas do Brasil Contemporâneo". UNESP/ASSIS, 19 a 22 de outubro de 2004; p. 10.

Neste sentido, o trabalho de Bakthin demonstra que a partir do renascimento no século XV, houve uma mudança nas formas de concepções formuladas sobre o mundo, pois a cultura oficial antes caracterizada pelo tom sério, a partir de então passou a ser enjeitada, ao passo que, o riso popular "assumiu um alto grau na hierarquia dos gêneros". A partir disso, o riso passou a ter características especificas e, segundo Bakthin,

> O riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a História, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente não menos importante.[10]

Assim, as charges, veiculadas pela imprensa, são documentos do cotidiano de determinadas sociedades, pois são publicadas diariamente ou, como no caso do *Pasquim*, semanalmente, e por isso, nos dão a possibilidade de perceber representações sobre tempos, lugares e memórias de maneira única, e sendo assim, trazem diversos modos e múltiplas formas de olhar os acontecimentos da época, através de narrativas construídas com humor.

O efeito cômico das charges, se mostra com uma capacidade de mostrar e desconstruir a realidade dada, excitando o público a ter uma interação com a arte.[11] No entanto, são comumente denominadas de arte menor, pois não atingem "O belo" ou a "verdadeira arte", está próxima do "grotesco", e por essa e muitas outras razões provoca o riso. O seu inegável poder de acessibilidade com o grande público, é mais uma razão

[10] BAKTHIN, MikhaiL. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto François Rabelais*. SP: Editora Hucitec, 1987. p. 57.
[11] GARCIA, Sheila do Nascimento; *Fazendo careta(S): Humor Visual Como Estratégia Crítica em Tempos de Censura (1937-1945)*; Anais Eletrônicos da XXII Semana de História- " O Golpe de 1964 e os dilemas do Brasil Contemporâneo". UNESP/ASSIS, 19 a 22 de outubro de 2004; p .4 .

para os críticos para associarem os desenhos de humor a uma "expressão cultural vulgar".[12]

> O preconceito contra o riso, que é uma parte da tradição ocidental, considera-o manifestação de mentes inferiores, indigna de espíritos elevados, transferiu – se para caricatura. Se provoca o riso não é coisa séria, e não merece ser tratada como tal (...) A facilidade com que ela se comunica com o grande público e a acessibilidade de sua mensagem."[13]

Sendo assim, ponderamos que toda produção gráfica de humor estabelece uma relação mútua com o processo histórico em que se constitui.

A) Charge

A charge pode ser compreendida como uma manifestação artística do presente, assinalada por memórias instantâneas e incluem discurso satírico, sobre um sujeito em particular e uma situação única combinadas.

Deste modo, uma charge versa sobre acontecimentos diários, geralmente com pessoas conhecidas a partir de desenhos que pretendem zombar de atitudes, discutir ideias e comportamentos que de maneira geral saem do domínio público da sociedade e impetram a esfera privada, porque mostram posturas e "apreendem relações desenvolvidas em diferentes cenários de um mesmo tempo, o presente."[14]

[12] MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o Golpe na Caricatura*. Rio de Janeiro . Jorge Zahar , 2006; p. 16
[13] MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o Golpe de 64 na caricatura*. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar. 2006; p. 15.
[14] Idem, ibidem, 7, p. 27 e 28.

Imagem I

Imagem I - *O Pasquim* n ° 196 Abril – 1973, p. 316.

Nesta imagem, lê-se, no alto, no lado direito o nome de "Newton Carlos", que é o autor do artigo que divide a página com este desenho, jornalista, nasceu no dia 19/11/1927, auto didata, trabalhou em vários jornais tais como: "Tribuna da Imprensa", "Jornal da Globo", "Folha de São Paulo" e "Jornal Vanguarda" e escrevia esporadicamente no "Pasquim"[15], como correspondente internacional, e seus escritos costumavam alfinetar as ditaduras latinos americanas.

Abaixo do nome do autor do texto lê–se, a seguinte frase: "Enquanto o mundo gira, o cacete rola". Do lado direito do desenho, há um globo terrestre com a parte da América Latina em evidência e, amostra, e ao lado, um homem olhando o continente

[15] n ° 159- Julho 1972, p.71. n ° 200- Maio 1973, p. 349.

americano com os olhos arregalados com a expressão facial de horrorizado, com a mão na boca, e parece estar dentro de um disco voador.

O enunciado da charge faz uma associação com a tortura, pois, enquanto muitas pessoas estavam presas, sofrendo maus tratos por parte dos policiais, a classe média continuava desfrutando de seus status, a maior parte da população não sabia o que estava realmente acontecendo pois, notícias de maus tratos aos presos políticos eram censuradas.

E assim, temos as características da "charge".

B) Apresentação do Semanário "O Pasquim" e Análise dos Desenhos

Semanário humorístico denominado O Pasquim (folheto injurioso), publicado pela primeira vez no dia 26 de junho de 1969, no Rio de Janeiro por Sérgio Cabral, Tarso de Castro, Jaguar, Clauddius Ceccon e Carlos Prosperi.[16] Tinha formato de tablóide e, a primeira publicação teve uma tiragem de 14.000. Sua comercialização era feita em banca de jornal e, em geral, era composto por entrevistas com artistas famosos e até mesmo com pessoas que estavam exiladas na época, crônicas, artigos, poemas, charges, fotonovelas, cartuns. Esta nova forma de publicação fez tanto sucesso junto aos leitores que, em cinco meses a tiragem chegou ao número de 100.000. Os seus leitores tinham entre 18 e 30 anos de idade, e o quadro de anunciantes era composto por Oliverra Lettera e Studio, Rayovac, Shell, Skol, Cartões Thomas de La Rue e das casas Ricardo Amaral. Uma das características deste jornal que talvez esteja ligado diretamente ao sucesso que alcançou foi a utilização humorística para a comunicação com o seu público, e, por proporcionar aos seus leitores uma diagramação com mensagens breves, com fácil identificação, "com uma coerência global mínima", essa leitura simples –bem diferente da leitura dos eruditos- tolera as imperfeições do texto, deixadas, no caso, de propósito ou pelas condições de fabricação, apressadas e baratas.[17] O Pasquim saiu de circulação em 1982.[18]

[16] Nota: Jaguar, Clauddius e Millôr: Artistas que renovaram bastante o desenho de humor, ao adotar traços mais ousados e linguagem menos presa à tradição da caricatura, em busca de formas mais ousadas e, em busca de forma mais abstratas e/ou diálogo com outras formas de expressão. (MOTTA, R. P. S. p.10)
[17] CHARTIER, Roger; A História Cultural entre práticas e representações; Rio de Janeiro; 1990; p.130.
[18] ALMEIDA, Adriana. *O Pasquim e O Pasquim 21: Práticas Discursivas Jornalisticas de resistência:* Campinas – SP, 2006, p. 14.

> "O Pasquim impôs-se pela imaginação incontrolável, pela quebra de formalidades jornalísticas. Com alvos claros: a ditadura, a classe média moralista, a grande imprensa, os caras de pau e os coniventes de plantão. De quebra ocupou o terreno baldio existente entre a cultura oficial de esquerda, discutindo o modo de vida e até ecologia. Com a anticaretice e o humor venenoso do Pasquim, o cenário morno do jornalismo brasileiro adquiriu alta voltagem. A diagramação criativa valorizava as ilustrações."[19]

O "Pasquim" pode ser entendido como contrário a cultura estabelecida, e fazia oposição ao sistema político vigente na época do seu lançamento. Muitos jornalistas foram afastados dos grandes veículos de informação por serem contrários ao apoio que estes deram a Ditadura Militar. É pertinente ressaltar que houve uma cooperação intensa da imprensa, tais como canais de televisão, programas de rádio, jornais, para a legitimação e manutenção dos governos militares. No entanto, alguns profissionais, como os do "Pasquim", procuraram na 'imprensa alternativa' uma forma de continuar trabalhando com a comunicação.[20]

Segundo Kucinski, a 'imprensa alternativa' na sua essência tinha quatro significados essenciais: não ter nada de ligação com a política em voga; escolha de uma coisa entre duas não compatíveis; única saída num momento difícil e o anseio que as gerações dos anos 1960 e 1970 tinham de participar das transformações sociais.[21]

> "As características da manifestação alternativa eram quase sempre as mesmas: uma imprensa que age paralelamente à imprensa estabelecida, revela-se com maior vigor durante regimes discricionários e representa uma pessoa, grupo ou comunidade que deseja fazer ouvir suas posições."[22]

Contudo, durante a interpretação do conteúdo do jornal, foi possível perceber a criação e divulgação de um "Império Ipanemense", que, segundo Jaguar:

> "(...) Ipanema orgulhava-se de ser o bairro mais moderno, cosmopolita, liberado e charmoso do Brasil, o nosso Greenwich Village, a nossa Rive Gauche, um Xangri-lá à beira-mar

[19] MORAES, Denis, *O Rebelde do Traço*. José Olimpio. 5° Ed. Rio de Janeiro, 1997. p. 106.
[20] KUCISNKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários. Nos tempos da Imprensa Alternativa*. 2 ° Ed. USP, 2003, p. 44.
[21] Idem, p. 45.
[22] MOREIRA, Sônia Virginia. "Retratos Brasileiros: 20 anos de imprensa alternativa pós – 1964" In: *O Poder da Imprensa Alternativa pós-1964: Histórico e desdobramentos*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1985. p.15.

> plantado para onde os olhares do resto do país, morrendo de inveja convergiam".

Ipanema, bairro da zona sul do Rio de Janeiro, na época caracterizava-se por ser sofisticado e com uma intensa vida noturna, é um encontro de residenciais, bares, praia e lojas comerciais.

Segundo Queiroz, os jornalistas d'O Pasquim edificaram sua identidade acoplada a sociedade que (com)viviam na zona sul do Rio de Janeiro e ao ambiente político cultural no qual estavam inseridos.[23]

Nem sempre a fala libertária obedecia a uma prática liberal, é normal nas revoluções, inclusive nas comportamentais, a rupturas e as permanências?[24] O jornal que publicou uma entrevista- manifesto da Leila Diniz, que chocou o país, e uma foto dessa mesma atriz como estátua da liberdade brasileira, com uma garrafa em uma das mãos e o Pasquim na outra.[25] Nota –se um discurso ambíguo porque o mesmo jornal apresenta um discurso machista, pois as mulheres citadas são ressaltadas pela valorização do corpo, de preconceito com a homossexualidade, apesar de libertário, revelava na identidade, como se percebe em várias entrevistas, uma política autoritária e conservadora.

[23] QUEIROZ. Andrea Cristina de Barros; *O Pasquim Embates Entre Cultural Política Autoritária e a Contracultura*. Disponível em: < www.ichs.ufop.br/cadernosdehistória >; acesso em 27/10/2009.
[24] VENTURA; Zuenir; 1968 o ano que não terminou; 3° Ed. ; São Paulo; Planeta Brasil; 2008, p.30.
[25] *O Pasquim*, n ° 22 – novembro de 1969, p. 60. N °52 – Junho 1970 p. 132-133.

Imagem III

Imagem II: *O Pasquim*, n ° 60 – Agosto, 1970, p. 154.

Esta imagem é de autoria de Jaguar e, ao fundo, vê-se uma casa simples com chaminé, de onde está saindo duas nuvens de fumaça; logo à frente está uma família com seis crianças, incluindo uma de colo, e dois adultos.

As cinco crianças estão descalças, com roupas esfarrapadas, os corpos retratados parecem desnutridos; No lado direito, aparece um cachorro que está com as costelas a mostras. A mãe, do lado esquerdo, está com um aspecto cadavérico, com uma criança de colo com os pés descalços.

No centro da imagem está um homem humildemente vestido com a calça remendada e com os pés no chão. Na mão direita ele segura uma placa com os seguintes dizeres: “AVANTE SELEÇÃO” e, na mão esquerda, uma bandeira do Brasil.

Logo abaixo, aparece o trecho do poema chamado E agora José? De autoria de Carlos Drumond de Andrade. “E agora José? A Festa acabou, a luz apagou, o povo sumiu, a noite esfriou, e agora José?”

É preciso ressaltar que essa charge foi publicada em agosto de 1970, ano em que a seleção brasileira de futebol conquistou o tricampeonato mundial que foi disputado no México. Ao retornar da copa do mundo com a taça Jules Rimet, a seleção encontrou o país em festa. O governo federal decretou feriado para que a população pudesse comemorar o titulo conquistado. O presidente na época, General Emilio Garrastazu Médici, recebeu os jogadores no palácio presidencial e concedeu a cada um o prêmio de U$18.500. A –Assessoria Especial de Relações Públicas- colheu todos os dividendos do tricampeonato, e a marchinha composta para a seleção “Pra Frente Brasil” – “70 milhões em ação, pra frente Brasil, do meu coração. Todos juntos vamos, pra frente Brasil, salve a seleção” -, tocava em todos os eventos públicos, e os jogadores da seleção desfilaram em carro aberto nas maiores cidades brasileiras durante um ano. Todas as despesas com a comemoração, inclusive o prêmio aos jogadores, foram pagos com dinheiro dos cofres públicos. [26]

Faz alusão ao modelo de desenvolvimento econômico alicerçado na aliança entre três grandes grupos: a burocracia técnica estatal (militar e civil), os grandes empresários nacionais. Esse modelo tem como característica a modernização da economia, pela concentração de renda nas classes altas e médias e pela marginalização das classes baixas.[27]

A charge lembra o famoso quadro “Os Retirantes” de Candido Portinari, como também a peça teatral Morte Vida Severina, na qual Chico Buarque musicou o poema de João Cabral de Melo Neto. Portanto, existe também uma relação implícita com a arte engajada.

[26] SKIDMOORE, Thomas; Brasil: de Castelo a Tancredo; Paz e Terra; 8° Ed.; Rio de Janeiro; 1988, p. 223-224.
[27] PEREIRA, Luiz Carlos Bresser Pereira. *Desenvolvimento e crise no Brasil. São Paulo,* Brasiliense, 1972. p. 223-230.

Imagem IV

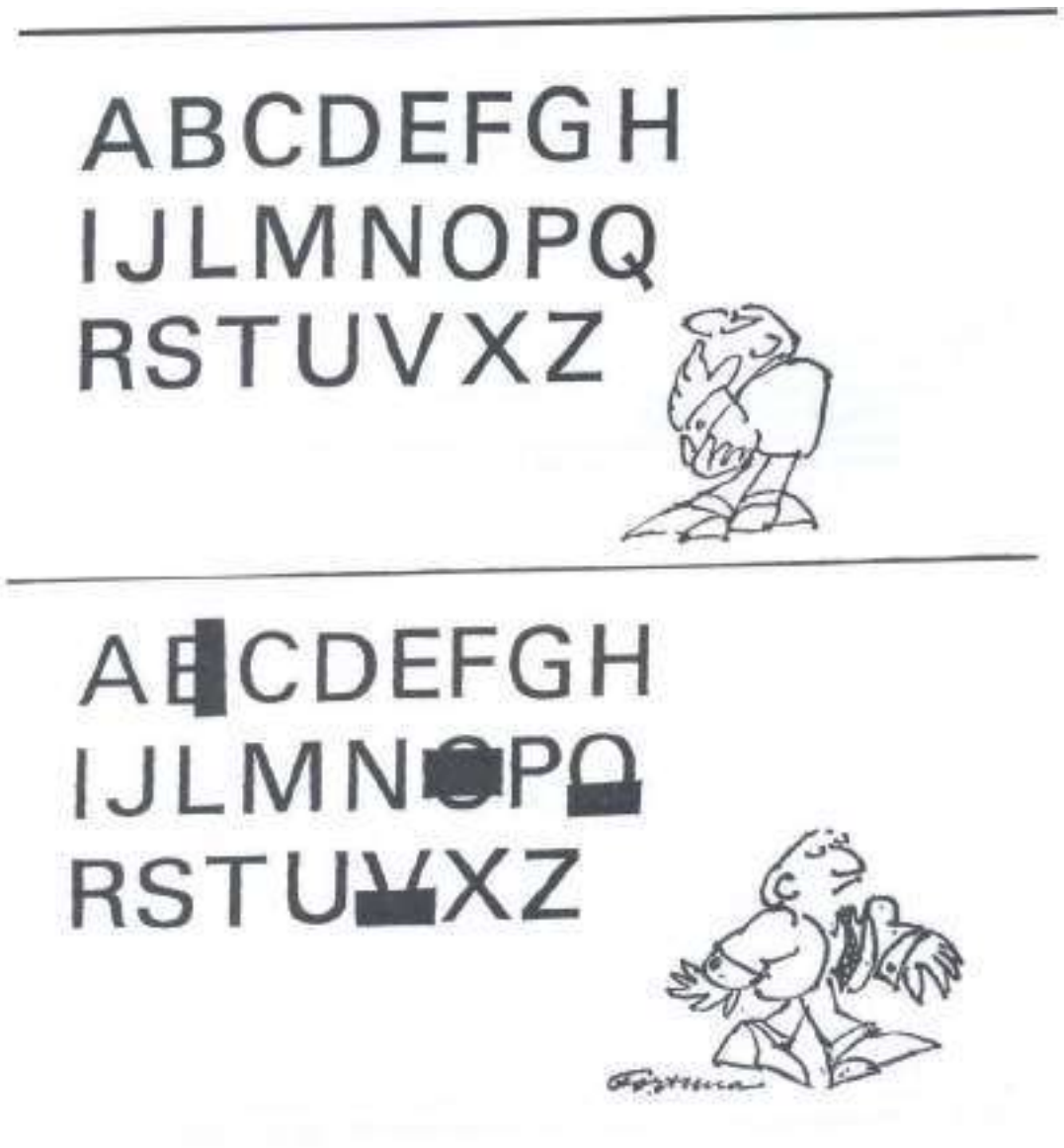


Imagem IV – *O Pasquim*, n ° 48 – Maio 1970, p. 119.

Este desenho contém as vinte e quatro letras do alfabeto, e um homem bem vestido que está representado de frente para as letras, e a olha-as concentrado, perplexo, com a mão sobre a boca e com ares de quem está fazendo uma avaliação.

Na próxima situação, as letras B, O, Q e V, demonstram que, sob cada uma delas aparece uma tarja preta. O homem desta vez está de frente para o leitor, é possível perceber que está vestido socialmente, com ares de arrogância.

Pode–se inferir que o homem da situação seja o censor, que examina com atenção e veta o que considera perigoso para a segurança nacional e sai como se fosse dono da situação. Segundo Aluisio Mulethaler de Souza, chefe do serviço de Censura de Diversões Públicas, em 1969, no primeiro ano do AI-5, foram censurados dez filmes e cinqüenta peças teatrais.[28]

O Regime Militar foi instaurado no Brasil, pelo golpe de 1° de abril de 1964. O plano político é marcado pelo autoritarismo, supressão dos direitos constitucionais, perseguição política, prisão e tortura dos opositores, e pela imposição da censura aos meios de comunicação.

> (...) Em 64 a Nação recebeu um tiro no peito. Um tiro que matou a alma nacional. (...) Os personagens que pareciam fazer parte da história natural brasileira, ou da história do Brasil como nós imaginávamos, esses personagens de repente sumiram. Ou fora do poder, ou presos ou mortos. Em seu lugar surgiram outros, que eu nunca sequer percebera existir. Atores bárbaros que eu nunca tinha visto. Idiotas que mereciam ser notados. De repente, eles eram mais do que donos do poder, eram donos da realidade! (...).[29]

No período de 1964 a 1968 foram publicados pelo governo ditatorial quatro Atos Institucionais. Este foram usados pelos militares pela legalizar ações políticas não previstas ou contrárias à Constituição. O Ato Institucional n° I (AI- I), foi publicado por uma junta militar no dia 09 de abril de 1964[30]. Em 27 de outubro de 1965, o então presidente Castelo Branco, decretou o AI - 2[31]. O Ato Institucional, n° 3, foi editado

[28] Idem, p. 341.
[29] SOUZA, Heberth de Souza In: BARROS; Luiz Edgar; *Os Governos Militares o Brasil de 1964-1985 os generais e a sociedade a luta pela democracia*; Ed. 3°, Editora Contexto, p. 13.
[30] AI – I: Continha entre outras estipulações: O presidente pode apresentar emendas constitucionais ao congresso, que terá apenas 30 dias para examiná-las, sendo necessário para sua aprovação apenas o voto da maioria. Tem o exclusivo poder de apresentar projetos de lei envolvendo despesas ao congresso, o qual fica impedido de alterar para mais qualquer artigo referentes a gastos do governo. Tem o poder de declarar o estado de sítio por até 30 dias ou prolongá-los por mais 30 no máximo. Suspendeu a estabilidade dos servidores públicos por seis meses. O presidente, "no interesse da paz e da honra nacional" tem amplos poderes para suspender por 10 anos os direitos políticos de qualquer cidadão e cancelar os mandatos de legisladores federais, estaduais e municipais. (ALVES, M.H.M. *Estado e Oposição no Brasil 1964 -1984*, p. 53).
[31] AI – 2: Deu autoridade para suspender por 10 anos os direitos políticos de qualquer cidadão. Estabelecia o aumento de 11 para 16 o número de ministros do Supremo Tribunal Federal. Abolia todos os partidos políticos então existentes. (ALVES, M. H. M. Estado e Oposição no Brasil 1964-1984, p. 92)

logo em seguida impondo as eleições indiretas para governadores[32]. O Ato Complementar n° 4 de novembro de 1965 institui o bipartidarismo no Brasil.[33]

No período estudado a, censura e a tortura foram um dos vários instrumentos governamentais de repressão, e foi mais intensa em dezembro de 1968, após a publicação do Ato Institucional n° 5, onde doze artigos faziam parte desta publicação do governo que, entre outras arbitrariedades, fechava o congresso nacional[34].

A censura até 1969 foi feita por oficias do exército brasileiro e, após esse período começa um tempo de auto censura acordada entre os proprietários dos jornais e os militares. Este acordo acabou quando a policia federal, em 1972, assumiu esta tarefa, e os donos de jornais se recusaram a tratar com aquela autarquia. A posteriori, a policia mandava suas ordens de censura aos editores por telefone ouvia correio.[35]

Apesar desse clima de repressão e coerção instalado no país, os donos de jornais achavam espaço para negociar com o governo, não era contestar, mas sim, conversar, negociar o que poderia ser publicado e como seria publicado. Para poder fazer a tal "negociação", a empresa deveria dar a impressão de não estar apoiando ninguém que era contrário ao regime. Contudo, a imprensa alternativa não participava dessas negociações, pois estava sob censura, e era obrigada a mandar cópias dos originais publicados para Brasília. Como pode-se demonstrar na, próxima charge.

[32] AI - 3: Os prefeitos das capitais dos estados e de outras cidades consideradas de "segurança nacional seriam, nos termos do novo ato nomeados pelos governadores (agora eleito pelas assembléias legislativas). Adiou o cronograma para a implementação do novo sistema partidário. (ALVES, M. H. M. Estado e Oposição no Brasil 1964-1984, p. 99)

[33] AC – 4: Institui o sistema de bipartidarismo no país e criado o ARENA (Aliança Renovadora Nacional), de apoio ao governo, reunindo integrantes da UDN e PDS, enquanto o MDB reúne os oposicionistas. (ALVES, M. H. M. Estado e Oposição no Brasil 1964-1984, p. 110)

[34] Entre eles: Fechar o Congresso Nacional, as assembléias estaduais e as câmaras de vereadores; Cassar mandatos de vereadores, deputados estaduais e federais, senadores, prefeitos e governadores; Suspender, por dez anos, os direitos políticos dos cidadãos; Demitir, remover ou aposentar compulsoriamente funcionários públicos municipais, estaduais e federais; Demitir juízes; Decretar estado de sítio sem consultar os outros poderes; Confiscar bens; Suspender a garantia ao Habeas Corpus; Proibir que o AI-5 fosse contestado na justiça.

[35] ALVES, Maria Helena Moreira; Estado e Oposição no Brasil 1964-1984; 2 ° Ed., Vozes, 1984; Petropolis, p. 100.

Imagem V

Imagem V – *O Pasquim*, n ° 46 – Maio. p. 106.

Esta charge é de autoria de Millôr, e, ao fundo, é possível visualizar uma janela e uma porta. Na porta há os seguintes dizeres: “Departamento de Censura”. Há frente da charge aparece uma mesa grande, dessas enormes comuns em repartições públicas, com 10 pessoas amontoadas em torno de uma folha de papel. Essas pessoas são do sexo masculino, estão representadas com um sorriso nos lábios e os olhos fixos no que está na folha, com expressões que estão lendo ansiosamente o conteúdo. E embaixo a seguinte inscrição, “Censura lendo o material do pasquim”. A situação era complicada, pois, o jornal era feito no Rio de Janeiro e enviado para departamento responsável em Brasília, e, depois, devidamente lido, avaliado e aprovado ou não pelos censores responsáveis, o material voltava para o Rio de Janeiro. Esse trajeto gerava um transtorno imenso, pois eles sempre cortavam uma reportagem, frase, foto e enviava em cima da hora de fazer a adequação. Por conta dos vetos, e possível perceber que Ziraldo,

Henfil e o Jaguar, estendiam os desenhos por folhas e folhas[36], ou colocavam traduções de Moliere, Rabelais e Shakeaspeare.[37]

Imagem VI

Imagem VI: *O Pasquim*, n° 102- Junho, 1971, p. 211.

Nesta imagem, há duas pessoas, uma mulher e um homem sentados em um banco; o homem está sério com as mãos juntas, cruzadas; a mulher fala a seguinte frase: "AQUI NÃO", supõe-se que grita, pois no desenho essas letras estão em maiúscula e a cor é de um preto intenso. No segundo momento, o homem responde: "Mas eu não disse nada...", e a mulher permanece com a expressão sisuda. No terceiro momento a mulher responde – "Pois é. Estou fazendo censura prévia."

Conforme consta no AI-5, o Congresso Nacional foi fechado em dezembro de 1968 e permaneceu assim até 30/10/1969. Nessas "férias forçadas", o governo militar impôs, pelo decreto – lei n° 1.077, de 26 de janeiro de 1970, a censura prévia, esta forma de coibir a liberdade de imprensa se dava da seguinte maneira: tudo que viria a

[36] N° 18, Outubro, 1969, p. 52-53; n ° 30, Janeiro 1970, p. 80; n ° 105 – Julho 1971, p. 93; n° 140, Março, 1972 p. 294 – 295; n ° 157, Julho, 1972, p. 54, 57, 57, 58 e 59; n° 162, Agosto, 1972, p. 81, 82, 83; n ° 165 Agosto/Setembro, 1972, p. 90-91; n° 168, setembro, 1972, p. 97-98-99-100; n° 171, Outubro, 1972, p. 121-122-123; n ° 186, Janeiro, 1973, p. 232-233-234; n° 188, Fevereiro, 1973 p. 245-246-247-248-249.
[37] N° 199, Abril, 1973, p. 329; n° 199, Abril, 1973, p. 332, n ° 199 Abril, 1973, p. 330.

ser publicado era feita a leitura, inspeção e aprovação pelo censor que normalmente ficava dentro da redação.[38]

Imagem VI

[38] ALVES; Maria Helena Moreira: *Estado e Oposição no Brasil 1964-1984*; Ed. Vozes; Petropolis, 2° Ed. 1984, p. 142.

Imagem VII- *O Pasquim*, n° 155 – Junho, 1972, p. 46.

Esta figura é composta por cinco situações: Na primeira há duas pessoas; o da esquerda é um homem de óculos e paletó, com um sorriso largo, segurando pelo ombro um outro homem, com as duas mãos, representando em tamanho bem menor. Ao lado esta escrita a seguinte frase – "CONFIE! CREIA! TENHA FÉ! ACEITE! FALEI?" – Com letras em negrito maiúsculo. O homem da direita e menor que o primeiro, usa roupas simples, fisionomia séria e ao lado a frase: - "NUM FALOU NÃO!" -, em letras maiúsculas em negrito.

Segunda situação: O homem da esquerda está de terno, gravata, colarinho, sapato, cabelos penteados, sorrindo, com o olhar acima do outro, e com os braços abertos e acima dele a seguinte frase: - "A Vida é Bela!"; o da direita, que é o menor e menos pomposo, está com vestimentas simples e o olha de frente, com o dedo em riste falando – "PROVE!". "A vida é bela!" para quem? Para quem estava no poder, óbvio. E o povo? Ou seja, para as pessoas de classe média que estavam ganhando cada vez mais, podendo consumir tosos os eletrodomésticos que tinham direito, trocando de carro todos os anos ou, de dois e dois anos. Para este segmento da população, realmente, continuava com a sua renda, não usufruindo das benesses do "milagre econômico".[39]

Terceira situação: o da direita está de óculos, com sorriso nos lábios, vestido de terno e punho, com olhar acima do outro e o dedo em riste pronunciando a seguinte frase – "SÓ O AMOR CONSTRÓI!"; a pessoa da direita está com olhar sisudo e sério, com roupas simples, braços abaixados, e fala: - "E QUEM DÁ O TERRENO?".

Quarta situação: há uma televisão com antena interna, da qual sai à seguinte afirmação – "NOVELA É CULTURA" -, do lado direito tem um sofá com uma pessoa sentada, que responde ao eletrodoméstico – "ENTÃO NO BRASIL SÓ TEM GÊNIO!" -. Segundo Hambuger, a televisão espalha a propaganda e estimula o consumo e impõe a formação de identidades.[40] Nesse sentido, a televisão e principalmente a novela, é responsável por um novo espaço público embutido no espaço privado. As novelas espalham por todo país o universo glamoroso das classes médias

[39] MELLO; João Manuel Cardoso de; "Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna"; In: NOVAIS, Fernando (org.); *História da Vida Privada No Brasil: Contrastes da Intimidade Contemporânea*, Vol. 4; São Paulo, Companhia das Letras, 1998; p. 632.
[40] O Brasil emergira subitamente como um dos mais dinâmicos mercados de TV do terceiro mundo. Em meados de 1960 apenas 9.5% das residências urbanas tinham TV, mas em 1970 já chegava a 40%.

urbanas, [41] com suas inquietações subjetivas, sua ânsia de modernização, sua atualidade construída em torno de uma "realidade sempre renovada e exibida por meio de consumo".[42]

Quinta situação: tem um homem de terno e gravata e punho com uma mão no ombro do outro, e a outra apontada para cima, com um sorriso nos lábios, olhando-o de frente e pronunciando – "A ESPERANÇA É A ULTIMA QUE MORRE!". O da direita, esta com uma expressão séria no rosto, com as mãos abertas, roupas simples, faz uma pergunta para o outro – " E QUAL E A VANTAGEM?".

Essa seqüência de imagens, com frases curtas de impacto, faladas por pessoas bem vestidos e, pela expressão ao falar, percebe-se que pertencem à classe política. E as pessoas que o ouvem, mesmo sendo menores, ocupando um lugar de pouco destaques, não deixam de responder e até mesmo afrontar aquele que diz as frases de efeito e demonstrar via pelas suas expressões caricaturais, o descontentamento com a situação.

A Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), criada pelo coronel Octávio Costa, com a justificativa de criar um único centro de propaganda do governo. Pagava empresas de publicidade, na qual participavam equipes formadas por, sociólogos, psicólogos e jornalistas, que opinavam sobre os temas e o enfoque dado. A posteriori, contratava-se empresas para criar o que seria divulgado na televisão e nos cinemas juntamente com mensagens de conteúdo nacionalista e ufanista, como por exemplo, "ninguém segura este país", "Você constrói o Brasil", "Brasil conte comigo". Os censores vetavam notícias relacionadas a movimento estudantis, não permitiam a publicação de noticias sobre economia, epidemias e sobre pessoas privadas de seus direitos políticos. "As mensagens eram razoavelmente sutis, com habilidoso uso de imagens sonorizadas e o emprego de frases extraídas da linguagem popular.[43]

Este artigo procurou demonstrar que as charges que circularam no jornal O Pasquim no período de 1969-1973, constituem-se em fontes para a escrita da

[41] HAMBURGER, Esther; "Diluindo Fronteiras: A Televisão e as novelas no Cotidiano"; In: NOVAIS, Fernando (org.); História da Vida Privada No Brasil: Contrastes da Intimidade Contemporânea, Vol. 4; São Paulo; Companhia das Letras, 1998; p. 441 – 442.
[42] Idem, Ibidem, p. 443.
[43] SKIDMOORE, Thomas; Brasil: de Castelo a Tancredo; Paz e Terra; 8° Ed.; Rio de Janeiro; 1988; p. 222.

História de um período muito especifico durante a ditadura militar, pois, os desenhos trazem denúncias e críticas mordazes ao feitos militares.

Há muito tempo que este desenhos são reconhecidos como portadores de representações das mentalidades e práticas sociais vivenciadas no cotidiano, porém, é pequeno o número de trabalhos historiográficos que as reconhecem como fontes únicas que exigem métodos peculiares no seu tratamento.

Foi possível perceber que estas fontes, nos permite perceber de modo único horizontes temporais, espectros da memória e discursos sobre variados temas que se misturam e geram narrativas históricas, e a possibilidade de se fazer, e a possibilidade de se fazer um estudo de História Política usando fontes que passaram a ter visibilidade e legitimidade acadêmica, a partir da Nova História Cultural.

Referências Bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio; Jaguar (org.); *Antologia Volume I 1969-1971*. RJ, Ed. Desiderata, 2006.

AUGUSTO, Sérgio; Jaguar (org.); *Antologia Volume II; 1972-1973*. Ed. Desiderata, 2007.

ALMEIDA; Maria Herminia Tavares de; WEIS, Luiz; " Carro-Zero e Pau de Arara: O Cotidiano da Oposição da Classe Média ao Regime Militar"; In: *História da Vida Privada no Brasil, Contrastes da Intimidade Contemporânea*; SCWAREZ, Lilian; São Paulo; Companhia das Letras, 1998.

ALMEIDA; Adriana; *O Pasquim e O Pasquim 21: Práticas Discursivas Jornalísticas de resistência*. Campinas – SP, 2006.

BARROS; Edgar Luiz; *Os Governos Militares o Brasil de 1964 a 1985 os generais e a sociedade a luta pela democracia;* Ed. 3 °, SP, Editora Contexto, 1998.

BAKTHIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BLOCH, Marc; *Apologia da História ou Oficio do Historiador*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar; 2001.

CAMPOS, Emerson César de; PETRY, Michele Bete. *Histórias desenhadas: os usos das expressões gráficas de humor como fontes para a História*. Fronteiras (Florianópolis), 2009. (prelo).

CIRNE, Moacyr; "Uma Introdução Política nos Quadrinhos"; Rio de Janeiro; Angra/Achiamé, 1982, In: GARCIA, Sheila do Nascimento: *Fazendo careta(s): Humor Visual Como Estratégia Crítica e Tempos de Censura (1937-1945);* Anais Eletrônicos da XXII Semana de História- "O Golpe de 1964 e os dilemas do Brasil Contemporâneo". UNESP/ASSIS, 19 a 22 de outubro de 2004.

FONSECA, Joaquim da. "Caricatura: a imagem gráfica do humor". Porto Alegre: Artes e Oficios, 1999. In: PETRY, Michele Bete, *Caricaturas, Charges e Cartuns: Um Estudo Sobre as Expressões Gráficas de Humor como fontes para a*

pesquisa em História. Monografia apresentada à disciplina de Orientação do Trabalho Monográfico no Curso de História da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2008.

GARCIA, Sheila do Nascimento: *Fazendo careta(s): Humor Visual Como Estratégia Crítica e Tempos de Censura (1937-1945);* Anais Eletrônicos da XXII Semana de História- "O Golpe de 1964 e os dilemas do Brasil Contemporâneo". UNESP/ASSIS, 19 a 22 de outubro de 2004.

KUNCISKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários. Nos tempos da Imprensa Alternativa*. 2° Ed. USP, São Paulo, 2003.

MARTINS; Ana Luiza. "Uma Construção Permanente". In: *O Historiador e suas fontes.* PINSKY, C. B. & LUCCA, J. R. São Paulo, Contexto, 2009.

MOREIRA, Sônia Virginia. "Retratos Brasileiros 20 anos de Imprensa Alternativa pós-1964". In: *O Poder da Imprensa Alternativa pós-1964 Histórico e Desdobramentos*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1985.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá: *Jango e o Golpe na Caricatura*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 2006.

PETRY, Michele Bete; *As Expressões Gráficas de Humor na História: Uma Metodologia de Leitura para as Fontes Textos Visuais*; Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, Londrina, Vol. II, n ° 2, Maio, 2009.

PETRY, Michele Bete, *Caricaturas, Charges e Cartuns: Um Estudo Sobre as Expressões Gráficas de Humor como fontes para a pesquisa em História.* Monografia apresentada à disciplina de Orientação do Trabalho Monográfico no Curso de História da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2008.

PETRY, Michele Bete; *Corpos Caricaturados: Representações na Política Brasileira entre 1969-1979.*

QUEIROZ. Andrea Cristina de Barros; *O Pasquim Embates Entre a Cultura Politica Autoritária e a Contracultura.* Disponivel em: WWW.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria. Acesso: 27/10/2009.

SOUZA, Heberth de Souza In: BARROS: Luiz Edgar: *Os Governos Militares, o Brasil de 1964 a 1985, os generais e a sociedade, a luta pela democracia*; Ed. 3°, Editora: Contexto, 1999.

SKIDMOORE, Thomas; *Brasil: de Castelo a Tancredo*; Paz e Terra; 8° Ed.; Rio de Janeiro; 1988.

TV Coroados e a transição rádio-televisão em Londrina: o progresso da "Capital Mundial do Café" chega às telinhas

Bruna Mayara KOMARCHESQUI – bruna_mayk@yahoo.com.br

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR

Resumo:
Este artigo trata de alguns fatos ligados à implantação da primeira emissora de televisão de Londrina – norte do Paraná. Para tanto, adota como metodologias a pesquisa bibliográfica, levantamento de jornais de época e atuais, história oral e recuperação de documentos iconográficos (fotografias). Inaugurada em 21 de setembro de 1963, a TV Coroados iniciou um período de transição na imprensa da então "Capital Mundial do Café". Até então, o rádio reinava soberano na preferência do público. Além de atrair verbas publicitárias, o novo veículo levou do rádio os profissionais de talento e algumas ideias criativas. Antes da chegada do videoteipe, a programação era toda ao vivo e, majoritariamente, local. Por vezes, a escassez de recursos técnicos colocava os pioneiros da TV londrinense em situações delicadas: o jeito era apelar para o improviso.

Palavras-chave:
Imagem, História, Televisão, TV Coroados.

Introdução:

Era 1959 quando Assis Chateaubriand, magnata da comunicação brasileira na época e dono dos Diários e Emissoras Associados, veio à Londrina. Em pleno auge cafeeiro, "a jovem e promissora cidade já despertava o apetite de importantes grupos econômicos, interessados em participar das grandes safras de realizações que colocaram Londrina entre as cidades mais desenvolvidas do país". (JÚNIOR., 2001, p.137). Percebendo esse potencial, Chatô – como era conhecido -b, responsável pela implantação TV no Brasil, decidiu instalar uma emissora na "Capital mundial do café". E assim se fez. Quatro anos mais tarde, em 21 de setembro de 1963, era inaugurada a TV Coroados, segunda emissora do interior do país.

Não é intenção deste artigo contar a história da televisão em Londrina, tampouco explicar a influência que ela exerceu sobre o rádio, veículo que já comemorava 20 anos de vida na cidade. O objetivo é, sobretudo, recuperar acontecimentos relacionados à chegada da

televisão no norte do Paraná, na tentativa de entender esse período de transição pelo qual passou a imprensa londrinense em 1963.

Como a bibliografia sobre o assunto é escassa, a Análise Documental foi um importante instrumento de pesquisa. Segundo Moreira (2009, p.276), esse recurso "[...] muito mais que localizar, identificar, organizar e avaliar textos, som e imagem, funciona como expediente eficaz para contextualizar fatos, situações, momentos" e costuma ser utilizado nos estudos sobre a história dos meios de comunicação.

O trabalho se concentrou em fontes documentais de origem secundária[1]. Jornais, revistas e outras publicações (atuais e de época) estão disponíveis para consulta pública no Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, no Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade Estadual de Londrina e na Biblioteca Pública Municipal.

Por sua característica documental e sua força testemunhal, as imagens também mereceram atenção neste trabalho. Com propriedade de documentos iconográficos, a fotografia contribui para dissipar dúvidas e ajuda a construir a história o mais próximo possível da realidade.

A imagem fotográfica é reveladora, uma vez que alguns de seus elementos trazem dados "[...] jamais mencionados pela linguagem escrita da história". (KOSSOY, 2001, p.160). Como segunda realidade, ela se diferencia de outras fontes históricas por trazer refletida em si a primeira realidade, a própria imagem do referente. Por isso a preservação da fotografia como documento histórico é tão importante. "Desaparecida esta segunda realidade – seja por ato voluntário ou involuntário -, aquelas personagens morrem pela segunda vez. O visível fotográfico ali registrado desmaterializa-se. Extingue-se o documento e a memória." (KOSSOY, 2001, p.162).

Além disso, as técnicas de história oral foram outro importante meio de obtenção de informações. Por se tratar de uma história relativamente recente, muitos dados podem ser obtidos por meio de entrevistas com pessoas que viveram na época, ou seja, as testemunhas oculares da história.

Do primeiro jornal à era de ouro do rádio

[1] MOREIRA (2009, p.272) define como fontes secundárias as informações já organizadas anteriormente, entre elas "[...] a mídia impressa (jornais, revistas, boletins, almanaques, catálogos) e a eletrônica (gravações magnéticas de som e vídeo, gravações digitais de áudio e imagem) e relatórios técnicos". Já as fontes primárias seriam escritos pessoais, como cartas, documentos oficiais, textos legais, documentos internos de empresas e instituições.

O primeiro jornal de Londrina surgiu em 1934, antes mesmo da emancipação política da cidade, que ocorreria no mesmo ano. A imprensa de londrinense é considerada uma conseqüência natural do elevado índice de prosperidade trazido ao Norte do Paraná pelo café, o "Eldorado". Criar um jornal para a cidade foi ideia de Carlos de Almeida – alto funcionário da indústria de madeira Siam – e de alguns funcionários da Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), que vislumbravam as possíveis vantagens de um periódico para a divulgação de vendas de terras na região. Entusiasmados com o empreendimento, eles convenceram o jornalista Humberto Puiggari Coutinho para editar o jornal, que recebeu o nome *Paraná Norte*.

Com uma linha editorial despretensiosa, o periódico não camuflava sua vinculação financeira à CTNP e sua alienação política frente aos acontecimentos. Só em 1943, com a mudança de proprietário, o *Paraná Norte* alterou suas feições e passou a ser usado com finalidades políticas, tornando-se um órgão governista.

A década de 1940 assistiu ao surgimento de quase uma dezena de jornais em Londrina. A maioria deles teve sobrevivência muito curta (alguns não chegaram a durar dois anos), em função de dificuldades financeiras. Entre esses periódicos estão: a *Folha do Sul*, a *Gazeta de Londrina* e o *Correio do Norte*, primeiro diário da cidade.

Em 1946, época em que os leitores se tornavam cada vez mais exigentes, surgiu o *Paraná Jornal*, um periódico bastante crítico e engajado. Mas foi em 1948 que a cidade viu nascer, pelas mãos do catarinense João Milanez, a *Folha de Londrina*, seu periódico mais antigo ainda em atividade.

Além dos jornais, algumas revistas surgiram na década de 40 em Londrina: *Terra Roxa*, *Critério*, *Pioneira*. O empreendimento, no entanto, não se mostrou muito animador. Os custos de produção de uma revista são bastante altos e, por isso, a maioria delas não chegou longe.

Em 15 de novembro de 1943, inaugurava-se a *ZYD-4 Rádio Londrina*, primeira emissora da cidade. No ano de 1944, foi transmitido, ao vivo, o desfile de 7 de setembro e, depois, a solenidade de inauguração do Aeroclube. Em setembro de 1947, Ambrósio Neto narrou a primeira partida de futebol no rádio londrinense. Começava a se delinear a importância do jornalismo e do esporte para o sucesso do rádio como meio de comunicação. Mas foram os programas de auditório que marcaram os tempos áureos do rádio de Londrina.

Em maio de 1946, a Rádio Londrina, inicialmente instalada num"sobradinho" na rua Santa Catarina (onde hoje é o estacionamento de um banco), muda-se para a rua Goiás, 819,

em um barracão de madeira, com direito a um pequeno auditório de 120 lugares. Era o suficiente para o gaúcho Aymoré Kley, que assumiu a direção artística da emissora em 1945, vislumbrar um programa de auditório. Surgiram, então, os programas Cassino de Atrações e Clube da Raia Miúda (infantil), produzidos e apresentados por ele.

Em 15 de novembro de 1955, dia do 12º aniversário da emissora de rádio, a ZYD-4 mudou-se para um luxuoso prédio próprio na rua Quintino Bocaiúva, 41 – seu endereço atual. A inauguração das novas instalações contou com a presença da companhia de Carlos Machado e suas vedetes. Com um auditório para 512 pessoas, cortinas de veludo com sistema eletrônico para abrir e fechar, piano de cauda – que hoje encontra-se no Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss –, órgão eletrônico e um conjunto de instrumentos musicais, a Rádio Londrina (Figura 1) tornou-se "[...] 'o centro artístico-cultural da região' e uma das expressões radiofônicas do país na década de 50". (SCHWARTZ, 1996, p. 8A).

Figura 1– Com capacidade para 512 pessoas, o auditório da Rádio Londrina era a própria imagem do sucesso da emissora em sua "Era de Ouro". Foto: Arquivo pessoal de Irene Ziober. Fonte:

Publicada no Jornal de Londrina de 29/06/1996.

Pelo auditório da emissora passaram os grandes nomes da música brasileira da época, como Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Grande Otelo, Marlene, Emilinha Borba, Ivon Cury, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto e outros. A ZYD-4 chegou a ser

considerada uma “Nacionalzinha”. Todos os cantores que os londrinenses ouviam na Rádio Nacional do Rio de Janeiro podiam ser vistos no auditório da Rádio Londrina.

Jackson Proença Testa[2], ex-reitor da Universidade Estadual de Londrina, chegou à cidade em 1968 e passou a freqüentar o auditório da Rádio Londrina. Para ele, os programas de auditório eram um acontecimento social. “A gente fazia o footing domingo de manhã. Ia para a missa e da missa já ia para o programa do Aymoré Kley. Era um programa social. A rádio mobilizava muito socialmente.” Testa recorda ainda que, além do entretenimento, uma das principais funções do rádio era o serviço de utilidade pública: “Antes de sair de casa à noite para comprar um remédio, as pessoas ouviam quais farmácias estavam de plantão.”.

O sucesso da ZYD-4 também era perceptível pela quantidade de anunciantes, tanto locais, quanto nacionais que a procuravam. Antonio Marcos – que veio para a Rádio Londrina no ano de 1954 – em depoimento a Rocha e Cuissi (1998), conta que o anunciante chegava e dizia: “eu quero [anunciar] dez vezes por dia, mas um texto diferente do outro”. Um desses anunciantes eram as lojas Hermes Macedo, que faziam propaganda de aparelhos eletrônicos e utilidades domésticas: “A senhora fica apreensiva porque seu marido sai todas as noites? Prenda-o em casa, adquirindo um rádio Philco de cabeceira nas lojas famosas de Hermes Macedo S.A.” (PINHEIRO, 2001, p.15)

Aymoré Kley, em entrevista a Moura (2004, p.14), conta que os patrocinadores eram “[...] tantos, que havia lista de espera”. O pioneiro de Londrina João Gersy Terciotti[3] recorda que sua família preferia escutar as rádios de fora, porque a Rádio Londrina tocava “pouca música e muita propaganda”.

Chegada da TV: o fim de uma era

A chegada da televisão em Londrina, no dia 21 de setembro de 1963, viria a mudar um pouco essa realidade. Alguns anos antes, a movimentação em prol da implantação do novo veículo na cidade já se fazia sentir. Naquela época, a *Folha de Londrina* publicava, diariamente, uma coluna dedicada ao rádio local, leitura obrigatória para grande parte dos londrinenses. Dizia-se que muita gente comprava o jornal só para ler a *Coluna de Rádio* e ficar por dentro das fofocas do “sem fio”. Assinada por Radialino, no ano de 1960, a *Coluna de Rádio* passou, temporariamente, a se chamar *Coluna de Rádio e TV* (Figura 2).

[2] Entrevista concedida a Bruna Mayara Komarchesqui, em 2 de junho de 2008.
[3] Entrevista concedida a Bruna Mayara Komarchesqui e Paulo César Boni, em 15 de setembro de 2007.

COLUNA DE RADIO

COLUNA DE RADIO E TV

Figura 2 - Com a movimentação em prol da TV em Londrina, a *Coluna de Rádio* passa a se chamar *Coluna de Rádio e TV*. Foto: Reprodução. Fonte: Folha de Londrina 03/04/60; Folha de Londrina 06/05/60.

Assis Chateaubriand veio a Londrina em 1959, à convite de Horácio Sabino Coimbra, diretor da Companhia Cacique de Café Solúvel, para dar uma palestra a produtores rurais, no Hotel Monções. Grande crítico da cafeicultura, Chatô não era muito bem visto pelas elites cafeeiras londrinenses. O mal estar, entretanto, ficou desfeito quando o dono dos Diários e Emissoras Associados teve a ideia: “vou instalar uma emissora de TV em Londrina”.

Rocha (2004) recorda que, em 31 de outubro de 1959, era realizada a Assembléia de Constituição da empresa, então denominada Rádio Televisão Coroados S/A (embora as emissoras de TV fossem proibidas por lei de serem Sociedades Anônimas na época). O nome *Coroados* foi escolhido por Chateaubriand, que tinha verdadeira fixação por nomes indígenas, para homenagear os índios que haviam ocupado a região.

Nixdorf e Macarini (2004) afirmam que, três meses antes de sua inauguração oficial, a TV londrinense já exibia sinal padrão, filmes e musicais, em caráter experimental. Segundo Rocha (2004, p.8), “em Londrina, o prenúncio da chegada da televisão não causou muito alvoroço nas rádios existentes na época”, uma vez que elas temiam, principalmente, a fuga dos patrocinadores. Para o autor, no entanto, o confronto rádio x televisão nunca existiu na verdade:

> O que se observa é uma troca de componentes técnicos e humanos, recursos facilmente intercambiáveis. Muitos daqueles que vieram do rádio para a televisão acabaram retornando ao rádio, uma vez que a programação regional foi se definhando e o campo na televisão viu-se diminuto para tantos talentos. (...) O fato de personagens do rádio migrarem para televisão foi comum na época, o que provocava um misto de inveja e ciúmes entre os radialistas e os novos atores da TV. Antônio Marcos Dametto, Antonio Belinati, Euclides Sapia, Aymoré Kley, José Makiolque, Osvaldo Diniz, Haroldo Romano são alguns dos nomes que vieram do rádio para a televisão. Antonio Marcos Dametto foi diretor da Rádio Londrina durante 10 anos, ele reconhece que houve um certo medo das rádios com a chegada da televisão, houve um encolhimento, achando que seria sufocado pelo novo produto que se iniciava, mas seu definhamento se deu mais por insuficiência de saber confrontar a televisão do que propriamente por conseqüência da mesma: "Ainda que a televisão tivesse produzido um impacto extraordinário no começo com o tempo ela abria a possibilidade da rádio continuar com seus programas de auditório". Para Dametto este fato foi observado em todo o país. (ROCHA, 2004, p.9)

Para Mariano Júnior (2001, p.5), no entanto, com a chegada da televisão, "[...] o rádio começou a perder sua força – pelo menos no aspecto glamouroso". Conforme informações de um Caderno Especial, produzido em comemoração aos 60 anos de Londrina, os programas de auditório do rádio começaram a se enfraquecer em meados da década de 60.

> A chegada da televisão, aquele quadrado com imagens, foi a principal responsável. Uma pena. Londrina também queria ser moderna. [...] No dia seguinte [à inauguração da TV Coroados], advinhem quem estava lá na telinha? Ora, Aymoré Kley. Que leva todo o know how adquirido no rádio para animar via satélite os agora telespectadores. (MARIANO JÚNIOR, 1994, p.80).

A implantação da primeira emissora de televisão londrinense ficou a cargo do advogado José Arrabal, primeiro diretor comercial da emissora. Para despistar especuladores, Arrabal comprou em seu próprio nome um terreno no Jardim Shangri-lá, onde um prédio foi construído especialmente para a instalação da TV Coroados. "Foi preciso mudar a lei de zoneamento para permitir a instalação de uma televisão em bairro residencial". (JÚNIOR, 2001, p.138). Temendo que em Londrina ocorresse o mesmo que aconteceu na inauguração da TV no Brasil - quando a população não pôde assistir por falta de receptores -, o advogado foi procurar João Milanez, proprietário da *Folha de Londrina*. Milanez concordou em ajudar. Assim, quando uma loja da cidade recebia uma quantidade de televisores, o jornal noticiava, criando a expectativa na população.

Depois de anos de preparativos, entrava no ar, às 11h do dia 21 de setembro de 1963, a TV Coroados. Segundo Júnior (2001), a primeira diretoria da emissora era formada por: Rady Franceschi, Antônio Euclides Sapia, Eudes Brandão e José Arrabal. A *Coluna de Rádio* do dia 22 de setembro de 1963 noticiou:

> Lá pelas tantas acenderam-se os holofotes.Foi um momento de expectativa, "Vai ser agora", pensaram todos. E começaram a fazer "pose" para a "avant-premiere" televisiva. Seguindo instruções não se sabe de quem, todo mundo se postou de forma tal que uma panoramica da camera focalizaria todos. Mas foi só um ensaio. Deus apenas para esquentar que não foi brincadeira. Depois, apagaram-se os refletores e as poses foram desfeitas. (...) Os discursos foram poucos. Aluisio Finzetto iniciou as transmissões, passando, em seguida, microfone e cameras (como é TV, deve ser esta a expressão correta) ao sr. Aderbal Stresser que fez a entrega, oficialmente, da TV Coroados a Londrina. Depois houve a benção e algumas palavras de S. Exa. Rvd. D. Geraldo Fernandes; em seguida falou o sr. Roberto Paiva (representando Assis Chateaubriand) e logo após o sr. Milton Menezes. (...) E só lembrando as palavras de José Arrabal para finalizar estes topicos: "Não será tão cedo que Londrina verá a inauguração de outra emissora de TV". (COLUNA..., 1963)

As primeiras transmissões: gafes e improvisos eram parte da programação

Historicamente, a TV brasileira nasce vinculada ao rádio, de onde foi buscar seus profissionais e formatos de programação. Em Londrina não seria diferente. No início, quando não havia videotape, a programação se resumia a filmes, comerciais e programas de auditório (esses dois últimos ao vivo). Improvisação e gafes eram elementos quase fixos na grade da TV Coroados. José Makiolke, o Zézão, que começou sua carreira no rádio, foi trabalhar na televisão por volta de 1964. Ator de teleteatro, ele recorda de soluções criativas como utilizar “linhas de pescar para compensar a falta de tecnologia do vídeo, fazendo máquinas escreverem sozinhas ou portas se abrirem sem que ninguém as tocasse”. (VICENTE, 1988, p.28).

Hilda Rodrigues e Carminha foram as primeiras garotas-propaganda da TV Coroados. Durante os comerciais, as gafes não eram raras e tinham que ser consertadas ao vivo mesmo, diante do telespectador. Ficou famoso o caso do comercial de umas sombrinhas dobráveis, que prometiam ser “fáceis de abrir”. Lá foi Carminha: “Esta não tem problema, não. É fácil de abrir”, mas a sombrinha não abria de jeito nenhum. Desesperada, dando trancos na engenhoca, a atriz não parava de repetir: “É muito fácil, fácil mesmo”. A sombrinha não

cedeu e só resolveu abrir no comercial seguinte (depois de ouvir alguns palavrões de Carmem, a propósito).

Em seus primeiros meses de existência, a televisão londrinense gerava apenas 4 horas de imagem por dia, das 18 às 22h. Porém, esse foi o tempo em que se dedicou mais tempo às transmissões locais. Com a chegada dos satélites, a emissora passou de geradora a simples repetidora. Lamentavelmente, os interessess locais e regionais ficaram circunscritos aos poucos minutos dedicados ao jornalismo, um "espaço insignificante em relação à programação nacional" (VICENTE, 1988, p.28).

Um dos programas de grande audiência da TV Coroados era o *Festival Infantil* (Figura 3), apresentado por Tia Lucy, que ressalta, em depoimento a Vicente (1988, p.28): "Naquele tempo, as crianças eram quem realmente faziam os programas infantis. Elas eram importantes, e não a apresentadora". No programa de Tia Lucy, as crianças cantavam, brincavam e tinham espaço para falar qualquer coisa que achassem interessante, até mesmo que o pai era pão-duro.

Outro programa que tinha a participação efetiva do público era o *Carrossel da Sorte*, de Aymoré Kley. Criativo, o gaúcho inventou uma cabine à prova de som, de onde os participantes tinham que responder "sim" ou "não" ao virem uma luz acesa. O auditório acompanhava tudo ao vivo. Conta Aymoré, em entrevista a Ramos (1999, s/ p.): "Assim aconteciam as cenas inesperadas que divertiam a platéia e o telespectador. 'Certa vez um rapaz trocou uma geladeira por um cheque frio. Antes eu havia deixado o cheque rasurado no congelador'." Anos mais tarde, Silvio Santos viria a apresentar um programa parecido.

Além do entretenimento, desde seu primeiro dia, a programação da emissora contava com dois telejornais: o *Telenotícias Transparaná* e o *Diário do Paraná na TV*, ambos apresentados por Antonio Belinati. Por conta da amizade com Eudes Brandão, chefe de jornalismo da Coroados (e delegado-chefe da Subdivisão Policial), Belianti, que era repórter da editoria de polícia no rádio, foi indicado para fazer o teste de apresentador. "Os equipamentos do departamento de jornalismo eram: algumas máquinas de escrever, um telégrafo e um rádio a pilha. No começo eram utilizados materiais vindos das embaixadas de outros países [...] como fotos e filmes." (LOPES, 2005, p.30).

Figura 3 – Tia Lucy era a “Rainha dos baixinhos” dos anos 60. Foto: Reprodução.
Fonte: Folha de Londrina 03/04/60; Folha de Londrina 22/09/88.

Considerações Finais:

Júnior (2001, p.138) afirma que a TV Coroados “foi responsável por grande parte das transformações econômicas e sociais que fizeram de Londrina uma das melhores cidades do país”.

De fato, a chegada do veículo inaugurou uma nova fase na imprensa londrinense. Se antes o rádio era o principal meio eletrônico de entretenimento e informação, com a inauguração da TV, o público acabou se dividindo. Muitos profissionais de talento deixaram o “sem fio” para trabalhar em frente às câmeras e grande parte das verbas publicitárias também migrou para a televisão.

Com este artigo, pretendeu-se recuperar alguns acontecimentos relacionados à inauguração da TV em Londrina, como forma de entender esse período de transição pelo qual a imprensa da cidade passou. Em 1963, televisão era uma novidade por essas bandas do norte do Paraná. Naturalmente, por isso, ela acabou exercendo um fascínio maior sobre o público, já acostumado com o rádio. A longo prazo, porém, não se pode afirmar que o rádio perdeu seu espaço. Pelo contrário, em algumas faixas de horário, ele ainda é imbatível. Entre os meios eletrônicos é, hoje, o líder de audiência das sete da amanhã às sete da noite. A televisão,

portanto, não substituiu o rádio. Ela apenas trouxe algumas mudanças e impôs necessidades de adaptação aos veículos de comunicação preexistentes em Londrina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLUNA de Rádio. **Folha de Londrina**, Londrina, 22 set. 1963.

JÚNIOR, Jamur. **Pequena História de Grandes Talentos:** Os primeiros passos da Televisão no Paraná. Curitiba, 2001.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LOPES, Kellen Jaqueline. **Telejornalismo na TV Coroados**: uma retrospectiva. Trabalho de Conclusão de Curso. Londrina: Faculdade Metropolitana-IESB, 2005.

MARIANO JÚNIOR, Antonio. **Aymoré Kley, apaixonado pelo rádio.** Caderno Especial em Comemoração aos 60 anos de Londrina, Londrina, 10 dez. 1994. p.79-80.

MARIANO JÚNIOR, Antonio. **Com o ouvido ao pé do rádio**. Folha de Londrina, Londrina, 09 dez. 2001. p.5.

MOURA, Lúcio Flávio. **As muitas vozes de um sessentão.** Folha de Londrina, Londrina, 18 abr. 2004. Especial, p.16.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2009. p. 269 – 279.

NIXDORF, Klaus & MACARINI, Walmor. **Londrina-Paraná-Brasil**: raízes e dados Históricos – 1930-2004. Londrina: Edições Humanidades, 2004.

PINHEIRO, Francisca Sousa Mota e. **Da Rádio Londrina à Rádio Universidade:** uma história de muitas histórias. Londrina: Eduel, 2001.

RAMOS, Lino. **Aymoré Kley, o primeiro a lotar auditórios da TV**. Folha de Londrina, Londrina. 5 ago. 1999. s/ p.

ROCHA, Ederval Camargo. **Imagem e cotidiano**: História da TV Coroados – Londrina (PR). Florianópolis: II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 2004.

ROCHA, Marcelo; CUISSI, Sidnei Tadeu. **O Rádio em Londrina**: documentário. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo). Universidade Estadual de Londrina, 1998.

SCHWARTZ, Widson. **A era do rádio com a ZYD-4**. Jornal de Londrina, Londrina, 29 jun. 1996. p.8A.

VICENTE, Edson. **Ao vivo em preto e branco**. Folha de Londrina, Londrina. 22 set. 1988. p.28.

GRAFIAS DA LUZ
REPRESENTAÇÃO E ESQUECIMENTO NA REVISTA BLUMENAU EM CADERNOS

Carla Fernanda da Silva

UFPR – Universidade Federal do Paraná
FURB – Universidade Regional de Blumenau

> *O homem imaginou uma cidade perdida na memória e a repetiu tal como a lembra. O real não é o objeto da representação, mas o espaço em que se dá um mundo fantástico. (...) A cidade se refere, portanto, a réplicas e representações, à leitura e à percepção solitária, à presença do que se perdeu. Sem sombra de dúvida se refere ao modo de tornar visível o invisível e de fixar as imagens nítidas que já não vemos, mas que continuam insistindo como fantasmas e que vivem entre nós.*
>
> *Ricardo Piglia*[1]

A fotografia tem uma importância fundamental na identidade visual da cidade, principalmente quando vinculada a uma publicação que tem importante papel na construção da memória local, como é o caso da *Revista Blumenau em Cadernos*. Esta *Revista* tornou-se um lugar de memória em que a visualização da fotografia possibilita o momento em que as pessoas vêem a sua cidade, refletem sobre ela, fixam seus espaços de memória. Portanto, mais do que vivenciar a cidade, crê-se que as imagens reproduzidas nela é que irão criar a imagem-conceito do local, seus espaços de memória.

Pensar os espaços como locais de passagem, leva-nos a refletir sobre a importância das fotografias divulgadas sobre a cidade, em que a representação fotográfica é uma projeção, por vezes, imaginária desta cidade. A fotografia atua no campo da imaginação e da memória social. Portanto, mais do que vivenciar a cidade, as imagens produzidas é que irão construir a imagem/conceito do local, como memória social, entre o que se revela e o que oculta da cidade. A fotografia tem sido valorizada como documento, assim como em seu papel de preservação da memória e identidade de uma comunidade, cidade ou país. Mas percebe-se que o modo como elas são utilizadas é, por vezes, meramente ilustrativo, não havendo uma reflexão sobre a imagem. Talvez sejam escolhidas por julgá-las as mais bonitas, o que de certa forma já traz em si significados intrínsecos.

A análise do uso de imagens sobre a cidade de Blumenau é um esforço para entender o critério de sua utilização, e possíveis significados para a memória social. Para entender como seu

deu a narrativa visual sobre a cidade, analisamos as fotografias publicadas na *Revista Blumenau em Cadernos*, que no ano de 2007 completou 50 anos de publicação. É importante destacar que somente em 1997 foi formado o seu primeiro Conselho Editorial, assim durante 40 anos sua orientação historiográfica se deu por seus editores, em especial José Ferreira da Silva, fundador do periódico e editor até 1973. Os dois editores posteriores a Ferreira da Silva, realizaram poucas mudanças na linha editorial da revista e, mesmo após 1997, ainda temos os seus escritos históricos republicados.

O trajeto imagético da *Revista Blumenau em Cadernos* torna visível que nosso caminho pela cidade é uma réplica, construída e desconstruída por fotógrafos, historiadores e editores, e tem a atribuição de um valor de verdade sobre a cidade real, moldada pelo percurso a nós destinado pela obra José Ferreira da Silva.

A narrativa visual de Blumenau, composta inicialmente no livro *Centenário de Blumenau*, e repetida por Ferreira da Silva em seus livros e na *Revista Blumenau em Cadernos*, está calcada na idéia de progresso, em que "a noção de passado está firmemente assentada na idéia de um começo germinal do presente: como sua origem, não só porque primeira, mas também porque absolutamente singular". (GOMES, 1996, p. 160) Assim, o autor busca no passado o sentido do presente da cidade, a sua origem, tanto no sentido espiritual, como na construção de seu mito fundador, e no sentido material, presente nas ruas e casas; e que tornam-se lugares de memória. A fotografia, como objeto de rememoração da origem da cidade, torna-se uma afinidade entre o presente e o passado, ligação fragmentária, selecionada, composta de luz e sombra, memória e esquecimento.

As primeiras imagens da Colônia Blumenau, portanto, a origem da cidade, é revelada pelo pintor J. Brueggmann (1864) em desenhos à lápis (Figuras 1 e 2). São poucas as representações da colônia, por isso estes desenhos de Brueggmann e algumas fotografias são referências para Ferreira da Silva.

No artigo 'Os Primeiros Anos de Blumenau' (Revista Blumenau em Cadernos, jan/ 1998), de Ferreira da Silva, reproduzido na coluna 'História & Historiografia', os desenhos de Brueggmann são utilizados como documento no texto e têm como objetivo servir de prova contrária ao relato do viajante Avé-Lallemant. Os traços do artista, 'testemunha ocular da história', são usados para configurar uma representação bucólica da colônia.

Figura 1 - Desenho de J. Brueggmann
Fonte: *Revista Blumenau em Cadernos*,
Tomo XXXIX - nº 01 – Jan 1998, p.11

Figura 2 - Por ocasião da visita Avé-Lallemant a Blumenau, em 1858.
Fonte: *Revista Blumenau em Cadernos*,
Tomo XXXIX - nº 01 – Jan 1998, p 12

Ferreira da Silva confronta o relato do viajante Avé-Lallemant sobre Blumenau, que em "livro publicado em 1859 emitiu opiniões pessimistas sobre o futuro da Colônia Blumenau, descrevendo esta como um caminho mal conservado, mas com algumas casinhas bonitas" (SILVA, 1998, p. 10), descrição esta que muito incomodara Dr. Blumenau na ocasião. O confronto ao relato de Lallemant se dá de modo sutil, em que Ferreira da Silva contrapõe o 'mau agouro' de Lallemant, ao exaltar e comparar com o presente de Blumenau:

> Se, na ocasião da publicação do livro de Lallemant, os colonos de Blumenau, com o seu diretor e fundador à frente, tiveram motivos de sobra para revoltar-se contra os conceitos nele emitidos e as conjecturas de mau agouro feitas pelo médico e viajante ilustre, hoje nós não podemos deixar de concordar com as suas previsões muito pouco favoráveis. De fato, Blumenau, de 1858, poucas perspectivas podia apresentar de **um futuro extraordinariamente magnífico, como lhe coube.** (SILVA, 1998, p. 11)

Na interpretação de Ferreira da Silva, os desenhos escolhidos estão longe de comprovar o relato de Lallemant, e sim exaltam as dificuldades enfrentadas pelos primeiros imigrantes, que "estimulados, pelo exemplo de Blumenau e pela confiança que o mesmo manifestava no futuro do empreendimento, atiraram-se ao trabalho. Ergueram novos ranchos, fizeram derrubadas e plantações e procuraram, por todos os meios, aliviar o fundador, das preocupações de que se via sobrecarregado." (SILVA, 1972, p. 42) Na escrita de Ferreira da Silva, o relato de Avé-Lallemant é transformado em uma exaltação à coragem dos primeiros imigrantes e, sobretudo, uma glorificação ao fundador.

Em outro tomo da *Revista Blumenau em Cadernos,* dedicada exclusivamente à biografia de Dr. Blumenau escrita por Karl Fouquet[2], o desenho de Brueggmann acima é reproduzido como ilustração ao texto, em que Fouquet destaca as seguintes palavras de Hermann Blumenau:

> Minha colônia poderá e deverá tornar-se um refúgio para imigrantes de língua alemã e de origem germânica que, com o suor do seu rosto, procurem o seu ganha-pão e um futuro garantido e sem preocupações para si e seus filhos. **A privilegiada situação natural da colônia promete ali a formação de uma comunidade florescente e própria.** (BLUMENAU *Apud* FOUQUET, 1999. p 55 [grifo meu])

A primeira fotografia da colônia Blumenau data de 1868 (Figura 3), quase dez anos após a publicação do livro de Avé-Lallemant, porém representa a impressão do viajante sobre a cidade. Também ilustra o texto de Ferreira da Silva, em que discorre sobre as dificuldades financeiras que Hermann Blumenau teve para edificar a colônia, além do fato de seu sócio Hackradt ter usado indevidamente o dinheiro para a construção da colônia, o que refletiu na construção dos primeiros casebres, apenas uns ranchos mal ajeitados. (SILVA, 2000, p. 39) Mesmo a fotografia feita quase vinte anos após o início da colônia, ela reflete a dificuldade dos primeiros tempos da colonização. Esta fotografia também ilustra texto de Karl Fouquet, *Dr. Hermann Bruno Otto Blumenau – Vida e Obra*, porém deslocada em relação ao contexto do texto, que discorre sobre sua primeira viagem ao Brasil. O parágrafo sobre a fotografia também ressalta o problema financeiro para o empreendimento da colônia, destacando que Dr. Blumenau dispunha apenas de parcos recursos monetários. Tinha pressa, entretanto, em atacar os problemas que o esperavam na Alemanha. (FOUQUET, 1999, p. 42) Problemas financeiros oriundos da falta de apoio dos Governos brasileiro e alemão, Hermann Blumenau, "meteu, sozinho, mãos à tarefa ingratíssima de levar para diante, quase sem recursos pecuniários, o estabelecimento que idealizara, e que lhe daria ainda muitas dores de cabeça, muitos desgostos e aborrecimentos." (SILVA, 2000, p. 39)

Figura 3 – Vista da Colônia em 1868, no centro da rua principal
Barracão dos Imigrantes.
Fonte: *Revista Blumenau em Cadernos*, Tomo XXXVIII - nº 11 – Nov/Dez 1997, p 26

A 'realidade' da imagem fotográfica da colônia confronta os desenhos bucólicos de J. Brueggmann e os textos de Ferreira da Silva e Karl Fouquet, porém é usada para ressaltar novamente o fundador, que 'sozinho' teve que empreender a colônia. Legendas e textos não

permitem uma leitura isenta do discurso fundante, por meio deles essas imagens são transformadas em representações do passado contido no presente da cidade.

Complementando o discurso dos historiadores, esta fotografia (Figura 3), também ilustra o fim do Relatório da Colônia de Blumenau sobre o ano de 1874 (Revista Blumenau em Cadernos. Mai/1999), na coluna 'Blumenau rumo aos 150 anos de Fundação', em que temos relato de Hermann Blumenau descrevendo o referido ano, onde as dificuldades da colônia são ressaltadas, assim como o excesso de trabalho destinado ao Diretor da Colônia e a sua baixa remuneração.

A rememoração da história por meio da narrativa visual e textual da colônia, por vezes faz emaranhar, nos relatos de origem da cidade, a pessoa de Hermann Blumenau e a colônia Blumenau. Porém, a responsabilidade pelas péssimas condições iniciais da colônia não recai sobre a figura do fundador, mas sobre os Governos, ora ao Governo Brasileiro, ora ao Governo Alemão, que não ajuda seus cidadãos em outro país. De fato, na escrita historicista Hermann Blumenau é a origem 'natural' do progresso da cidade.

O conjunto de imagens da Blumenau Colônia constitui uma representação campestre, isolada. Os retratos daqueles que a construíram, em especial Hermann Blumenau, são as fotografias mais representativas deste período. Ou seja, o papel e o trabalho que cada um desenvolveu para construção da Colônia são mais significativos que a obra em si, visto suas imagens mostrarem a fragilidade das primeiras décadas de Blumenau, contrariando o discurso ufanista.

Com a transição do século XIX para o século XX a necessidade da construção de uma representação de cidade moderna se intensifica, um modo de atestar a vitória da civilização sobre a selva que os primeiros colonizadores encontraram. Sobretudo, há o desejo de fazer Blumenau figurar entre as grandes cidades brasileiras, fazendo, assim, com que as imagens da cidade dessem visibilidade à representação do progresso, conferindo-lhe este *status* de modernidade. A fotografia é um dos símbolos deste *status*, por meio desta é possível divulgar a modernidade, uma representação a partir do real. A fotografia é consumida, e raramente analisada. Assim, não é compreendida como uma representação que passa por um processo de criação/construção do fotógrafo, mas como um testemunho incondicional da história, uma verdade exposta.

No início do século XX a fotografia tem um papel de destaque em relação à representação das cidades, pois as novas tecnologias de impressão permitem a ampla divulgação de Cartões Postais, e estes se tornam a grande moda na Europa. Kossoy afirma que o cartão postal é um

mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de ser colecionado, constituído de uma sucessão infindável de temas que vem finalmente saciar o imaginário popular. (KOSSOY, 2002, p. 63) Os cartões postais tornam notáveis os prédios, ruas, praças e monumentos, faz da cidade um palco, onde são encenadas as disputas políticas da modernidade.

Analisando o papel dos postais na sociedade e o impacto destes, percebe-se que em um "primeiro momento, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, decreta notável aquilo que fotografa." (BARTHES, 1984, p. 57), criando uma narrativa sobre a cidade por meio de seus prédios, ruas, praças, que logo constituirão a memória da cidade, pois evidencia o que constitui lugar de memória. Na escolha estabelecida pela elite local, com base em sua história particular, elegem-se as ruas, praças e prédios do centro urbano da cidade, tornando invisíveis outros espaços da cidade, sobretudo o que estes possam representar. Os espaços que figuram como locais de memórias da cidade, também fixam os privilégios conquistados pela elite, e são estes lugares "onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, que fixaram o alto valor de certos bens culturais: os centros históricos das grandes cidades." (CANCLINI, 2006, p. 160) Os postais educam os sentidos dos moradores da cidade e dos viajantes, indicando para estes o que é importante ser olhado, e para os moradores o que deve ser rememorado.

Blumenau tem duas séries de cartões postais que figuram constantemente na *Revista Blumenau em Cadernos* como ilustração da cidade. A primeira editada por Eugen Currlin, proprietário de uma livraria, tipografia e comércio de importações, no início do século XX. Foi impressa na Alemanha e deve fazer parte da estatística de cartões produzidos naquele país, que no ano de 1899 chegou a 88 milhões de unidades, seguida pela Inglaterra de 14 milhões, Bélgica: 12 milhões e França: 8 milhões. (KOSSOY, 2002, p. 64) Os postais tiveram na Alemanha seus principais colecionadores, hábito trazido para Blumenau por aqueles que emigraram neste período. Os postais de Currlin não eram apenas *souvenirs* de colecionadores, representavam uma 'tentativa de enraizamento' do imigrante, em que revela o 'trabalho de conquista da paisagem' (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 424) pelo colonizador. Nesta série de cartões não há menção aos fotógrafos, que neste período eram Alvin Seelinger e Franz Scheidemantel. Estas fotografias foram encomendadas para a edição dos postais, e é possível que tenha sido realizada por um destes fotógrafos de Blumenau, ao invés de um fotógrafo viajante.

Na segunda série de postais, editada por Arthur Koehler[3] na década de 1930, também não há menção ao fotógrafo, mas muitos destes postais fazem parte do livro do *Centenário de*

Blumenau, e sobre este, em suas memórias, Alberto Baumgarten afirma que "muitas das fotos ali inseridas são de execução de meu pai," (BAUMGARTEN, 2004, p. 93) no caso Hans Baumgarten, filho de Alfred, que assume o ateliê fotográfico do pai em 1943, mas já exercia a profissão desde 1935, quando instalou seu Ateliê na cidade Brusque. Algumas destas fotografias foram coloridas e, segundo Alberto Baumgarten, uma das características mais notáveis de seu pai era a capacidade em colorir fotos de paisagens e de casamentos. Nesta época não havia os recursos existentes dos dias de hoje, as fotos coloridas (BAUMGARTEN, 2004, p. 95). Estas memórias podem nos aproximar da autoria das fotografias, porém não identificar seu autor.

Currlin, e principalmente Koehler, muito contribuíram para a construção da imagem da cidade de Blumenau. As coleções de cartões postais delimitam a cidade visível ao centro urbano, ocultando a Blumenau rural e, principalmente, a Blumenau indesejada, 'pobre e suja' (BLUMENAU, 1939*)*, que precisava ser modificada. Estes postais constroem um novo modo de olhar a cidade, apresentam a transição da colônia para a cidade idealizada pelo enquadramento do fotógrafo, que nos mostra o quê deve ser valorizado nesta nova cidade que se apresenta. Assim, essa narrativa fragmentária conduz nosso olhar para espaços que dão visibilidade à ordem, progresso, higiene e beleza - espaços estes que ao longo do tempo tornaram-se lugares de memória.

As fotografias dos postais serviram num primeiro momento para a construção da memória, e a permanência delas nas publicações da *Revista Blumenau em Cadernos* continuam entrelaçando os discursos sobre a cidade. Currlin, ao editar a primeira série de postais, apresenta uma cidade em transição, cumprindo as aspirações de progresso de seu fundador, mas sem deixar de expor a tradição étnico-cultural de Blumenau.

O grande palco é o *Stadtplatz*, o marco zero de Blumenau, o centro da Colônia (Figura 4), cujo enquadramento fotográfico privilegia determinado ângulo, cuja perspectiva nos mostra uma avenida arborizada, o que nos evoca os álbuns fotográficos de grandes cidades como São Paulo (LIMA, 1997), Recife, Rio de Janeiro (KOSSOY, 2002), em que a arborização fazia parte do projeto urbanístico das cidades. Assim, o fotógrafo imita cartões postais de grandes cidades, evocando para Blumenau o discurso de cidade. No entanto, com um olhar mais atento, percebe-se as ruas não calçadas e precárias; o saneamento em valas abertas na rua XV de Novembro (Figura 6) - obrigando a construção de pontes com estabilidade duvidosa; a ausência de iluminação pública; prédios com um único piso; mostrando-nos uma cidade longe do modelo

civilizatório e higienista. O fotógrafo busca os ângulos que podem aproximar a imagem de um ideal de cidade, porém o centro de Blumenau oferece pequenas e estreitas ruas que lembram seu passado de colônia.

Figura 4: Avenida Dr. Blumenau – Ruas das Palmeiras (Stadtplatz)

Fonte: *Revista Blumenau em Cadernos*, Tomo XXXIX - nº 11/12 – Nov/Dez 1998, p 59

O *Stadtplatz* e a Rua XV de Novembro simbolizam a origem da colônia, representando materialmente o mito fundador da cidade, pois elas são o passado comum dos cidadãos, possuindo um forte sentido simbólico para a história do município e para aqueles que compartilham a crença deste passado comum.

A *Revista Blumenau em Cadernos* nos apresenta a fotografia da rua das Palmeiras junto ao texto do viajante Robert Gernhard, que em seu texto *O Município de Blumenau,* no qual descreve a cidade, por vezes, a compara com cidade de Joinville, sempre elogiando o município, mas compreendendo-o como um sucesso em razão do caráter empreendedor alemão. Assim, no parágrafo logo acima da fotografia lemos o seguinte texto:

> O *Stadtplatz* de Blumenau nem de longe tem a respeitável extensão de Joinville, mas em compensação tem um bom número de localidades bem desenvolvidas. Entre 1850 e 1899 devem ter imigrado cerca de 10000 pessoas de origem alemã e o *Stadtplatz* tem 300 casas, com mais de 1200 habitantes. (GERNHARD, 1998, p 59)

Esta fotografia dialoga com o texto de Gernhard, ao dar visibilidade à cultura alemã da cidade e também ao seu discurso de progresso. O texto discorre sobre os produtos exportados por Blumenau, os estabelecimentos comerciais de maior destaque na cidade e seus proprietários - todos de origem alemã.

A série de cartões postais de Currlin mostra-nos uma cidade renovada, em busca de uma sintonia com o discurso do progresso, mas dando continuidade a sua tradição germânica.

Apresenta imagens que podem evocar tanto a colônia idealizada, como, em oposição ao rural, a cidade almejada.

Figura 5: Blumenau início do século XX
Fonte: *Revista Blumenau em Cadernos*,
Tomo VIII - nº 4 – Nov. 1966, p. 69

Figura 6: Rua XV de Novembro Eugen Currlin
Fonte: *Revista Blumenau em Cadernos*,
Tomo X - nº 4 – Abril 1969, p. 64

Ao utilizar estas fotografias como extensões de seus textos e na coluna *Blumenau Antigo* da *Revista Blumenau em Cadernos*, Ferreira da Silva as utiliza como comparativo com o presente, principalmente para referenciar os moradores e comerciantes daquelas ruas. O comércio retratado nestas fotografias referencia a prosperidade do local, mas ao citar os antigos moradores destas ruas, o autor também nos apresenta a elite local, indicando que estes são os responsáveis pelo progresso conquistado por Blumenau.

Prédios e ruas presentes nestes postais não dão visibilidade à 'cidade almejada', por mais bem trabalhada que tenha sido a perspectiva do postal. As fotografias representam um devir do presente, e na escrita de Ferreira da Silva, encontram seu sentido no progresso do presente. Ao descrever e comparar a fotografia acima (Figura 5) o autor finaliza seu texto "Quem viu esse trecho há uns sessenta nos atrás e o vê hoje..." (Revista Blumenau em Cadernos, Nov/1966) O passado da fotografia só expressa seu sentido no progresso do presente.

Se o ideário de Currlin mostra a cidade oscilando com a ruralidade, por vezes entendida como tradição e discurso do progresso; Arthur Koehler, na sua série de cartões postais da década de 30, já exibe imagens em que a transição para a 'cidade' se apresenta de forma mais concreta. São imagens em que a reinvenção da cidade se apresenta permanentemente. As ruas mostram-se mais largas, calçadas, e é perceptível a existência de passeio público. As fotografias têm como foco central as ruas e não os prédios, pois agora a cidade apresenta um conjunto arquitetônico, diferentemente dos postais de Currlin, em que a centralidade em alguns prédios era necessária para sustentar o discurso de progresso.

Figura 7 – Rua XV de Novembro
Blumenau do tempo das carroças
Fonte: *Revista Blumenau em Cadernos*,
Tomo V - nº 11/12 – Nov./Dez. 1962, p. 161

Figura 8 – Rua XV de Novembro
Década de 30
Fonte: *Revista Blumenau em Cadernos*,
Tomo I - nº 1 – Nov. 1957, p. 12

Não é apenas a estrutura arquitetônica que dá novo sentido ao centro urbano. Nestas fotografias, é possível observar a 'movimentação' da cidade, pedestres, carroças e carros em circulação. O mesmo padrão é observado nos álbuns sobre a cidade de São Paulo (LIMA,1997), cujas imagens procuram dar visibilidade ao desenvolvimento econômico do local e as pessoas e carros evidenciam o trabalho e a circulação de mercadorias.

A fotografia não apenas registra a modernidade, a câmera fotográfica e a própria fotografia são objetos da modernidade. Assim, além de exibir outros objetos da modernidade, a fotografia participa e representa o moderno. Nos postais de Koehler, é perceptível o papel de construção de imagem exercido pelo fotógrafo; o olhar atento ao *studium* da fotografia nos faz perceber o ponto de fuga sob o qual a imagem é organizada; a perspectiva acentua a noção de profundidade, assim a representação da cidade é ordenada.

Nestas fotografias o estudo profissional do fotógrafo está presente na preocupação da organização do espaço da cidade exibido nas imagens e, em relação ao conjunto de fotografias analisadas, estas são as mais estruturadas. O que remete novamente a autoria destas fotografias, sendo que Hans Baumgarten fez curso de especialização em fotografia na Alemanha em 1932 (Revista Blumenau em Cadernos.jul/ago, 2004), estudando assim os manuais de fotografia do período, que além da técnica, também difundiam padrões estéticos (RIBEIRO, 2006, p 89-91). Nestes postais, a renovação urbana de Blumenau é exibida a partir um padrão estético, também observado em fotografias de outras cidades brasileiras.

A narrativa deste conjunto de fotografias mostra a transformação de Blumenau, em que a maquinaria urbana moderna se sobressai à cidade, tornando-a cenário. A partir dos fragmentos-

postais emerge a imagem-conceito da cidade, que representa os anseios de identidade de sua população, não em relação a sua etnicidade, explícito nos textos, mas sim enquanto modernos.

As fotografias apresentadas até o momento traçam uma narrativa de memória da cidade de Blumenau, em que a veiculação na *Revista Blumenau em Cadernos*, enquanto memória oficial, dá continuidade a uma representação de modernidade. Assim, num jogo de lembranças e esquecimentos, a memória da cidade vai se moldando sob a objetiva do fotógrafo, que a constrói por fragmentos do seu olhar. A escolha de determinados espaços urbanos, casas, ruas e praças, como representação de um passado da cidade, fez destes lugares de memória e por fim patrimônio histórico. Por vezes, "preservar um lugar histórico é uma tarefa sem outro fim que o de guardar modelos estéticos e simbólicos." (CANCLINI, 2006, p. 161)

A afirmação destes lugares de memória por meio do documento fotográfico, não tem a intenção apenas de lembrar; muitas vezes, uma fotografia, tem a intenção de fazer esquecer. "O não fotografado pode perecer com a memória daqueles que presenciaram determinado acontecimento, sendo que este pertence essencialmente à linguagem." (DELEUZE, 2003, p.23) Assim, a repetição do espaço organizado da cidade também pretende fazer esquecer os espaços de desordem.

Em 1929, quando iniciou a construção da Ponte de Ferro, alguns trabalhadores da Estrada de Ferro ocuparam as margens do rio próximo à ponte. Cerca de 102 barracos foram construídos no local, chamado de Favela Farroupilha. A ausência destas temáticas na *Revista Blumenau em Cadernos*, até o ano 1997, está dentro do discurso higienista sustentado por Ferreira da Silva, que ao citar o local em Relatório de Governo em 1941, o designa como problemático:

> Foram, então, construindo, nas imediações da via férrea, com restos de madeira e outros materiais, pequenos ranchos, cobertos de palha a até de papel grosso. Formou-se, na encosta do morro da Boa Vista, uma verdadeira "Favela", que conta já com número superior de cinqüenta mocambos. Esse agrupamento já tem dado que fazer aos encarregados de manter a ordem. E, se não houver, por parte deles e da Administração Municipal, providencias radicais, dentro de futuro próximo teremos, ali, um foco de doenças, de desordem e de imoralidade que dará muitas dores de cabeça às autoridades. (BLUMENAU. *1940*. p. 43 [Grifo do Autor])

Em 1948, a Câmara de Blumenau, através do vereador Herbert Georg, começa a discutir e estudar o 'problema' dos farroupilhas. (FAUSTINO, 2002 p 49) O objetivo é acabar com a Favela no centro da cidade, fato que urge no ano 1950, quando se comemorou o Centenário da Cidade, evento promovido pela elite local e que impôs mudanças no modo de organização e ocupação do espaço da favela Farroupilha, por estar localizada no centro da cidade.

Assim, em março de 1950 o jornal *A Nação*, transcrito na *Revista Blumenau em Cadernos*, apresenta a seguinte notícia: "o terreno ocupado pela favela foi vendido a um cidadão que quer construir ali uma bonita vila residencial, iniciando ele a 'limpeza' do lugar." (Revista Blumenau em Cadernos. jan/fev, 2003 [grifo do jornal])

Na ausência de iniciativa pública, um cidadão inicia a ação de despejo dos moradores da favela, e como muitos se recusaram a sair do local, o mesmo adquiriu um terreno no Beco Araranguá e ofereceu lotes a estes moradores para deixarem o local próximo à ponte. Porém, o mesmo jornal *A Nação*, informa que "a maioria, entretanto, decidiu continuar no mesmo local, desprezando a oportunidade que lhe foi oferecida." (Revista Blumenau em Cadernos. jan/fev. 2003)

Figura 9 – Moradores da Favela Farroupilha
Fonte: *Revista Blumenau em Cadernos*, Tomo XLIV- nº 1/2– Jan/Fev 2003, p 77

Retirar a população do local já era compreendido por Ferreira da Silva como necessário, pois para ele o problema tinha um sentido moral. Assim, entre seus projetos de governo, criou uma Escola Agrícola, pois compreendia ser necessário afastar as crianças de suas casas para lhes garantir uma educação adequada, que somente o Estado poderia oferecer.

> Foi pensando dessa maneira que resolvi consignar no orçamento para 1940 a quantia necessário ao estabelecimento de uma "Escola Agrícola Municipal" destinada a recolher, dando-lhes alimento e instrução, os filhos de pais reconhecidamente pobres e, preferencialmente, as crianças da "Farroupilha". Educadas num ambiente de disciplina, ordem e asseio, de respeito, moralidade e amor ao trabalho, essas crianças não voltarão, depois de terminado o curso, para mocambos, e se a tanto forem obrigadas, estarão em condições de dar a seus pais e irmãos, conselhos e exemplos capazes de transformar, para melhor, o ambiente em que vivem, pondo, quando de maior idade tiverem de constituir famílias, em pratica nos novos lares os preceitos, as normas aprendidas na escola' (BLUMENAU, 1940. p. 44)

Figura 10 – Favela Farroupilha, às margens do Rio Itajaí-Açu, próxima à Ponte da EFSC
Fonte: *Revista Blumenau em Cadernos*, Tomo XLIV- nº 1/2– Jan/Fev 2003, p 75

A cidade moderna se constrói também a partir dos ideais de saneamento público, fortemente defendidos no Brasil dos anos 20 aos 40. Enquanto o Rio de Janeiro demoliu seus cortiços para a construção desta nova cidade **(**CHALHOUB, 1996), imortalizados na literatura com a obra *O Cortiço* de Aluisio de Azevedo, a favela Farroupilha em Blumenau foi legada ao esquecimento e, na memória fotográfica oficial, a cidade se construiu enquanto cidade saneada, fruto da racionalidade e do planejamento, desde a sua origem.

Assim, a favela Farroupilha desaparece da memória da cidade. Seu registro é a memória daqueles que ali moraram, e umas poucas fotografias no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva. O que possibilitou a sua presença na *Revista Blumenau em Cadernos*, foi a mudança editorial ocorrida a partir de 1997, quando foi criado um Conselho Editorial para a revista, buscou um novo perfil. As pessoas que passaram a fazer parte do Conselho Editorial "eram vinculadas a Universidades, e desenvolvem pesquisas, e com isso a *Revista* passa a ser vista pelos pesquisadores como uma fonte de pesquisa com maior seriedade." (PETRY, 2005)

Novos espaços e personagens da cidade passam a figurar nos textos da revista, porém muitos não fizeram parte da seleção dos fotógrafos, por serem temas considerados irrelevantes. O silêncio dos fotógrafos delineia o espaço da cidade e ressalta a história dos vencedores, relegando ao esquecimento fatos e sujeitos históricos que contradizem o discurso do progresso.

Esta leitura de progresso presente na *Revista Blumenau em Cadernos* é marcada não apenas pelas fotografias publicadas, mas também pelos seus silêncios. Em relação à cidade, a Favela

Farroupilha não tem espaço, condenada pela intenção higienista do editor Ferreira da Silva, e a história dos construtores da estrada de ferro, que passam a morar em suas margens, somente foi relembrada após a reformulação da concepção da revista.

A ordem, o progresso, o higienismo e o homem civilizado compõe o discurso deste conjunto de fotografias e daqueles que após as utilizaram para ilustrar os textos da *Revista Blumenau em Cadernos*. Discurso composto pelo historiador José Ferreira da Silva e que poucas rupturas teve ao longo dos cinqüentas anos de edição. Portanto, enquanto editada por José Ferreira da Silva, os artigos presentes na revista exaltam o passado de Blumenau e, ao reescrever os fatos da história, destacam a sua origem como causa do progresso no município, assim como sua diferenciação em relação ao restante do país. Segundo Benjamin "o conceito de progresso precisou opor-se à teoria crítica da história a partir do momento em que deixou de ser usado como medida de determinadas transformações históricas para servir como medida da tensão entre um lendário início e um fim da história." (BENJAMIN, 2006. p 520) O conceito de progresso empregado por Ferreira da Silva inibe a reflexão crítica da história de Blumenau, visto pensar a sociedade em um movimento retilíneo de evolução, em que o presente está calcado no esforço do trabalho dos pioneiros da Colônia Blumenau. Ferreira da Silva, ao fazer sua leitura histórica a partir do progresso do município, faz da *Revista Blumenau em Cadernos* um espaço para exaltar suas origens.

A cidade, eternizada pelo olhar do fotógrafo, é representada pelo constante progresso, cuja certeza encontra-se em sua fundação. Assim, as grafias da luz formam representações da cidade, e publicadas na *Revista Blumenau em Cadernos*, como um novo suporte de reprodutibilidade, repetem o discurso do progresso.

[1] PIGLIA, 2006, p. 12
[2] Karl Fouquet, estudou Letras Anglo-Germânicas e História em Marburgo e Munich, doutorado em Filosofia em Marburgo, em seus escritos ocupou-se principalmente da história da imigração e colonização alemã no Brasil e de pesquisas genealógicas. (Centenário de Blumenau, 1950, p. 333)
[3] Emigrou para Blumenau em 1892, onde primeiramente trabalhou como vendedor viajante para os irmãos Hering, seus tios. Depois trabalhou no jornal *Der Urwaldsbote*, que adquiriu posteriormente, juntamente com uma tipografia. (Centenário de Blumenau,1950. p. 410.)

Referências Bibliográficas

Acervo Fotográfico. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva. Blumenau - SC

Acervo Documental Histórico José Ferreira da Silva. Blumenau – SC. Fundo José Ferreira da Silva.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMGARTEN, Alberto. *Pioneiros da Arte Fotográfica*. Revista Blumenau em Cadernos. Tomo XLV – nº 07/08 – julho/agosto de 2004.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; SP Imprensa Oficial do Estado de SP, 2006

BLUMENAU. *Relatório de Governo 1939* – Pref. José Ferreira da Silva

BLUMENAU. *Relatório de Governo 1940* – Pref. José Ferreira da Silva

BLUMENAU, Hermann. *Apud* FOUQUET, Karl. *Dr. Hermann Bruno Otto Blumenau – Vida e Obra.* Revista Blumenau em Cadernos. Tomo XL - nº 10 - outubro de 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. SP: Ed. USP, 2006.

Centenário de Blumenau. Blumenau: Edição Comissão de Festejos, 1950.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. SP: Cia das Letras, 1996.

DELEUZE. Gilles. *Lógica do Sentido*. SP: Perspectiva, 2003.

FAUSTINO, Evemara. *Rua Araranguá: memória e origem*. Revista Blumenau em Cadernos. Tomo XLIII – nº 11/12 – novembro/dezembro de 2002.

GERNHARD, Robert. *O Município de Blumenau*. Revista Blumenau em Cadernos. Tomo XXXIX, Novembro/Dezembro de 1998, nº 11/12.

GOMES, Ângela de Castro. *História e Historiadores*. RJ: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

KOSSOY, Boris. *Álbum de Photografias do Estado de São Paulo 1892: Estudo Crítico.* SP: Kosmos/CBPO, 1984

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1997

PIGLIA, Ricardo. *O Último Leitor*. São Paulo: Cia das Letras, 2006

Revista Blumenau em Cadernos. 1957 – 2007. Editora Cultura em Movimento: Blumenau – SC.

RIBEIRO, Suzana Barreto. *Percursos do Olhar: Campinas no início do século XX*. SP: Annablume; Fapesp, 2006.

SCHAPOCHNIK, Nelson. *Cartões-Postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In* História da Vida Privado no Brasil. SP: Cia das Letras, 1998.

SILVA, José Ferreira. *História de Blumenau*. Florianópolis: Edeme, 1972.

SILVA, José Ferreira. *Os Primeiros anos de Blumenau.* Revista Blumenau em Cadernos, Tomo XXXIX, janeiro de 1998, nº 01.

SILVA, José Ferreira. *História de Blumenau*. Revista Blumenau em Cadernos. Tomo XLI, setembro/outubro de 2000, nº 9/10. Edição Comemorativa dos 150 anos de Fundação de Blumenau.

MANUAL DO DESEJO
O leitor ocidental do *Kama Sutra*[1]
(ou O *Kama Sutra* e o Cuidado de Si)

Carla Fernanda da Silva

UFPR – Universidade Federal do Paraná
FURB – Universidade Regional de Blumenau

No século XIX, obras eróticas eram lidas em segredo, livros censurados e banidos circulavam entre quartos mal iluminados de livrarias ou mesmo no mercado negro. Num século em que os desejos sexuais foram rejeitados e medicados como grave doença, a busca pelas leituras proibidas tinha um *status* transgressor. Em meio à repressão sexual, os leitores descobriram nos livros possibilidades diversas de viver a sexualidade, diferentemente da moral vitoriana. O romance aos poucos apresenta o desejo sexual, a erótica dos corpos se sobrepondo à moral cristã. Entre os autores é possível citar Flaubert e Oscar Wilde; mas que escreveram obras em que a erótica perpassa somente de forma sutil, revela-se na literatura, dão a tônica da obra. Mas pode-se dizer que é o seu objeto? O ato sexual ou a moral estariam postas à prova nestas obras? O romance apresenta uma erótica liberta, mas não é possível afirmar que os romancistas escreviam voltados à literatura erótica. Esta literatura se aproxima de uma narrativa *voyeurista*, também compreendida como uma forma de educação sexual em que os jovens, em especial, poderiam divertir-se com "suas brochuras para se ler com apenas uma das mãos" (PAZ, 1999, p. 41), numa busca ficcional do detalhamento dos corpos e do desejo. Busca esta que encontrará no Oriente uma possibilidade de erótica que satisfaça o exotismo do desejo.

Ocorre que o leitor, ao deparar-se com um livro de uma cultura diversa, que em sua formação observam-se princípios morais diferenciados, o encontro com suas obras culturais pode ser marcado por uma leitura e interpretação por vezes distorcida. O oriente, como refletiu Edward Said (2001), é nos representado como exótico, um mundo estranho a ser explorado e, por vezes, considerado inferior. O exotismo interpretado não como o diferente, mas uma inversão de si mesmo, o Outro como o incivilizado, o inculto, bárbaro, entre outros termos pejorativos. (BARTHES, 2007, pp. 165-167) Porém, ao refletir sobre o erótico ou discutir sobre variações e posições sexuais, a Índia toma outra perspectiva: do mistério e do segredo, de uma sabedoria milenar incompreendida e, para poucos, revelada. Na interpretação ocidental o *Kama*

Sutra é um manual imagético de posições sexuais ou 'acrobacias', cuja diversidade e a perfeita realização garantem prazeres indescritíveis, velados ao Ocidente.

O mercado editorial ocidental ao se apropriar do título do livro de M. Vatsyayana o transformou em sinônimo de posições sexuais. A profusão de livros com o título *Kama Sutra* [2] pouco guardam proximidade com as sutras originais do autor do livro. Assim, o objetivo ao escrever sobre o *Kama Sutra* é compreender como o ocidente recebe e se apropria dessa obra e como a reinventa na contemporaneidade; bem como, analisar as proximidades e distanciamentos entre as publicações do mercado editorial ocidental e o *Kama Sutra* original de M. Vatsyayana.

O caráter de exotismo acompanha a obra desde sua apresentação à sociedade inglesa vitoriana em 1883, por meio da tradução de Richard Burton e Fitzgerald F. Arbuthnot, maravilhados com a compreensão erótica indiana (ARCHER, 1986, p. 16 e 17). Assim, ambos decidem editar e publicar livros tradicionais sobre o pensamento erótico oriental, além do *Kama Sutra*, o *Ananga Ranga* ou *Arte Hindu do Amor* de Kalian Mall, *As Mil e umas Noites*, *O Jardim Perfumado* ou *Jardim das Delícias* de Xeque Kefzaui, *A Morada da Primavera de Jami* e *Gulistan* ou *Jardim das Rosas de Sadi*, impressos pela Sociedade Kama Shastra (ARCHER, 1986, p. 09), criada por Burton e Arbuthnot. Uma sociedade meio enigmática, mantida assim por seus idealizadores, mas cujo principal objetivo era publicar e divulgar na Inglaterra os clássicos do erotismo oriental.

A publicação dessas obras foi cercada de cuidados, destacando-se nas edições que eram "exclusivamente para circulação privada", como uma forma de não ser censurada, ou mesmo para conseguir um tipógrafo que aceitasse realizar sua impressão. Mesmo assim foi censurada e sua distribuição foi lenta, incluindo cópias clandestinas. Importante salientar que a tradução de Burton e Arbuthnot não era ilustrada, como os contemporâneos manuais, que oportunamente usam o nome *Kama Sutra*. As ilustrações indianas são inseridas posteriormente ao livro, quando este não sofre mais censura. Porém, o caráter velado e proibitivo conferiu à obra um quê de exotismo, que foi além do fato de se tratar de uma obra oriental. Para Archer: "O *Kama Sutra* descreve para o leitor ocidental posições de coito, maneiras de fazer amor e técnicas sexuais que são, em muitos casos, demasiado acrobáticas ou demasiado peculiares ao físico e ao temperamento indianos, para que venham a ter aceitação geral." (1986, p. 09)

Figura 1: Gravuras Indianas: Kama Sutra, Século XVIII

Contudo, mais importante que as posições descritas, o livro revela possibilidades de repensar a erótica ocidental, marcada pela concepção de pecado cristão, entrando em contradição com "a visão hindu do sexo que difere fundamentalmente da de outras civilizações. Não só considera normal e necessário o sexo, mas também quase que sacramental." (ARCHER, 1986, p. 09). O *Kama Sutra*, na concepção indiana, tem um caráter religioso por tratar de um dos aspectos necessários a uma vida plena. O *Kama*, que também pode ser traduzido como "a vida dos sentidos" (ARCHER, 1986, p. 32), tem um lugar legítimo no cotidiano indiano, sendo objeto de estudo religioso.

As proibições à impressão do *Kama Sutra* e o fato do livro ser tratado veladamente, e a problemática ocidental em relação à sexualidade, fez com que a obra tomasse a forma de um manual de sexo imagético, cuja representação na sociedade confunde-se entre o erotismo e a pornografia, concepção esta que não é exclusiva da Inglaterra vitoriana, e vem até os dias atuais.

Kama: a Vida dos Sentidos

O *Kama Sutra* foi escrito na Índia entre os séculos IV e VI, durante o império Gupta; pesquisadores concluíram essas datas a partir das citações de M. Vatsyayana, que referenciam obras até o século IV e o seu texto passa a ser referenciado por outros autores a partir do século VI. A datação imprecisa e o método são as razões de divergências entre estudiosos do livro.

Mallanaga Vatsyayana propõe com sua obra um estudo do *Kama* – a vida dos sentidos – como forma de contemplação à Divindade. (PANIKKAR, 1986, p. 3) A autor defendia que:

> Aquele que conhece os verdadeiros princípios dessa ciência (Kama) respeita Dharma (dever religioso), Artha (bem-estar mundano) e Kama (a vida dos sentidos) bem como o ensinamento de outros, não se deixando conduzir apenas pelos ditames de seus próprios desejos. (...) Um ato nunca é visto com tolerância pela simples razão de ser autorizado pela ciência, pois devemos lembrar ser intenção da ciência que suas regras só sejam obedecidas em determinados casos. (...) Esta obra não deve ser usada apenas como instrumento da satisfação de nossos desejos. Aquele que conhece os verdadeiros princípios dessa ciência e que preserva seu Dharma, Artha e Kama, e tem consideração pelas práticas dos outros, certamente conseguirá dominar seus sentidos. Em suma, o

> homem sagaz e prudente, praticando Dharma, Artha e também Kama, sem se tornar escravo de suas paixões, consegue êxito em todos os seus empreendimentos. (PANIKKAR, 1986, p. 3)

Vatsyayana dedicou-se aos estudos do *Kama* compreendendo este tão importante quanto os estudos do *Dharma* que além dos estudos dos clássicos hindus, também compreende o aprendizado da ritualística dos cerimoniais aos deuses. Então, para muitos, o estudo e a dedicação ao *Dharma* possibilita crescimento espiritual, enquanto *Artha*, que se refere às atividades econômicas e a política e *Kama*, seriam a vida mundana. Apesar da compreensão que o equilíbrio entre os três aspectos permitiria uma vida plena, o *Dharma* é considerado superior por ser a dedicação à vida religiosa e, muitas vezes, à castidade. Assim, conforme a interpretação do estudioso dos textos hindus, *Dharma* e *Kama* estão em conflito. Vatsyayana, além de defender a necessidade de um maior conhecimento sobre o *Kama*, também aborda aspectos polêmicos da sexualidade para a sociedade indiana e principalmente para estudiosos do *Dharma*, como a defesa de que as mulheres também sentem prazer no ato sexual e seu capítulo dedicado às cortesãs.

A tradicional escrita em forma de sutras[3] remete ao estudo erudito indiano, em que estudantes, brâmanes em maioria, decoravam os textos de antigos estudiosos e discutiam, ou simplesmente ouviam explicações sobre eles de seus gurus, aqui compreendido como um professor, um estudioso das obras hindus, cujo amplo conhecimento permite que seja reconhecido como alguém com capacidade de conduzir outras pessoas ao conhecimento. O estudo das sutras era o mais importante no processo de aprendizado do estudante e não o estudo das representações imagéticas como gravuras, litografias e estatuária indiana. O objetivo do estudante era compreender o *kama* e não o domínio de posições sexuais.

Os conselhos em relação à sexualidade, as ‘Sessenta e Quatro Artes do Amor’ e diversas posições sexuais já eram divulgadas antes da escrita do *Kama Sutra*, por autores como Svetaketu, Babhravya, Dattaka, Kushamara, Gonikaputra e Ghotamukha, sendo sua principal forma de divulgação os textos em sutras. Mais conhecidos do que esses textos são as gravuras indianas, principalmente as que representam acrobáticas posições sexuais, ou as esculturas dos templos de Khajuraho, construídos nos séculos XI e X a.C., mas que ficaram encobertos por uma densa mata entre 1100 e 1838, quando, ao acaso, o engenheiro e capitão do exército britânico T.S. Burt os encontrou. (SHANKAR, 1998, p.31) Para Burt “algumas esculturas eram sumamente indecentes e ofensivas e, em princípio, me surpreendi encontrá-las em um templo”, outro britânico, o major

e arqueólogo Alexander Cunningham, visitou os templos em 1864, e opinou que as esculturas eram “asquerosamente obscenas”. (SHANKAR, 1998, p. 35) Estes oficiais do exército britânico, a partir da moral ocidental, interpretaram as esculturas de Khajuraho como obscenas, ainda mais em um templo, julgamento difundido que contribuiu para formação de opinião sobre a sexualidade indiana. Mas se analisarmos a partir da religiosidade hindu, notamos referências a deuses e cultos da fertilidade e é preciso considerar que o hinduísmo compreende o sexo como sacramental: “Ele é concebido como contrapartida da criação, e o simbolismo religioso dos hindus ressalta isso, em todos os níveis. É a união de *purusha* (ou matéria) com *prakriti* (ou energia), simbolizada como a união de Shiva e Shakti, que, segundo se diz, cria o mundo.” (PANIKKAR, 1986, p. 31) Ou, ainda temos a interpretação de que *purusha* – a matéria – é feminina e exerce um papel passivo diante de *prakriti* – o espírito, a energia – mas somente através da união do masculino e do feminino é possível alcançar a *moksha*, a união da alma humana com a alma divina, ao fundir *atman* (alma individual) a *paramatman* (alma universal). A prática do Tantra, uma filosofia hindu, compreende o ato sexual como um rito religioso, sendo que os atos sexuais esculpidos representam posições de meditação tântrica. Alguns pesquisadores ainda defendem que as esculturas eróticas na parte externa do templo são para a reflexão religiosa, em que os desejos deveriam ser deixados do lado de fora do templo, pois em seu interior deveriam dedicar-se a purificação e ao crescimento espiritual. Mas é possível que esta interpretação esteja mais relacionada à influência do budismo na Índia, cujos preceitos religiosos são mais austeros. (SHANKAR, 1998, p. 44-47)

Figura 2: Esculturas do Templo Khajuraho

No ocidente, os templos e as sutras de Vatsyayana são relacionados, talvez até confundidos, mas ao compararmos as datas de construção dos templos e da obra do autor indiano, observa-se que as construções são anteriores e, não têm o objetivo didático sexual, mas sim uma reflexão religiosa.

Onde a Índia produziu reflexões e ensinamentos religiosos, o ocidente leu o pornográfico. E, a partir de um olhar superficial sobre a obra de Mallanaga Vatsyayana, o atual mercado editorial apropriou-se do nome *Kama Sutra*, e vem produzindo manuais que prometem os segredos do oriente, onde exploram a representação imagética de inúmeras posições sexuais.

Entre o Pornográfico e o Cuidado de Si

Para compreendermos como o leitor ocidental do século XIX recepcionou o *Kama Sutra* foi necessário aprofundarmos a pesquisa sobre as imagens destes manuais e o *Kama Sutra* de Vatsyayana, e, compreender como a sociedade ocidental classifica e julga o que é pornográfico, assim como a própria origem do conceito de pornografia e erótico.

A compreensão do erótico na sociedade ocidental mudou ao longo do tempo, mesmo na Grécia Antiga tem três versões sobre a origem de Eros e que mudam a compreensão do erótico. Hesíodo, em 'Teogonia dos Deuses', o descreve como um dos deuses primordiais, junto com Caos, a Terra e o Tártaro. O Caos separa, Eros une, "é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência." (TORRANO, 1995, p. 34) Já Platão apresenta Eros como filho de Poro (Expediente) e Pínia (Pobreza), pensando Eros como uma busca constante pela satisfação, pois enquanto filho de Pínia, Eros é magro, anda a mendigar, por vezes, sujo, bem distante do belo Eros representado na estatuária grega. Mas como filho de Poro é corajoso, audacioso, conquistador, ávido em busca de belos corpos. De força primordial a um deus mendicante, uma das interpretações de Eros ao longo da história grega.

Na terceira versão, Eros é filho de Afrodite e Zeus; um Eros menino que preocupa sua mãe por permanecer sempre criança, portanto imaturo. Em sua angústia procura Métis (Prudência) que aconselha a ter outro filho, pois Eros era muito solitário e por isso permanecia criança, apenas a presença de um irmão faria com que se tornasse adulto. Da união de Afrodite e Ares nasce Anteros (Ordem), aquele que permitirá que o desejo amadureça. Segundo o mito, ordenar o desejo é necessário para o crescimento de Eros, assim seu irmão Anteros (Ant-Eros) é também aquele que nega a busca interior pelo prazer do sexo, pela beleza dos corpos, pelo desejo impulsivo, a avidez, inconstância e a curiosidade infantil. E assim, busca-se a Ordem, fugindo de Eros, de sua força avassaladora e primordial.

No ocidente, o cristianismo afasta o sentido sagrado do erótico, atribuindo a este um caráter proibitivo, pecaminoso. O erótico, ao ser compreendido como transgressão, é banido dos rituais de antigas religiões, sendo estas manifestações religiosas perseguidas. Portanto, para o

ocidente, o erótico não pode ser sagrado, ele é sempre uma transgressão da norma religiosa. Porém, é interessante perceber que o leitor busca, no ritual, o encontro com o prazer, enfrentando os séculos de imposição anti-erótica. É importante salientar que o ritual, "ao contrário do que muitos pensam, não é pornografia a serviço do prazer, mas a pornografia a serviço da razão." (BATAILLE, 1988)

O caráter de obscenidade e pornografia conferido a obra no século XIX está vinculado à moral sexual vitoriana, em que a simples nudez poderia ser censurada. Nos tempos atuais os manuais comerciais de posições sexuais podem ser classificados como obras educacionais, orientações sobre a sexualidade, mas, devido às múltiplas percepções morais da contemporaneidade, também podem ser compreendidos como obras pornográficas.

De fato, historiadores assinalam que uma nova concepção ao conceito de pornografia se estabelece na Europa do século XVI, onde pornografia pode ser compreendida como: "a representação realista, escrita ou visual, de órgãos genitais, condutas sexuais, que implica transgressão deliberada da moral e dos tabus sociais existentes e amplamente aceitos." (WAGNER, 1999, p. 26) Entre a concepção de pornografia na antiguidade e a contemporânea, o ponto divergente está na transgressão. Enquanto o pornográfico na cultura antiga eram textos com intuito de diversão, educação, e claro, excitação; no mundo moderno a pornografia entre censores, prisões e condenações torna-se transgressão da moralidade social.

Antes do século XVI os escritos, pinturas e gravuras que representavam relações sexuais tinham pequena circulação, geralmente entre a elite, que nas palavras de Ginzburg "vinham formuladas num código cultural e estilisticamente elevado, o mitológico – quer se trate de imagens antigas, quer se trate pelo contrário de imagens expressamente pintadas e esculpidas por artistas contemporâneos." (GINZBURG, 1989, p. 123) A invenção da imprensa transformou a relação da sociedade com escritos e gravuras, pois possibilitou que um maior número de pessoas tivesse acesso a palavra escrita e as imagens. (CHARTIER, 2009; GINZBURG, 1989; HUNT, 1999) Nesse mesmo período inicia-se um processo de maior repressão e controle vida sexual relacionados aos movimentos de Reforma e Contrarreforma, fato que teve seus reflexos na circulação de impressos. A repressão e a imprensa, além de contribuir para uma maior circulação de obras consideradas pornográficas, motivou o surgimento de uma cultura pornográfica sobretudo imagética e, como apreciadores, além da elite letrada, constitui-se em um

público indefinido, oriundo das mais diversas classes sociais, que através das obras pornográficas encontrou um meio de transgressão das normas. (GINZBURG, 1989, p. 139)

A cultura pornográfica constituída a partir do século XVI tem em seu cerne o combate à repressão, em especial da Igreja Católica, que passou a censurar as obras dos autores renascentistas, pois a mentalidade do período investiu no combate à luxúria, e obras como o 'Juízo Final' de Michelangelo, na Capela Sistina, foram o centro de muitos debates sobre as imagens consideradas lascivas e imorais. (FINDLEN, 1999)

Ao analisar o erótico, Ginzburg ainda destaca a importância da imprensa na mudança em práticas cotidianas, "é apenas ao longo do século XVI que a visão emerge lentamente como sentido erótico privilegiado, logo depois do tato. Na história ainda não escrita dos sentidos, essa erotização da visão em relação à audição, ligada as circunstâncias históricas específicas como a difusão da imprensa e a maior circulação das imagens, terá um papel importante." (GINZBURG, 1989, p.139) A erotização do olhar não se dá apenas pela circulação de livros ilustrados, mas também porque há uma intenção pornográfica na criação destas obras, imagens que foram copiadas e se difundiram largamente; sua clandestinidade também permitiu a livre reprodução, tornando inúmeras imagens conhecidas, independente do texto que ilustravam. Ilustrações estas mantidas em segredo com a intenção de excitação pelo olhar.

Entre as diversas obras censuradas destacamos as gravuras de Marcantonio Raimondi, no século XVI, uma série que representava dezesseis posições sexuais. O poeta Pietro Aretino, inspirado nestas ilustrações, cria sonetos pornográficos sobre a obra. As ilustrações voltam a circular com os sonetos, e tornam-se conhecidos como 'As posições de Aretino'. O destaque do conjunto são as diversas posições sexuais retratadas, onde a excitação do olhar não estava apenas na observação de corpos nus, mas também nas possibilidades da diversificação do ato sexual. 'As posições de Aretino' marcam indelevelmente o que se compreende como pornografia.

Figura 3: 'As Posições de Aretino', ilustrada por Carracci

A repressão à ampla difusão das obras pornográficas faz com que esta se torne um meio não apenas de transgredir a moral religiosa, mas também instrumento de crítica social e política, como as obras libertinas do século XVIII. As recorrentes punições àqueles que produziam e possuíam obras pornográficas conduziu a uma nova restrição à posse de livros, assim brochuras baratas ilustradas eram produzidas com intuito de serem lidas e descartadas logo em seguida, de forma a não serem surpreendidos com obras consideradas obscenas e, portanto, passíveis de punição. No século XIX a repressão cresce com a ascensão da burguesia e a instauração da moral vitoriana, ou seja, um período em que a cultura pornográfica como movimento social, político e anti-moralista marginal praticamente desaparece, no mesmo sentido que a pornografia é medicalizada e criminalizada, e aqueles que tivessem em sua posse alguma obra 'suspeita' eram considerados pervertidos.

Figura 4 Fotografias do livro Kama Sutra de Anne Hooper

Ao observarmos as imagens de Raimondi (Figura 3) e compararmos com os manuais ocidentais (Figura 4), nota-se a mesma preocupação com a diversidade de posições. Em Raimondi o *punctum*[4] de cada gravura está na posição acrobática, com ênfase na penetração; o homem tem um papel dominante e a mulher é representada numa situação de posse. Nas gravuras indianas (Figuras 1 e 5), além da representação do ato sexual, nota-se uma preocupação em detalhar o ambiente profusamente colorido, em que diversos objetos como: frascos de perfume, *narguillé*, comidas, abanadores, roupas, instrumentos musicais, entre outros, além de detalhes nas roupas ou pinturas corporais, compõem o cenário para a vivência da relação sexual. A representação da penetração, em especial, do pênis, não indica um ato de posse, de domínio masculino, mesmo que o *Kama Sutra* tenha sido escrito para que o homem reflita sobre o seu prazer.

Figura 5 Gravuras Indianas

Ao nos determos nos manuais contemporâneos (Figura 3), o *studium* fotográfico se dilui em um fundo de paredes e lençóis brancos, quando não são fotografias realizadas em fundo infinito branco. A posição sexual, 'didaticamente' exposta, é o condutor do olhar, os órgãos sexuais não aparecem, e quando necessário, para a correta realização da posição sexual, eles são desenhados[5] de forma a subtrair um possível sentido erótico, mas sim fortalecer o caráter de manual didático, centrado na posição sexual, porém representada de forma ordenada, racionalizada e asséptica.

Questiona-se um caráter híbrido[6] (CANCLINI, 2006) dos manuais ocidentais, pois a orientalidade destes está na apropriação do nome, e sua fixação imagética na diversidade de posições sexuais remete-se à cultura pornográfica iniciada no ocidente, no século XVI; principalmente no que se refere a um manual de posições sexuais, tal como Raimondi/Aretino (Figura 3), do que o estudo sobre a "vida dos sentidos" de Vatsyayana, muito mais próxima de uma concepção de "Cuidado de Si" (FOUCAULT, 1985).

A princípio, o conceito parece reservado a estudos sobre a antiguidade greco-romana, em razão da prática da cultura de si ter seu desenvolvimento nesta sociedade. Emprestamos o termo para compreender mais profundamente as motivações contidas na obra indiana, a partir da cultura indiana, e não da cultura ocidental contemporânea que logo a classificou como pornográfica, e equivocadamente a difundiu como um manual de posições sexuais. Para tanto, recorre-se ao conceito de 'cuidado de si', pois ao analisarmos atentamente as sutras escritas por Vatsyayana, percebe-se a preocupação do autor com o governo de si mesmo, ao observar práticas diárias na relação consigo e com os outros. A estética da existência indiana está contida na vivência plena de *Dharma, Artha* e *Kama*. Vatsyayana, como estudioso, dedicou-se aos sentidos, nas reflexões e práticas necessárias para a satisfação do corpo e do espírito, aproximando-se da concepção ocidental antiga, pois:

> Na moral grega, privilegia-se o caráter individual da conduta. Logo, a escolha de um modo de vida é questão pessoal, e a elaboração, o trabalho sobre a própria vida, se apóia em tecnologias *(techne tou biou, ars vitae)* que não assume caráter normativo, nem se pretende organizar como um código. O trabalho no qual repousa a moral antiga é o trabalho sobre si, a ascética, elevada à categoria de uma matriz constitutiva, de um *ethos*, ou seja, de uma relação do indivíduo consigo próprio, com os outros e a relação com a verdade. (FERNANDES, 2008 , p. 379)

A escrita de Vatsyayana não é pornográfica, transgressora da moral de sua sociedade; de fato compõe um livro que se tornou didático; indica possibilidades sexuais, mas também condena determinadas práticas, transparece os preconceitos de sua sociedade e de sua época. Apesar da forma didática que o *Kama Sutra* toma, é preciso ressaltar que a escrita de Vatsyayana é uma busca do equilíbrio espiritual pela 'vida dos sentidos', que inclui o erótico, pela vivência e observação de práticas sexuais. Pode servir de modelo para as demais pessoas, porém cada um deve fazer o seu caminho em busca do equilíbrio pela vida dos sentidos.

Os sentidos compreendem muito mais do que as relações sexuais, listou para homens e mulheres práticas para o bem viver com intuito de aprimoramento pessoal e das relações interpessoais. Vatsyayana, na primeira parte do *Kama Sutra*, destaca que sua obra é escrita para homens que tenham bens necessários para uma vida confortável e que lhes permitam dedicar-se a 'vida dos sentidos', no qual compreendemos como um 'cuidado de si'; O autor preocupa-se em descrever a rotina diária e o local de moradia dos homens e mulheres dedicados ao *kama,* e, em detalhes, descreve o interior da casa para o bem viver:

> Sua moradia deve estar situada próximo ao um curso d'água e dividida em diferentes aposentos, destinados a fins diversos. Deve ser cercada de um jardim e dispor de dois aposentos, um interno e outro externo. O primeiro deve ser ocupado pelas mulheres, enquanto o segundo, perfumado com ricas fragrâncias, deve ter uma cama, macia, agradável a vista, (...) adornada de grinaldas e ramos de flores, coberta por um dossel. (...) Terá também uma espécie de divã, em cuja cabeceira será colocado um tamborete com ungüentos perfumados para a noite, bem como flores, potes com colírio e outras substâncias aromáticas (...)(VATSYAYANA, 1986, p. 78)

Ainda faz considerações à higiene corporal, segundo tradição indiana os cuidados com o corpo devem ser feitos pela manhã; Vatsyayana amplia os cuidados necessários, preocupando-se com os odores do corpo:

> O dono da casa depois de ter se levantado pela manhã e cumprido os deveres necessários, deve lavar os dentes, aplicar uma quantidade moderada de ungüentos e perfumes ao corpo, enfeitar-se, colocar colírio nas pálpebras e sob os olhos, colorir os lábios com *alacktaka*, e examinar-se ao espelho. Depois de comer folhas de bétel, com outras coisas que dão perfume à boca, ele ocupar-se-á com seus afazeres normais. Deve banhar-se diariamente, passar óleo no corpo em dias alternados, aplicar uma substância espumosa de três em três dias, raspar a cabeça a cada quatro dias e as outras partes do corpo a cada cinco ou dez dias. (VATSYAYANA, 1986, p. 79)

Ao listar os homens que têm sucesso com as mulheres, cita atividades e atribuições próprias àqueles que se dedicam ao 'cuidado de si', e nesse sentido destaca-se da obra alguns desses homens citados pelo autor: "Os versados na ciência do amor; Os que sabem contar histórias; Os que lhe mandam presentes; Os que falam bem; Os que têm boa aparência; Os que gostam de piqueniques e festas; Os célebres pela sua força; Os empreendedores e corajosos; (...)." (VATSYAYANA, 1986, p. 25)

Às mulheres, o autor recomenda que aprendam, com uma mulher casada, as 'Sessenta e Quatro Artes do Amor', citadas no *Kama Shastra*[7], artes plenamente conhecidas e ensinadas entre cortesãs e, às vezes, ensinadas às mulheres da elite. No *Kama Sutra*, é recomendado seu ensinamento a todas as mulheres antes do casamento, e entre as artes citamos algumas:

> O canto; A arte de tocar instrumentos; A dança, canto e música instrumental associados; A escrita e o desenho; A tatuagem; Adorne e enfeite de um ídolo com espigas de arroz e flores; A arrumação de canteiros de flores, ou flores pelo chão; Pintura, ornamentação e decoração; A arte de representar; A arte de preparar perfumes e essências; Arte culinária; (...). (VATSYAYANA, 1986, p. 75)

Como descrito acima, as artes, o cheiro agradável de flores e perfumes, a apreciação da beleza, entre outros prazeres dos sentidos são necessários a vivência do *kama*. A primeira parte do livro demonstra uma clara preocupação com a prática de uma 'arte da existência' a partir da cultura indiana e, ao comparar a antiguidade greco-romana, nota-se que: "ela implica uma ascese, como um trabalho constante de mudança de si para si, visando uma forma de ser, um estilo de vida entre pessoas, independente da afirmação exterior que caracteriza as classes sociais, faixas etárias, níveis profissionais, gerando intensidades vinculadas a uma ética. (FERNANDES, 2008, p. 387)

Somente a segunda parte, entre sete de sua obra, é dedicada à discussão do ato sexual, sendo esta dividida entre: 'Tipos de União Sexual', no qual discorre sobre o tamanho de pênis e vaginas e as possibilidades de uniões favoráveis ou desfavoráveis em relação aos seus tamanhos. O capítulo segundo discorre sobre os tipos de abraços e o terceiro aos tipos de beijos; em seguida escreve sobre a importância de 'beliscões, incisões e arranhões com a unha', como estimulação da atividade sexual; no capítulo sexto são descritas as posições sexuais; a discorre sobre as 'formas de bater e os sons que as elas correspondem'; a seguir escreve sobre as 'mulheres que desempenham o papel de homens'; sobre o 'sexo oral' e por fim, como 'iniciar e terminar uma relação e os diferentes tipos de brigas de amor'. As posições sexuais, pelo qual o *Kama Sutra* é

conhecido, Vatsyayana dedica um capítulo, onde faz referência a diversos autores, sendo algumas posições explicadas duas vezes, conforme recomendações diversas dos autores. Ao fim o autor destaca: “Uma pessoa engenhosa deve multiplicar os tipos do congresso, segundo a maneira pelo qual são praticados pelos diferentes animais e pássaros. Para estes tipos diferentes do congresso, executados de acordo com o uso de cada país, e o gosto de cada indivíduo, geram o amor, a amizade, e o respeito nos corações das mulheres.” (VATSYAYANA, 1986, p. 109) De fato o ato sexual em si, a promessa de prazer inimagináveis contida nos contemporâneos manuais do mercado editorial ocidental, são as menores preocupações de Vatsyayana, pois sua obra discorre sobre o ‘cuidado de si’, em que uma estética da existência centrada na ‘vida dos sentidos’ é analisada e defendida.

Os manuais ocidentais, ao contrário do *Kama Sutra*, são obcecados com o ato sexual, onde: “desaparecem os rostos, são as formas e as sugestões de posse e desfrute que orientam o olhar e compõem os corpos em pedaços mais ou menos apreciados/valorizados. Promessas de abismos, virtualidade de nirvanas, corpos transformados em sexo substituem os paraísos prometido às almas (...) (NAVARRO-SWAIN, 2008, p. 393) Ou seja, a representação das posições sexuais relaciona-se muito mais com a constituição da moral sexual ocidental, e suas transgressões, do que a uma possibilidade de ‘estética de existência’ concebida por Vatsyayana a partir da cultura indiana.

Considerações Finais

Se para Vatsyayana a escrita significou um estudo religioso, uma contemplação à divindade, onde descreveu possibilidades de explorar a ‘vida dos sentidos’ de modo que o ser humano alcance o seu bem viver, por meio do ‘cuidado de si’, para o ocidente vulgarmente constitui-se numa forma ordenada, receitada, mecânica, disciplinada de alcançar o prazer do sexo, por vezes relacionada mais à pornografia, ao proibido, ao exótico, sem uma compreensão a partir da sociedade indiana, pautada unicamente na cultura ocidental.

Porém, para o nosso leitor, que desconhece a cultura indiana, não compreende a jornada religiosa de Vatsyayana que, por meio do sexo, encontra-se com sua energia vital. A leitura do *Kama Sutra* poderia significar uma mudança de atitude diante da compreensão e do viver a sexualidade, mas a jornada do autor muda de significado ao ser pensada unicamente como manual de sexo, livro que cataloga posições sexuais, que promete o prazer ao fim da seqüência ordenada dos atos; onde o espontâneo, o impulsivo, perde-se no cumprimento do ritual descrito

pelo livro. Para Vatsyayana, suas sutras são possibilidades de refletir sobre a sexualidade, meios de compreensão do seu corpo e o do parceiro. O livro reúne a experiência do autor e também transparece a compreensão da sociedade indiana sobre a sexualidade. A obra não se apresenta como um manual a ser seguido passo-a-passo, como é interpretado no ocidente. Mas sim como relatos da vivência da sexualidade, conforme indica o trecho do *Kama Sutra,* a seguir:

> Foi dito por alguém que não há ordem ou momento exatos entre o abraço, o beijo e as pressões ou arranhões com as unhas ou dedos, mas que todas essas coisas devem ser feitas, de um modo geral, antes que a união sexual se concretize, ao passo que as pancadas e a emissão dos vários sons devem ocorrer durante a união. **Vatsyayana, entretanto, pensa que qualquer coisa pode ocorrer em qualquer momento, pois o amor não se incomoda com o tempo ou ordem.** (Grifo nosso) (VATSYAYANA,1986, p. 98)

A escrita/leitura que poderia ser livre e transgressora institui-se como ordenadora, ou seja, o erotismo perde sua possibilidade de experimentação, de individualidade, para se tornar uma regra, um ritual, uma ordem e, muitas vezes, uma moral. Fruto do desejo de ordem ansiado pelo leitor ocidental, que busca nestes relatos eróticos um meio de alcançar o prazer sexual, faz com que alguns livros que se apresentem como exóticos ou transgressores, que possuem uma aura de malícia, proibição e mistério em torno de si, e tornem-se manuais do desejo, instrumentos de ordenação da força avassaladora de Eros.

---

[1] Pesquisa desenvolvida a partir da sugestão do tema *Kama Sutra* por acadêmicos do grupo de estudos sobre o corpo denominado '*Clio no Cio*' da Universidade Regional de Blumenau – FURB, tendo por justificativa o fato de os indianos terem uma sexualidade não reprimida, como a ocidental, em razão de terem publicado um livro sobre posições sexuais. Nesse grupo, muitos tinham folheado publicações ocidentais com o título *Kama Sutra*, mas apenas uma pessoa entre quinze, havia lido parte do texto de Mallanaga Vatsyayana.

[2] Alguns livros: a autora Alicia Galotti possui vários títulos, entre eles: 'Kama Sutra e outras técnicas orientais', 'Kama Sutra Gay', 'Kama Sutra Lésbico', 'Kama Sutra para o homem: como enlouquecê-lo', 'Kama Sutra XXX: as práticas sexuais mais inconfessáveis', também a autora Anne Hooper: 'Kama Sutra: técnicas clássicas para amantes de hoje', este também em versão de bolso. Além da versão em história em quadrinhos de Milo Manara, com o nome: 'Kama Sutra'.

[3] Sutras são aforismos, que "na antiga literatura do pensamento sânscrito, em distinção à literatura de imaginação, desenvolveu-se uma forma conhecida como sutras – ou expressões concisas com um mínimo de palavras. Originalmente, essa forma de composição parece ter sido destinada a capacitar os estudantes a memorizarem os textos." (PANIKKAR, 1986, p. 34)

[4] Barthes cunhou duas expressões que sintetizam o processo de análise da imagem fotográfica: *Studium* – uma espécie de investigação geral, pois é "pelo *studium* que me interesso pela fotografia, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos, pois é culturalmente que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações". E, *punctum* que significa ferir, machucar. Uma fotografia pode ferir e mortificar o indivíduo. Elas informam, representam, surpreendem, dão significados, provocam vontades. (BARTHES, 1984, p. 48) Dada a profusão de fotografias pornográficas na contemporaneidade, usei o referencial

teórico de Barthes para a o estudo dessas imagens e o mesmo princípio para a análise das gravuras de Raimondi e indianas.

[5] HOOPER, Anne. *Kama Sutra: técnicas clássicas para os amantes de hoje.* Rio de Janeiro : Ediouro, 2000.

[6] Referente ao conceito de cultura hibrida desenvolvida por Nestor Canclini. (CANCLINI, 2006)

[7] *Kama Shastra* ou *Ananga Ranga*, livro precursor do *Kama Sutra*, bastante difundido na Índia.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Hibridas:estratégias para entrar e sair da modernidade.* SP: Ed. USP, 2006.

FERNANDES, Sandra. *Foucault: a experiência da amizade. In.* ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. VEIGA-NETO, Alfredo. SOUZA FILHO, Alípio.(org.). Cartografias de Foucault. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

ARCHER, W.G. *Prefácio. In.* VATSYAYANA, Mallanaga. *Kama Sutra*. Traduzido da versão clássica de Richard Burton. RJ: Jorge Zahar, 1986.

BARTHES, Roland. *Mitologias***.** São Paulo: DIFEL, 2007.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Ed. Antígona, 1988

CHARTIER, Roger. *As Práticas da Escrita. In* História da Vida Privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 3: o cuidado de si*. RJ: Ed. Graal, 1985.

GHIRALDELLI JR., Paulo. *A Carne é Fraca: a filosofia e a pornografia, ou o feminismo e a libertinagem*. Filosofia, Ano I. nº 4.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história.* São Paulo: Cia das Letras, 1989.

HOOPER, Anne. *Kama Sutra: técnicas clássicas para os amantes de hoje.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 160 p, il.

HUNT, Lynn. (org.) *A Invenção da Pornografia: obscenidade e as origens da modernidade.* SP: Hedra, 1999

NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Para além do sexo, por uma estética da liberação. In.* ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. VEIGA-NETO, Alfredo. SOUZA FILHO, Alípio.(org.). Cartografias de Foucault. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

PANIKKAR, K. M. *Introdução. In.* VATSYAYANA, Mallanaga. *Kama Sutra*. Traduzido da versão clássica de Richard Burton. RJ: Jorge Zahar, 1986.

PAZ, Octávio. *Um mais além erótico: Sade.* SP: Mandarim, 1999.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente***.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SHANKAR, Archana. *Khajuraho Orcha.* Nova Delhi: Lustre Press, 1998.

TORRANO, Jaa. *Hesíodo - Teogonia: A Origem dos Deuses*. Estudo e Tradução. SP: Iluminuras, 1995.

VATSYAYANA, Mallanaga. *Kama Sutra*. Traduzido da versão clássica de Richard Burton. RJ: Jorge Zahar, 1986.

WAGNER, Peter. *Apud* HUNT, Lynn. (org.) *A Invenção da Pornografia: obscenidade e as origens da modernidade.* SP: Hedra, 1999.

UMA LARANJA, NEM SEMPRE, É APENAS UMA LARANJA: INDICIARISMO NA TRILOGIA O PODEROSO CHEFÃO

Carlos Adriano Ferreira de Lima

UEPB/CH/DGH

Para o historiador pensar o audiovisual[1] como fonte primária é uma tarefa complexa e delicada. Seu primeiro problema é de escolher qual o tipo de registro, aqui pensado não como o suporte imagético ou sonoro– disco de vinil, CD, DVD, película, fita cassete, Blu-ray ou mídias digitais – mas, isso sim, da pretensa intencionalidade. Para tanto, poderíamos pensar nas duas formas mais comuns de problematização dos suportes. O primeiro enquanto registro técnico da realidade – não é à toa, que a parte da câmera responsável pelo registro das imagens recebe o nome de *objetiva* – e, enquanto registro do real, encarado pelo público como verdadeiro. E o segundo, de cunho ficcional e, por esse motivo, permeado de uma subjetividade que não faz parte do primeiro grupo. Quando pensado no espaço das narrativas cinematográficas de longa-duração, objeto de análise deste trabalho resume-se em dois tipos: dos filmes (ficção[2]) e documentários (real).

Obviamente que o audiovisual cinematográfico dessa forma – registro objetivo ou não do real, simplifica e por que não dizer, traz a discussão para uma seara que as perspectivas teóricas sobre fontes impressas, felizmente, ultrapassaram. Afinal, seja verdadeira, falseada ou fictícia, pensando na proposição de Carlo Ginzburg (2007) sobre as mesmas, são objetos de análise histórica. Gostaríamos de ressaltar que essa é uma questão aparentemente resolvida, mas os filmes notadamente ficcionais ainda encontram resistência na historiografia mais conservadora que, felizmente, vem sendo minada no decorrer dos anos.

[1] Segundo Aumont (2003, p. 25): "designa (de modo bem vago) as obras que mobilizam, a um só tempo, imagens e sons, seus meios de produção, e as indústrias ou artesanatos que as produzem".
[2] Apesar de trabalharmos com a convenção entre documentário e ficcção, ressaltamos que o documentário é uma forma fílmica que dialoga com recursos ficcionais de tal forma, que o registro objetivo do real, torna-se problemático. Diante disso, usamos a expressão com a resssalva que acreditamos na carga ficcional dos filmes documentais.

A primeira e, mais famosa proposição contra o conservadorismo da análise de imagens cinematográficas ficcionais vem de Marc Ferro (2010) defendendo o cinema como uma fonte válida, para o mesmo:

> Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. (FERRO, 2010, p. 32)

Entretanto, mesmo em sua leitura relativística, sobre o audiovisual, podemos observar uma ênfase na imagem, consequencia do recorte de seu objeto principal, - cinema pré e pós Revolução Russa -, aos quais dedica maior parte de sua análise fílmica. Priorizando a "contra-análise" da sociedade realizada pelo cinema que, segundo o mesmo, escapa as amarras totais da censura que não conseguiria domá-lo. Eduardo Morretin (2007) problematiza e critica essa perspectiva teórica de Marc Ferro, sem deixar de lado a contribuição do mesmo para o diálogo entre a historiografia e cinema, em especial, aquela cinematografia que abraça de forma mais aberta seu cunho ficcional. Mesmo reconhecendo a importância e necessidade da análise do filme ficcional o historiador sente-se impelido para a análise do chamado filme histórico[3]. Pierre Sorlin sobre a questão dos gêneros cinematográficos é bastante enfático:

> O cinema, que faz grande uso de cenários e de "trajes", situados num período indeterminado, se interessou muito pouco, afora isso, pelas reconstituições e os filmes históricos não constituem um gênero. [...] Os estúdios de cinema têm dinheiro suficiente para pagar as consultas históricas que os evitam de cometer anacronismos e os ajudam a reconstituir a atmosfera de um período passado. (SORLIN, 2007, p.46)

Na sua abordagem, os elementos de autenticidade buscados pelo estúdio não configuram um gênero cinematográfico. Concordamos com sua perspectiva, que a representação fílmica na Roma Antiga e outro na conquista do oeste Americano não podem ser configurados como histórico, tendo em mente o fato de ambos representarem um passado ao momento histórico de sua produção e exibição.

Pensando nisso, nossa proposta de análise vem justamente na leitura indiciária da trilogia cinematográfica *O Poderoso Chefão* (1972, 1974, 1990), baseado no romance homônimo de Mario Puzo. A escolha do mesmo[4] deve-se a uma série de

[3] Filme considerado histórico é aquele que propõe uma diegese dentro de uma espacialidade dermacada no passado – entendido aqui, em relação ao momento que é produzido.
[4] Decidimos a referência no singular, pela própria composição do filme. As duas sequencias (II e III) possuem em seu título a expressão *parte* o que os torna, dessa forma um grande filme aos olhos do diretor

fatores. O primeiro é que por tratar de uma temporalidade distinta do momento em que foi filmado, poderia ser pensado enquanto filme histórico, o que alias, não se propõe, temos muito mais um relato grandioso de uma família de gângsters cujos desdobramentos mais nos remetem aos reis e rainhas dos "filmes históricos" e aos dramas Shakespeareanos[5] do que um filme preocupado com o enfoque histórico – mesmo que não escape do mesmo. Sua influência sobre os filmes preocupados com a representação do passado é marcante até hoje. Sobre essa questão o diretor de fotografia de *A Rainha Margot* (1994), película que representa o massacre de São Bartolomeu, diz ter o filme como referência, sobre essa questão:

> A fotografia de Gordon Willis, meio dourada, com iluminação de cima para baixo, fez escola: todas as produções de época realizadas a partir dali usariam tal estilização. (BRAVO, 2010, p. 12)

Apresentado nosso objeto, gostaríamos de delinear nossa abordagem histórica, baseada no indiciarismo. Entendemos como Paradigma Indiciário, a produção do conhecimento histórico, a partir de elementos considerados, numa primeira leitura, menores ou "irrelevantes" mesmo que presentes em grande parte do objeto estudado. Assim, encontramos nesse tipo de análise,

> A existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. (Ginzburg, 2000, p. 177)

Ou seja, o conhecimento é construído com o apoio de elementos "menores" que auxiliam no entendimento do todo. Dessa forma, o paradigma indiciário se apresenta como a observação dos detalhes para um melhor entendimento do todo, deixando claro que essa noção de totalidade é apenas no sentido de conhecer com maior profundidade o objeto analisado. Esse tipo de acesso ao saber está vinculado a uma observação dos elementos desconsiderados na grande maioria das análises, aquilo que seria para a maioria "imperceptível". O trabalho a partir do índice exige percepção arguta/posto pelo

---

que sempre os pensou (originalmente os dois primeiros segundo os *extras* do DVD e Blu-ray). Esta foi a primeira vez na história do cinema que as sequencias de um filme receberam no seu título a expressão parte, tornand-se um certo padrão da indústria no que se refere as continuações.

[5] A terceira parte nesse sentido é a mais literal. Desde a mudança da personagem Connie Corleone para uma variante da *Lady Macbeth* e a morte de fim de Michael Corleone que remetem ao desfecho de *Rei Lear*.

detalhe tornando o trabalho de pesquisa um aprendizado nos moldes que preconiza Guinzburg,

> Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos impoderáveis: faro, golpe de vista, intuição. (GINZBURG, 2000:179)

Não é a toa que Ginzburg usa como exemplo o famoso personagem de Sir Arthur Conan Doyle, o detetive inglês Sherlock Holmes, ou as deduções de Freud que infere do efeito para a causa nas análises de seus pacientes. Nesse sentido, reiteramos que não estamos falando de uma espécie de "clarividência" como pode parecer numa primeira análise, mas na observação e elucidação de múltiplos elementos, nessa perspectiva, podemos observar que,

> Pensadores consagrados como Michel Foucault, Walter Benjamin, Gilberto Freyre, Lucien Febvre, Fernand Braudel, Mikail Bakhtin, Robert Darnton, Peter Burke, Carlo Ginzburg, entre outros, escreveram obras marcadas pelo apreço aos pormenores e à conciliação entre racionalidade e sensibilidade. Clássicos como Casa-grande e senzala, de Freyre, Mediterrâneo, de Braudel, O grande massacre dos gatos, de Darnton, e o Queijo e os vermes, de Ginzburg, foram elaborados pela pesquisa minuciosa, detalhada e exaustiva, revelando o caráter detetivesco empreendido por estes pensadores. O fio condutor destas diferentes obras é a pesquisa indiciária baseada na investigação de micro-estruturas políticas, econômicas e sociais, de aspectos corriqueiros do cotidiano e da intimidade social, de acontecimentos pequenos na história. (RODRIGUES:2007:5)

As origens desse método de análise estão vinculadas ao estudo da arte, seu precursor é Giovani Morelli[6], originalmente utilizado para análise de pinturas, a ênfase, naquele momento era nos detalhes das orelhas, unhas e dedos. Para o historiador que se dedica à análise cinematográfica, a ênfase pode estar nas especificidades técnicas como em elementos filmados de maneira repetitiva, assim como nos planos, cortes e montagem, bem como no uso da trilha sonora entre outras especificidades.

Contudo, a mera observação pormenorizada, estaria mais para um "exercício detetivesco", do que para um conhecimento histórico específico, em nada auxiliando a construção, nas palavras do próprio criador, de um "modelo epistemológico".

[6] Os primeiros textos do autor com essa reflexão são de 1874 e 1876, com o título de *Zeitschrift für bilbende Kunst* onde o mesmo usava o pseudônimo Ivan Lermolieff e foram traduzidos do Russo para o alemão por Johannes Scharze, que na verdade também era o Giovanni Morelli.

Nesse sentido, do ponto de vista teórico, o indiciarismo é também a possibilidade de sistematizar um saber aparentemente "fragmentado", mas em que as partes se interpenetram de tal forma que não falamos em *retirar* mas *estudar*. Nosso olhar está concentrado em um ponto, um fragmento que nunca está desvinculada do restante, e por esse motivo nos detemos tão ativamente sobre o mesmo. O sentido disso é analisar, com maior riqueza de detalhes, numa espécie de "microscópio histórico". Todavia, essa fragmentação, como já dissemos, nunca é retirada do todo e serve para sua compreensão, senão perde seu sentido e nossa analogia do "microscópio histórico" se torna apenas mais um ampliador de plaquetas de análise de um laboratório, em nada contribuindo para a compreensão do objeto de que faz parte. Esse tipo de análise é importante, na medida em que nos permite entender a partir dos detalhes e sua multiplicidade.

Nesse momento, indicamos de que forma se insere o nosso trabalho numa perspectiva indiciária. Afinal, uma questão não deixa de ser interessante: por que trabalhar com algo que nas palavras de seu criador ainda não foi "devidamente" sistematizado?

Em nosso caso, trabalharemos com o suporte fílmico, no qual a fragmentação é parte constitutiva da formulação de materialidade, pensando em nosso caso, como objeto de análise e nunca como algo tangível no aspecto material. A partir da decupagem o trabalho com indiciarismo se apresenta como uma rica alternativa. Compreendemos que o indiciarismo vai muito além do estudo do micro, estando vinculado à compreensão dos múltiplos elementos desconsiderados na maioria das análises do mesmo objeto. A partir de sua metodologia, por exemplo, podemos observar que uma análise historiográfica com base no método, levaria, por exemplo à percepção de que a maioria dos textos carece de análise da parte técnica, em especial das especificidades do cinema, partindo para uma leitura baseada apenas do texto fílmico, entendido aqui numa preocupação com o roteiro. Elementos tão, e em alguns casos, mais importantes que o próprio roteiro, como os cortes na montagem, movimentos de

câmera e, em especial, a montagem sonora, extremamente "indiciários", são desprezados na grande maioria dos textos[7].

Na trilogia *O Poderoso Chefão* o índicio que mais nos chamou a atenção foi a presença marcante da fruta laranja. Ela antecede os atentados e morte da maioria dos personagens durante toda narrativa. O ínicio do filme (primeira parte), evidenciado por um ambiente escuro que mais remete a composição de luz do pintor Caravaggio, em que o *padrinho*[8] Vito Corleone atende pessoas e concede favores no dia do casamento da filha é seguida da festa, conforme podemos ver nas cenas abaixo:

Figura 1, 2 e 3: Cenas do casamento

Nas três cenas em questão, os personagens tem as laranjas muito próxima. Em todos os casos, os principais envolvidos com a fruta nas cenas morrem durante o filme, vítimas de atentados. Sobre a segunda imagem, a laranja está dentro do generoso copo do personagem. Na terceira imagem, apesar de o personagem em questão não está na cena, é feita uma referência direta ao mesmo pela sua esposa, que é evidenciada pela câmera subjetiva que simula seu olhar a procura do seu mulherengo marido. Observamos também que a decoração tem muitos tons laranjas e que os mesmos retornam em diversos momentos. Por uma questão de escolha, apresentaremos os momentos que consideramos mais marcantes evidenciados pelo uso da fruta e não de sua cor, objeto de um trabalho futuro.

Mais adiante, depois que nos habituamos a compreender que a fruta laranja em cena antecede um crime, o diálogo durante um jantar do então *consiglieri* Tom Hagen e um produtor de cinema, termina por construir um clima de tensão. Ainda mais que o uso das laranjas, para marcar o destino dos personagens, gera um suspense. Afinal, nos dois planos, ambos aparecem com a laranja em cena. Para qual estaria reservado o trágico destino. Pelo desdobramento do jantar, descobrimos na sequencia seguinte que o produtor de cinema ira pagar o preço de não atender os favores da máfia com a retirada da cabeça de seu cavalo vencedor.

[7] FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo. Ed. Paz e Terra. 1992; CARNES, Mark. *Passado Imperfeit.; A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro. Ed. Record. 1997; CAPELATO, Maria Helena. *História e Cinema*. São Paulo. Ed. Alameda, 2007.

[8] Referência italiana para uma espécie de bem feitor, cujos favores concedidos serão cobrados em outra oportunidade. O título americano *The Godfather* faz referência direta ao título, na tradução brasileira optou-se

Figura 4 e 5: Dois planos da mesma cena

Mais adiante, ocorre outro atentado, mas, dessa vez, não será na sequencia por vir, que teremos o desfecho. Agora a laranja participar ativamente da cena. Ao decidir comprar frutas, na hora em que está escolhendo, é vítima de um atentado, cujo impacto é realçado pela queda de inúmeras laranjas. Apesar de sobreviver ao atentado, mais adiante ocorre a morte do personagem brincando com o neto e fazendo caretas com parte de uma laranja na boca[9].

Figura 6, 7 e 8: Atentado contra Vito Corleone *plot* crucial para a narrativa fílmica

A utilização das laranjas para fazer a marcação dos crimes não é exclusivo da primeira parte. Na continuação do filme (Parte II), quando a mãe de Vito Andolini - ainda não tinha aderido ao nome Corleone - é morta, podemos observar no canto direto dos planos uma cesta com laranjas:

Figura 9 e 10: Laranjas no cesto em cima da mesa

[9] No seriado televisivo *Lost,* durante a primeira temporada (episódio piloto) o personagem John Locke, faz uma citação a esta cena, ao sorrir para o pequeno Michael com uma laranja na boca.

Sobre a segunda parte da trilogia, mesmo não seguindo uma narrativa essencialmente linear, e sim paralela[10], somos apresentados a dois momentos da família: o primeiro com a saída de Vito da Itália e sua consolidação na América, que corresponde ao início do século XX e suas três primeira décadas e, na segunda sobre Michael Corleone no poder e a transformação do idealista jovem do primeiro filme para um homem pragmático nas décadas de 1950, 1960 e início dos anos 1970.

Figura 10 e 11: Laranjas nas mãos dos personagens e mais atentados durante o filme a segunda parte da trilogia

Nas cenas acima, que ocorrem em diferentes momentos do filme e tem desdobramentos distintos a laranja remete ao ato praticado. Inclusive, na figura 10, Michael recebe uma de Johnny Ola e sofrerá um atentado em sua própria casa. Nas cenas com Vito Corleone a laranja volta a aparecer para antecipar os atentados. Na cena em Cuba (figuras 12, 13, 14 e 15), um *travelling* apresenta os personagens numa mesa e cestas repletas de frutas, depois um plano geral termina por evidenciar na bandeja o tom laranja, conforme observamos abaixo.

Figura 12, 13, 14 e 15

No terceiro ato, as laranjas continuam como elemento antecipatório da diegese cinematográfica. Logo no início, numa pequena mesa quando personagens conversam e um deles, *Vincent*, sofrerá um atentado. de configurar um importante marcador dos eventos relativos aos personagens. Recebendo inclusive, pela primeira vez na trilogia um *close* (figura 18) no maior atentado ocorrido na saga da família Corleone.

[10] Apesar de em tempo fílmico, a trajetória de Michael Corleone possui um tempo maior que a de Vito Corleone.

Figura 16, 17 e 18

Na terceira parte, observamos que as laranjas são filmadas em enquadramentos mais fechados, ou seja, evidenciadas ainda mais. Inclusive tornam-se mais efetivas que nas duas primeiras partes. A quantidade e momentos que aparecem ultrapassam o escopo deste trabalho no sentido da quantidade de referências diretas e indiretas. Em seu desfecho, Michael Corleone o protagonista, sozinho, segura uma laranja e sua morte é marcada pela queda da mesma (figura 19). Seu corpo tomba em seguida. Aqui o desfecho da trilogia é evidenciado

Figura 19

Podemos concluir que a análise indiciária do cinema é possível, em nosso caso evidenciamos um aspecto visual, mas poderia ser outros elementos fílmicos. Entre as possibilidades, uma delas seria o sonoro – intra ou extradiegético – verificar o tipo de trilha ou som evidenciado para personagens e/ou situações. Para aqueles que dominam a linguagem musical poderia ser interessante perceber a função dos graves e agudos na trilha sonora em determinados momentos ou focos da narrativa. Ressaltamos que o índice não precisa ser necessariamente visual, sendo até mesmo tipos de enquadramentos ou de montagem. Composição de cenário e figurino pode e devem ser analisadas na busca de um padrão. Enfim, esse tipo de leitura permite compreender muito além da mera antecipação de crimes, mas e especialmente, que o cinema é uma linguagem poderosa e repleta de signos e significantes a serem decodificados. Perceber esses elementos permite ao estudioso das imagens compreender ainda melhor o mundo audiovisual do qual faz parte.

Bibliografia:

AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena (org.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

RODRIGUES, Márcia Barros Ferreira. **Exercícios de indiciarismo**. Coleção Rumos da História. Vitória. Programa de Pós-graduação em história social das relações políticas. 2006.

SORLIN, Pierre. Televisão: outra inteligência do passado. In: CAPELATO, Maria Helena (org.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

AS TRÊS DIMENSÕES DAS IMAGENS

Carlos de Azambuja Rodrigues

PPGAV - Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ.

Coordenador do Núcleo da Imagem em Movimento - NIM/EBA/UFRJ

Profº Adjunto da Escola de Belas Artes da UFRJ

azambuja@eba.ufrj.br

Uma brevíssima introdução

Davam os antigos gregos o nome de Teoria (Θεωρία) à festa solene, composta por uma procissão dos participantes nos jogos olímpicos que as cidades helênicas enviavam para representá-las. Um desfile festivo que, portanto, apresentava e marcava a diversidade e as diferenças entre os competidores.

O objetivo deste texto é semelhante, procuraremos brevemente apresentar aqui os três campos distintos – mas de modo algum excludentes ou mesmo necessariamente contraditórios – a partir dos quais é sempre possível se pensar, analisar, formular e tentar entender o que são as imagens. Ao contrário do que possa parecer inicialmente, as três dimensões mencionadas no título nada tem a ver com a noção do espaço físico tridimensional no qual tudo o que existe se insere. As três dimensões aqui citadas dizem respeito a certas «instâncias» – de modo algum hierarquizadas – nas quais a Imagem (na verdade, toda e qualquer imagem) se insere simultâneamente, e a partir das quais ela pode ser sempre analisada e pensada, de uma forma diferente a cada vez, com relativa autonomia em relação às suas outras dimensões.

Faremo-nos acompanhar aqui nesta narrativa, de uma maneira bastante livre, por Johannes Hessen e o seu geminal «Teoria do Conhecimento», que nos servirá para balizar conceitos e tecer importantes relações entre o conjunto de idéias, questões e formulações que desejamos aqui apresentar. Como esta opção inicial indica que estamos trilhando um caminho aberto através de uma disciplina filosófica (a Teoria do Conhecimento), isso significa dizer que, ao percorrê-lo estaremos, por força desta condição, também formulando.

Os atores do ato de conhecer

Hessen enumera logo no início de seu livro os três personagens envolvidos no fenômeno do conhecimento, o ato pelo qual algo se dá a conhecer, são eles: o sujeito cognescente, o objeto que é conhecido e a imagem que se forma no sujeito, daquele objeto com o qual ele está a se deparar. Devemos observar que não importa se este «objeto», cuja a imagem se forma no sujeito, existe interna ou externamente ao sujeito, basta que seja percebido por ele como algo apartado da sua própria consciência para ser identificado como tal. Assim, pode ser considerado um «objeto exterior» tudo aquilo que não for o nosso «eu interior». Seja uma cadeira na qual me sento, um monstro que surge no meu sonho enquanto nela cochilo, ou o pensamento com o qual me ocupo, procurando interpretar as razões ocultas por detrás desta aparição, quando desperto. Vivemos, portanto, cercados por diversos tipos «objetos» cuja definição, *grosso modo*, poderia ser: aquilo que «não sou eu». Encontrá-los não é tarefa que demande qualquer esforço, uma vez que tudo no mundo se «dá a conhecer» constante e incessantemente. Difícil, por outro lado, é determinar se deste encontro somos capazes de extrair algum conhecimento preciso e verdadeiro sobre aquilo que estamos a encontrar. Esta a questão atualmente em desuso, mas ainda fundamental da Verdade, a qual extrapola e dá sentido a toda esta movimentação de significados, seres e coisas no mundo.

Temos então os três protagonistas do fenômeno do conhecimento: o sujeito, o objeto e a imagem. Sendo que, se os dois primeiros têm uma primazia e uma presença no mundo que podemos, como sugere Hessen, denominar como «psicológica», na esfera do sujeito e «ontológica» no que diz respeito aos objetos. Mas e a imagem? Como afirmar sua «autonomia existencial» em relação a dupla sujeito-objeto? Será isso possível?

A imagem é o que surge do encontro entre um sujeito e um objeto. Um sujeito que reconhece imediatamente estar na presença de algo que não é o seu próprio ser, o seu «si mesmo». Constiuindo-se assim, numa afetação do sujeito pela presença de alguma coisa que – e não importa se é real ou apenas «imaginária» - se diferencia dele e dos demais entes à sua volta. Podemos afirmar que esta afetação, já bem descrita por Henry Bergson no seu *«Matéria e Memória»*, nos traz também uma imediata ação de «doação de significado» a este ente cuja presença reconhecemos naquele momento. Assim, perceber imagens é ao mesmo tempo um deixar-se afetar e uma construção de significado. Portanto, tudo aquilo que denominamos e reconhecemos como «imagem» já nasce pleno de sentido e de significação. Mesmo que este sentido seja um *non-sense* e os seus possíveis significados estejam ocultos ou sejam

ambíguos, o fato é que sabemos (temos *conhecimento*) de antemão que ambos, sentido e significação, estão sempre lá, naquela imagem particular que percebemos. Isso porque quando o sujeito determina (cria e/ou seleciona) a «aparição» de uma imagem, seja ela percebida através dos seus próprios sentidos com os quais o seu corpo se relaciona com o mundo à sua volta (utilizando, portanto, para este fim seu aparato fisiológico sensório-motor), ou então fruto de uma introspectiva construção intelectual consciente ou inconsciente, ele já o faz na expectativa e na busca de seus sentidos e significações. É sempre assim que este fenômeno funciona, tanto para o motorista que observa a estrada à sua frente, como para o pesquisador que se interroga sobre o significado de um hieróglifo desconhecido, ou ainda no sonho que me pertuba. Sonho o qual, por exemplo, um artista poderá transformar numa obra de arte, criando assim uma nova experiência a ser compartilhada por todos no mundo.

Este carater subjetivo da imagem também é apresentado por Hessen (*«Ela* (a imagem) *é meio com o qual a consciência cognoscente apreende seu objeto.»* HESSEN, 2007, p. 21) e, em geral, aceito por todos. Ele tem sua base na constatação kantiana de que o «objeto em si», pelo menos na sua plenitude, é incognicível. Este primado subjetivo da construção de uma imagem explica também a razão-de-ser do *part-pris* instrospectivo da classificação peirciana dos signos em quali-signo, sin-signo e legi-signo. O quali-signo corresponde a uma sensação em cuja a experiência não se consegue distinguir imediatamente a presença de um «outro» naquilo que se sente (ver o vermelho é como sentir uma dor, não reconheço imediatemente o agente que me causa a sensação), já num segundo momento, o do sin-signo, atentamos para a presença de algo que nos estimula daquele modo, naquele instante (vivo então a experiência, o fenômeno singular no qual percebo a presença de um outro, o que me produz imediatemente a busca de um significado e, implicitamente, o reconhecimento de que assisto a uma representação) e, por fim, remeto este encontro vivenciado ao conjunto de relações previamente estabelecidas na nossa cultura e na minha memória – as convenções e significações pré-existentes àquela experiência, eis o legi-signo.

É interessante observar que o movimento executado pela classificação peirceana vai da mais subjetiva experiência no quali-signo (onde encontramos o problema dos *qualia:* as sensações que são impossíveis de serem precisamente quantificadas) em direção ao legi-signo (que aqui entendemos como sendo sempre aquivalente a uma imagem – sempre portadora de sentido e significação) o qual se estabelece como tal no mundo e pode, portanto, ser compartilhado e interpretado por um conjunto de pessoas, numa sociedade que tem um óbvio carater objetivo, uma vez que ela existe no mundo. Assim, todo o movimento da semiótica, e isso aparece já

em Peirce, é o de estabelecer um campo próprio, autonômo, para a Imagem. Um *locus* e, consequentemente, um *ethos*, estabelecido justamente a meio caminho do subjetivo e do objetivo, onde ela (a imagem) realiza então entre os dois uma mediação, um ato de união que atende pelo nome de representação. E, devemos observar, que o seu trajeto, ligando um momento de percepção subjetiva até o da semiose produzida numa cultura, cumpre exatamente o percurso entre o sujeito e o objeto, confirmando assim a trinca básica dos protagonistas do ato de conhecer: sujeito, objeto e imagem.

Os três pontos de partida para o estudo das imagens

Com base nestes três protagonistas podemos sugerir também três pontos de partida iniciais para o estudo das imagens. Se as imagens habitam simultâneamente uma dimensão subjetiva, outra objetiva e uma terceira intermediária, aonde alcança sua relativa autonomia, podemos associar a estas dimensões, três pontos de partida para o seu estudo. Assim, teríamos: [1]

- a partir do objeto, as análises mais «técnica» que permitiriam examinar uma imagem frente a sua adequação ao objeto a que se refere, àquilo que faz referência. É, por exemplo, o *part-pris* da análise de um laboratorista sobre o negativo que acabou de revelar, ou de um gravador sobre o material impresso. Cabem aqui ainda toda a sorte de análises, construções e processamentos das imagens surgidos a partir do advento das tecnologias digitais.

- já, a partir do sujeito, haveria toda sorte de investigações psicológicas e fisiológicas a respeito da visão, da memória, como também os estudos relativos ao sonho. Caberiam aqui também, os estudos a respeito construção daqueles objetos que são construídos como signos de si mesmos e da motivação (o afeto) por detrás desta ação poética, *i.e.*, as razões da criação das obras de arte e o estudo da forma, a estética.

- Com relação à imagem, toda a sorte de estudos linguísticos, antropológicos e filosóficos que abordam a questão da representação. Tais como, por exemplo: a Semiótica, de Peirce ou de Barthes; a antropologia visual e o simbolismo de Durand, Cassirer e Eliade; e a filosofia da imagem de Sartre.

Note-se que as três dimensões acima listadas não são nem excludentes, nem exclusivas. São como três montes que circundam um local a partir dos quais é possivel se ter uma visão particular mas de conjunto da planície da imagem. E, neste sentido são tão limitados quanto qualquer outra classificação. Isso talvez porque a experiência da imagem (representação) está tão ligada à nossa existência que confunde-se com a nossa própria vivência. E a vida, como escreveu Boris Pasternak, «*transborda qualquer cálice*». Não só experimentamos imagens, vivemos imagens. É exatamente o que quis dizer também Ernest Cassier quando sugeriu no seu «*Ensaio sobre o Homem*» que deveríamos nos autodenominar como um «*animal symbolicum*» ao invés de «*rationale*». A imagem não cabe muito bem em escaninhos taxinômicos porque, como uma partícula quântica, pode habitar dois lugares ao mesmo tempo, sendo simultaneamente virtual (como na minha memória, na história de um grupo social ou mesmo no «inconsciente coletivo» dos homens definido na psicologia analítica) e atual (como fenômeno da percepção e experiência viva).

Assim também ocorre na classificação peirciana, que, como bem observa Winfried Nöth no seu «*Panorama da Semiótica*», não pode ser comparada a uma classificação do tipo aristotélico, pois difere desta já que em Peirce «*cada signo não pertence a uma só classe*» (NÖTH, 2005, p.83). O estranho «escaninho peirceano» então não pode mesmo funcionar como tal, pois uma imagem pode ter de ser colocada em dois ou mais de seus compartimentos ao mesmo tempo. Por isso, talvez fosse melhor comparar as categorias de Peirce não a escaninhos, como fizemos acima com as taxonomias em geral, mas sim aos selos que colocamos sobre uma carta (no caso, uma imagem): eles estão de alguma maneira ligados ao remetente e ao destinatário, descrevem parcialmente algumas de suas características, mas não me dizem absolutamente nada sobre seu conteúdo. Não informam em si nada a respeito da razão, do motivo, pela qual a carta foi escrita ou do por quê daquele destinatário recebê-la. Em suma, tal análise de uma imagem dá conta de aspectos relevantes sobre a forma da signo desta imagem, mas não me diz qualquer coisa a respeito do seu sentido, da sua razão-de-ser e do seu significado particular. Em suma, não é capaz de recolher aquilo transborda do seu cálice.

A imagem, portanto, pode ser analisada por qualquer um dos caminhos (ou escaninhos) propostos acima desde que se tenha sempre em conta de que o fenômeno particular, a experiência viva, em que ela se constitui e manifesta não pode mesmo se esgotar estritamente

por qualquer uma das suas possíveis abordagens. Se aqui apresentamos três caminhos a percorrer ou três possíveis pontos de observação deste fenômeno, é porque podemos especular com certa segurança que toda e qualquer imagem terá sempre uma dimensão afetiva, responsável pela sua significação e pelo sentido (razão-de-ser) de sua existência; será sempre em si mesma uma forma de representação de algo, e fará também sempre referência a um outrem, não importa se ausente ou presente, se real ou imaginado.

Da questão da significação ao onírico

Sempre entendemos que uma imagem significa, isso ou aquilo, sem nos darmos conta que enxergar estas relações, observar todo este grande sistema de representações, é, antes de mais nada, uma construção do nosso espírito. A significação não pertence ao objeto, ela é doada a ele por nós. Da mesma forma que num bosque uma árvore se dá a ver e conhecer sem que se possa afirmar que seja este o seu propósito existencial, também doamos às coisas incessantemente significados sem que se possa dizer que nossa relação com elas se esgota e se resume àquilo que significam para nós, pois conhecer é mais que simplesmente saber: é também viver e conviver. Os significados das coisas se movem tanto quanto elas próprias, sem parar, mas se não é propriamente o seu movimento que dá e provoca o significado as coisas, talvez a significação nasça justamente desta nossa própria disposição permanente em acompanhá-las.

Porém, se o significado surge do nosso atrito com o movimento do mundo, como uma resposta a todo o caleidoscópio de estímulos que constantemente nos chegam. O que dizer dos sonhos, que surgem justamente de uma experiência de imersão da nossa alma (ou, como alguns preferem chamar, mente) dentro de si mesma? O que é então aquilo que se oferece a nós no sonho e a que damos significado em resposta a afetações que nos provoca? Aquilo que ali se oferece de um modo muito semelhante como sempre fazem as coisas do mundo «real»?

A comunicacão é sempre uma via de mão dupla. Se é possível um sonho inspirar um artista ou cientista trazendo a intuição para criação de uma obra de arte ou para uma nova descoberta científica, como de fato já aconteceu inúmeras vezes, é também, por outro lado, lícito igualmente afirmar que alguns dos conteúdos dos nossos sonhos podem mesmo ser designados por eventos nascidos no mundo durante a nossa vigília, como prega, por exemplo, a abordagem psicanalítica. A indagação que se pode fazer aqui, entretanto, é outra: porque o mundo dos sonhos deveria ser apenas um mero reflexo dos objetos com os quais convivo quando estou desperto, uma vez que este mundo objetivo das coisas à minha volta não é ele

próprio meramente um fruto dos meus sonhos? Não é então o campo do onírico uma outra dimensão autônoma a qual devemos também considerar no estudo da imagens?

O Onirismo tem má fama. Ele tradicionalmente serve ao escapismo, à alienação ou mesmo a loucura e à perdição. Mas não é ele também um campo de experiências e de construção de significações e, portanto, de busca de sentido? É claro que devemos reconhecer uma «primazia ontológica» do mundo material sobre o onírico, afinal a primeira condição para podermos sonhar é existir: para se sonhar é preciso *antes* se ter nascido. No entanto, não é obrigatório ou mesmo necessário, se reduzir a «experiência onírica» a uma «experiência ontológica», ou vice-versa. E a única coisa que podemos afirmar com precisão é que, numa e noutra, agimos de modo semelhante, doando significados e reagindo àquilo com que nos deparamos. Lidando com as coisas, o tempo todo, no jogo do «fazer significar», na busca incessante de sentido.

Notas

1 - Uma referência a esta classificação está no texto *A Aurora da Imagem.*

Referências Bibliográficas

- AZAMBUJA RODRIGUES, Carlos de. *A Aurora da Imagem in Interatividade e Sentido ou A Sétima Função da Linguagem.* Tese de Doutorado, ECO/UFRJ, 2003.
- BERGSON, Henry. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990
- CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica, de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 2005

D. VIOLANTE ATRAVÉS DAS MINIATURAS MEDIEVAIS

Autora: Carmen Beartiz Lübke Ücker[1]
Co-autora: Bruna Coelho Tessmer[2]

Universidade Federal de Pelotas

O presente trabalho tem como objetivo analisar a forma como a rainha Dona Violante aparece representada nas miniaturas medievais do século XIII e a partir desta perspectiva buscamos analisar de que forma as mulheres eram representadas na Península Ibérica no século XIII, especialmente durante o reinado do rei Afonso X, partindo da análise da imagem da rainha Dona Violante, procurando fazer as devidas comparações a fim de compreender o papel desempenhado pelas mulheres na sociedade durante esse período, a partir da sua representação, ou da ausência de referências imagéticas sobre a Rainha, nas miniaturas medievais.

Desde já podemos afirmar que o masculino e o feminino aparecem representados nas miniaturas das Cantigas de Santa Maria e nas Cantigas, no entanto, sendo a nossa rainha uma mulher politicamente ativa e articulada diplomaticamente, está aparece pouco representada nas miniaturas, sobre está escassez de informações cabe uma reflexão. A rainha teve um papel diplomático muito importante e muito eficiente em várias negociações do Reino de Castela. Dona Violante é referenciada em obras importantes que falam sobre o rei Afonso X, entre elas podemos citar a biografia sobre o rei castelhano intitulada “Alfonso X El Sábio”, escrita por Antonio Ballesteros Beretta, obra de extrema importância, muito rica em

[1] Graduanda do curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Pelotas.
[2] Idem

informações sobre o reinado afonsino, sendo considerada a mais completa, além da biografia de autoria de Joseph F. O'Callaghan intitulada "El rei Sábio, El reinado de Alfonso X de Castilha". Nestas obras, em muitos momentos, a rainha é representada como protagonista e é citada em muitas outras obras que abordam o reinado de Afonso X. No entanto, encontramos raras representações iconográficas da rainha. Por que uma mulher tão importante não tem sua imagem representada, tendo em vista que em muitos momentos a mesma foi um agente político de suma importância?

Mas antes de tentar responder essa pergunta gostaríamos de esclarecer a função da miniatura afonsina. Segundo Ana Dominguez Rodriguez a miniatura afonsina é derivada, na maioria das vezes, do conteúdo dos seus textos. Ou seja, no caso das Cantigas de Santa Maria compostos por 427 poemas de louvor e milagres da Virgem, a miniatura tem, possivelmente, a função de representar o texto escrito e cantado. Isso permite que aquelas pessoas que não tem acesso a leitura, compreender a cantiga e através da ilustração da miniatura entender o que está escrito. Dessa forma, segundo John Kéller, as cantigas se dirigem a todos os níveis sociais. Ainda conforme Rodriguez:

> El caráter protohumanista de los códices alfonsíes, tanto en los puramente religiosos, las Cantigas, como em los científicos, explica la copia de muchos de sus manuscritos entre los siglos XIII y XVI. (1991, p.4).

A autora afirma também que,

> "sin duda las Cantigas constituyen la obra más importante de la miniatura gótica española, y uno de los capítulos más destacados del arte español." (RODRIGUEZ,1991, p. 16).

Dentro deste contexto apresentamos a miniatura que pretendemos analisar.

Nela vemos representado o rei Afonso X, ao seu lado Dona Violante e o infante Dom Fernando ainda menino, filho primogênito do rei.

Porém antes de analisarmos esta imagem, gostaríamos de esboçar rapidamente alguns momentos em que, na biografia sobre o rei, intitulada “Alfonso X El Sábio”, escrita por Antônio Ballesteros Beretta (já referenciada anteriormente) a rainha é representada como protagonista nas questões políticas que afligiam o reinado de Castela.

Começamos pela questão da reconquista de Murcia, onde D. Violante intervém na negociação rogando a seu pai Jaime I, rei de Aragão, que interceda na defesa do reino murciano contra os mouros. O rei Afonso X não se envolveu diretamente nesta negociação, pois tinha

algumas desavenças com D. Jaime relacionadas com a fronteira de Murcia. Segundo Beretta:

> La reina acude a todos los recursos filiales para convencer el ánimo de su padre, hablándole de sus nietos, sobre los cuales pesaba la amenaza de ser desheredados por el Moro. (1984, p. 389).

D. Violante obteve êxito nesta negociação, conseguindo o apoio do rei Jaime I.

Em outro momento, ao lado do infante D. Fernando, a rainha mais uma vez interfere em uma questão política, desta vez buscando uma reconciliação com a nobreza rebelde. Conforme Beretta:

> La reconciliación pasó por muchos vicisitudes. Semajaba um assunto insoluble, cuando um cérebro feminino, con tacto, sagacidad y fina percepción iba a resolverlo, a placer de todos, suavemente, sin estridências, y com una inusitada rapidez. (1984, p. 659).

D. Violante parte para Segovia lavando consigo as cartas do rei Afonso para o infante D. Fernando, que se encontrava em Córdoba. Nestas cartas estavam as condições do rei para que se desse a reconciliação. Mais uma vez a rainha obtém êxito nas suas negociações, com pulso firme reprime os exageros das exigências da nobreza, obtêm o respeito da mesma, agindo como intercessora entre a nobreza e o rei nas negociações, conseguindo a reconciliação entre os mesmos.

Anos mais tarde D. Violante, demonstrando sua personalidade forte, rompe seu casamento, fugindo para sua terra natal, onde foi acolhida por seu irmão Pedro III, levando consigo os infantes De La Cerda, filhos de seu primogênito e sua nora D. Blanca. Após a morte do infante Fernando De La Cerda, começam os conflitos em torno da questão sucessória ao trono de Castela. D. Sancho, o segundo filho na linha sucessória já havia se unido com a

nobreza rebelde para retirar o rei do trono e assumir a coroa. Então, a rainha procurando defender os direitos ao trono de seus netos, Afonso e Fernando, lava-os para Aragão temendo alguma represália de seu filho D. Sancho. O mesmo passa a negociar com seu tio Pedro III a volta de D. Violante. Após dois anos de negociação a rainha volta para Castela.

D. Sancho ao negociar a volta de sua mãe, fez um trato com seu tio materno, preocupado que os infantes fossem lhe trazer problemas durante o seu reinado, propôs ao rei Pedro III que mantivesse os seus sobrinhos em reclusão em Játiva. Ao que tudo indica a rainha não estava ciente desse acordo, a mesma acreditava que seus netos estavam sob a custódia de seu irmão e não sob reclusão.

A fuga da rainha causou um enorme desgosto ao rei Afonso. Segundo Beretta:

> La excitación de los nobles, ni los movimentos de rebeldia de los infantes no eram comparables a la reciente actitud de la reina, que significaba la divergência máxima en la casa real, origem indudable de custiosos males. (1984, p. 862).

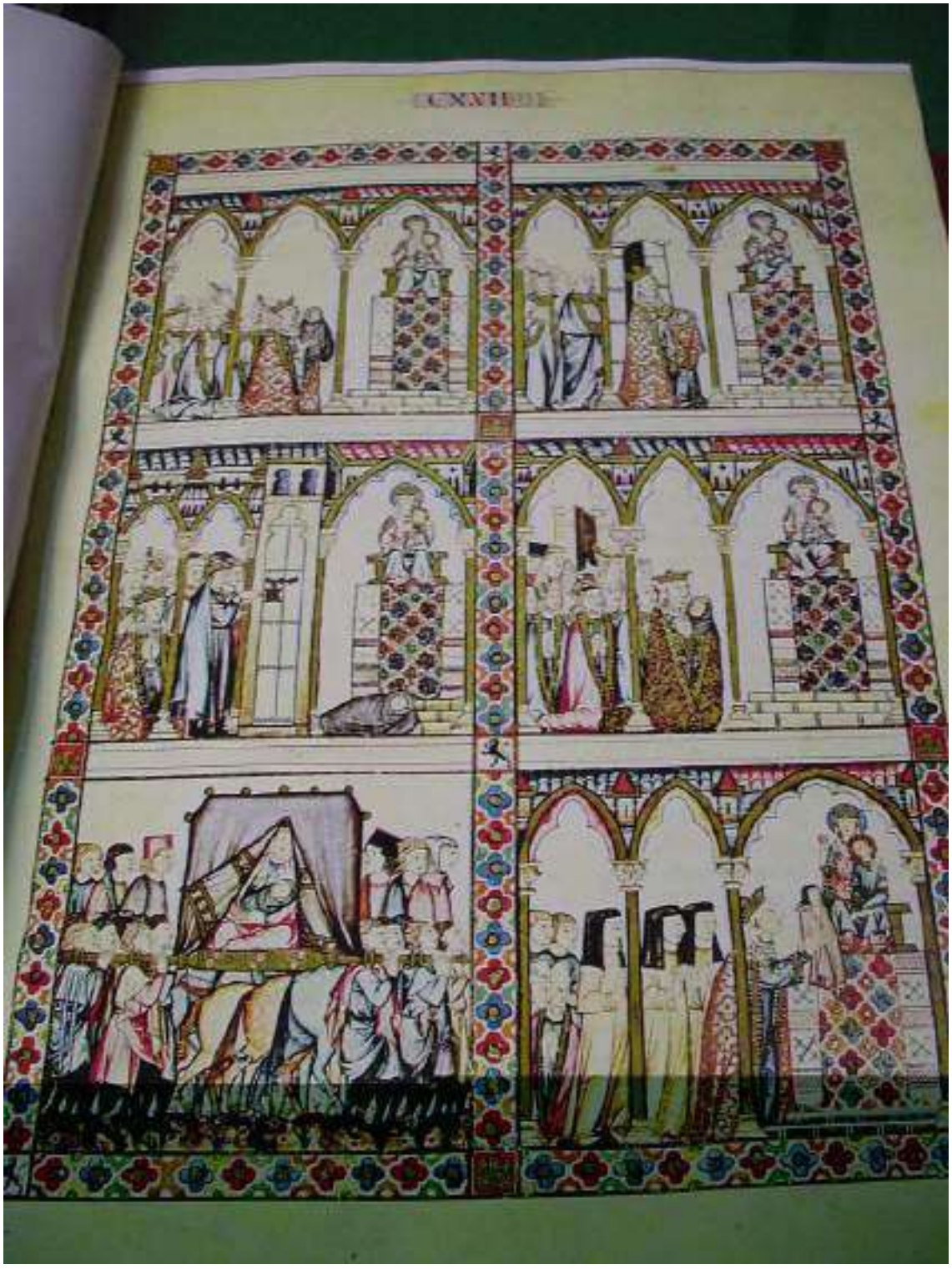
Acreditamos que seja este o motivo pelo qual a D. Violante não é citada no primeiro testamento do rei e que seja este também um dos motivos para a sua rara representação iconográfica nas miniaturas afonsinas. Já que em muitos momentos as Cantigas de Santa Maria narram os conflitos existentes no reino de Castela e as miniaturas ilustram a sua narrativa, e, que como podemos ver, a rainha participou em muitos momentos desses conflitos como mediadora. No entanto, ela não tem sua imagem representada nas Cantigas. . Esta “falta” de registro imagético da Rainha nos sugere que, pelo menos neste caso, nem sempre as miniaturas reproduzem o texto

escrito e no caso das Cantigas históricas ou autobiográficas do Rei Alfonso X, ficamos na expectativa de encontrar a Rainha, expectativa esta que quase sempre se frustra isto vale tanto para o texto escrito quanto iconográfico.

Contraditoriamente, outras rainhas aparecem representadas nas Cantigas de Santa Maria. Podemos citar como exemplo a cantiga 122 da obra de Walter Mettmann, intitulada “Cantigas de Santa Maria”, e a cantiga 21 da obra Jesús Montoya intitulada “Alfonso X el Sabio Cantigas”. Esta cantiga segundo as palavras de Montoya se refere a:

> Una de las cantigas denominadas autobiográficas y se refiere a la reanimación de uma niña récien nacida, su hermana Berenguela, hija de don Fernando III y doña Beatriz de Suabia, que com el tiempo seria Señora de Las Huelgas de Burgos. Esta infanta sobrevivió al Rey Alfonso y experimento el destierro, ordenado por el infante don Sancho, su sobrino.(1988,p. 188).

Abaixo a miniatura que representa está cantiga:



No atual estágio da nossa pesquisa podemos observar que nossa rainha foi uma mulher politicamente ativa, obtendo acordos políticos importantes e nesse

sentido, é possível dizer que D. Violante se sobressaia ao rei Afonso. Não seria exagero considerá-la mais eficiente que o rei no terreno da ação política, pois este, segundo muitos analistas, foi considerado um rei fraco no que tange questões políticas e o seu reinado considerado um fracasso. Possivelmente este possa ser outro fator para a pouca representatividade da imagem de D. Violante.

Mesmo o rei sendo um bom mecenas, criando inúmeras "políticas públicas" de incentivo a cultura, isso não fez dele um monarca exemplar. Mesmo assim ele aparece representado iconograficamente em muitos momentos. A principal representação que se faz dele está nas Cantigas de Santa Maria, sendo a sua autoria atribuída ao rei, ou pelo menos algumas delas são atribuídas ao Rei Trovador. Alguns autores afirmam que o rei teria, apenas escrito uma parcela muito pequena das cantigas, as demais teriam sido escritas por poetas trovadores que se encontravam na corte de Afonso X e se manterão no anonimato. Neste ponto concordamos com a posição adotada por Solalinde citado por Rodriguez, na qual ele diz que:

> La autoria de don Alfonso em relación com sus libros debe entenderse de acuerdo com um parráfo de la General Estoria (libro XVI, cap. XIII), que dice lo seguinte ... el Rey faze um libro, non porque él escriba com sus manos, más porque compone las razones Del, e las enmienda, et yegua, e inderesça, e muestra la manera de cómo se debem fazer ... pero dezimos por está razón: el Rey faze el libro. (1991, p. 10).

Retomando nossa reflexão seria oportuno considerar que nas miniaturas das Cantigas de Santa Maria, onde o rei é representado diversas vezes como protagonista (nos referimos aqui às cantigas que falam das conquistas pessoais do rei, assim como de sua vida particular, nas quais a Virgem aparece em seu socorro)

ficaria impróprio para a imagem do soberano de Castela representar a rainha obtendo conquistas tão importantes ou mais até que o próprio rei. Num mundo, até então considerado masculino, isso poderia ser considerado uma desvalorização da imagem do poder real e a demonstração clara da insubmissão da rainha ao seu marido.

Voltando a análise da nossa imagem, a qual nos sugere inúmeras interpretações no que se refere à posição na qual D. Violante aparece representada. Não podemos referenciar o período exato da confecção desta miniatura, mas podemos inferir que devido à representação de D. Fernando (ainda menino), está miniatura pode ter sido pintada muito antes da existência dos conflitos que havia entre o casal real, antes mesmo da intervenção da rainha nas negociações com a nobreza rebelde.

Inicialmente a imagem nos sugere um dialogo estabelecido entre os personagens desta miniatura, onde o rei parece repreender a rainha e está se mostra submissa frente à posição de D. Afonso, o que diante dos dados levantados até aqui entra em contradição com a personalidade de D. Violante sugerida pelos historiadores por nós estudados. Nesta imagem o rei aparece segurando um objeto, que pode ser um cetro, objeto que representa o Poder Político do Império, tendo em vista que o mesmo tinha pretensões imperiais ou ainda um instrumento musical. Observamos também a Rainha portando outro objeto que pode ser outro instrumento musical. E neste caso a imagem sugere que eles estejam tocando algum instrumento, representando, dessa forma, a rainha como uma mulher tão culta quanto o rei.

Outro ponto que podemos destacar ao analisar esta imagem é que a representação do rosto da D. Violante se assemelha muito com a representação do rosto da Virgem. Santa Maria nas Cantigas é representada como a advogada

dos homens, intercessora da humanidade perante Deus, exercendo assim, o poder de argumentação. É através de Maria também que se faz a representação da Igreja. Mas a Virgem é, sobretudo a representação da mulher ideal, da mãe protetora, servindo a Deus sem questionamentos. Talvez seja está à imagem da rainha que o rei queira passar neste momento, de mãe protetora, de mulher exemplar, obediente as suas decisões.

O fato é que conscientemente ou não encontramos uma enorme dificuldade em se achar representações da imagem da D. Violante, acreditamos que o mais provável, dentro das possibilidades expostas neste trabalho, é que isto ocorra devido a personalidade forte da rainha, citada por John Kéller como uma mulher dominante, que para defender o seu posicionamento foi capaz de abrir mão do seu casamento. Isto poderia levar a solicitação do divórcio, por parte do rei, que acarretaria na perda dos direitos da rainha sobre a herança e a sua excomunhão da Igreja. Apesar desses riscos, ela se mantém firme nas suas posições, na defesa dos seus interesses.

Podemos concluir a partir da análise da imagem da D. Violante, que as mulheres desse período foram tão mais atuantes política e socialmente do que se pode supor. Com este trabalho chegamos à conclusão de que ao contrário do que se supõem sobre as mulheres na Idade Média, isto é, a interpretação de senso comum que advoga uma condição vitimizada, precisa ser desconstruída. Pois, muito provavelmente, assim como D. Violante, outras mulheres tiveram importantes papéis na vida social, política e familiar, tendo diferentes formas de articulação e de negociação para alcançarem seus objetivos.

Bibliografia

BERETTA, Antonio Ballesteros. *Alfonso X el Sabio*. Barcelona: El Albir, 1984.

BITTENCOURT, Vanda O; LEÃO, Ângela V.(org.). *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais.* Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

CANTIGUEIROS. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria***.** New York: Medieval and Rainaissance Textsd and Studies. , v. XI, XII, 2000.

COUTINHO, Ana Maria. *A representação da mulher nas Cantigas Medievais***.** Caderno de História, v.2, n.2. Belo Horizonte: PUC Minas, 1997.

DIZ, M. A. Berceo y Alfonso: la historia de la abadesa encinta. In.: *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*. New York: Medieval and Rainaissance Textsd and Studies, v. IV, p. 85 – 97, 1999.

ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval.* Rio de Janeiro: Globo, 1989.

JÚNIOR, Almir M.S. A imagem régia de Alfonso X nas miniaturas das Cantigas de Santa Maria (Castela século XIII). In.: *Atas da VII Semana de Estudos Medievais.* SILVA, Andréia C. L. F.; SILVA, Leila R. Rio de Janeiro, 2008.

KÉLLER, John. *Las narraciones breves piadosas versificadas en el castellano y gallego del medievo de Berceo a Alfonso X*. Madrid: Alcalá, 1978.

KLEINE, Marina. *El Rey que es fermosura de Espana: Imagens do poder real de Afonso X, o Sábio (1221- 1284).* Dissertação de Mestrado em História. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

LIMA, Marcelo Pereira. *O matrimônio nas partidas de Afonso X e estudos de gênero: novas*

perspectivas pós-estruturalistas. Caderno Espaço Feminino, Uberlândia, v.14, n.17. p. 167 – 196, 2006.

MARTINEZ, Jesús M. *Composición, Estructura y Contenido del Cancioneiro Marial de Alfonso X*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999.

MARTINEZ, Jesús M.; RODRIGUEZ, Ana D. *El Scriptorium Alfonsí: de los libros de astrologia a las Cantigas de Santa Maria*. Madrid: Complutense, 1999.

MARTINS, Rosiane G.M. A condição jurídica da mulher da Casrela do século XIII: o casamento e o ideal de boa esposa**.** In.: *Atas da VI Semana de Estudos Medievais.* SILVA, Andréia C. L. F.; SILVA, Leila R. Rio de Janeiro, 2006.

METTMANN, Walter (org.). *Cantigas de Santa Maria.* Acta Universitatis Conimbrigensis. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1959.

MONTOYA, Jesús. *Alfonso X el Sabio Cantigas*. Madrid: Cátedra, 1988.

O' CALLAAGHAN, Joseph F. *El Rey Sábio El Reinado de Alfonso X de Castilha.* 2 ed., Sevilha: Universidade de Sevilha, 1996.

PEDRAZ, Miguel Vicente. *La representación del cuerpo en la corte imaginada de Alfonso X 'El Sabio': aparência corporal y legitimación de la excellencia en la Segunda Partida***.** Bulletin of Hispanic Studies. Nova York, v. 80, n.1, 2003.

RODRIGUEZ, Ana Dominguez. *La miniatura en la Corte de Alfonso X*. Cuadernos de Arte Español. Madrid, n. 35, 1991.

RUCQUOI, Adeline. *La mujer en la Edad Media.* Cuadernos historia 16, Madrid, v. 262, 1985.

SCHMITT, Jean – Claude. "Imagens". In.: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. LE GOFF,

Jacques; SCHMITT, Jean – Claude (org.). São Paulo: EDUSC, 2002.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.

JOANA D' ARC UMA IMAGEM MIL INTERPRETAÇÕES

SILVEIRA, Carolina A.[1]
[1] Graduanda em Licenciatura Plena em História pela UFPEL
Carolabelaira@hotmail.com

EIXO TEMÁTICO: GÊNERO EM IMAGEM

1-INTRODUÇÃO

A alma nunca pensa sem uma imagem mental, as imagens tomam o lugar das percepções diretas. Quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue.

Essas palavras representam o pensamento de Aristóteles quanto ao processo de pensamento que requeria imagens. As imagens no período medieval estavam arraigadas de significados, afirmavam argumentos, amedrontavam, contavam histórias, mas principalmente,em muitos casos representam as palavras ditas. Já que muitos eram analfabetos, ela era o recurso das palavras alcançarem a todos.

Com o passar dos séculos, as imagens passaram a ter mais significados. Era muitas vezes a maneira do artista representar sua criticas seus desejos e ansiedades. Era a forma visual de algumas ideologias.

E é através destas representações visuais que traçaremos um perfil da figura histórica de Joana Dárc. Iremos comparar como ela era representada nas imagens do século XV e depois no século VXIII no auge das idéias trazidas pela Revolução Francesa. Serão quatro imagens, duas apenas mostrando como Joana era retratada e depois outras duas de como foi representada a sua morte na fogueira.

Antes de entrar na análise das imagens é importante sabermos como era o mundo no período em que nossa personagem vivia e depois como este mesmo mundo estava após três séculos.

Joana nasceu em meio a um reino massacrado e desgastado pela guerra. Onde a voz feminina recém ganhava espaço através da pena da célebre Christine de Pizan. As mulheres, que até então eram vistas, quase que exclusivamente como as responsáveis pelo pecado original, inspiradas em Eva, transitavam agora para outra possibilidade bem mais otimista, elas agora poderiam se inspirar na mãe do filho de Deus. Mesmo assim, não haviam,ainda, ganhado algun papel nas armas. Já no século XVIII, elas conquistariam mais espaços, na luta contra a nobreza, a qual envolveria diversos estamentos da sociedade francesa. E elas, as mulheres se fariam presentes até mesmo nas investidas armadas.

Em diferentes períodos a figura de Joana se revelará de diversas formas. A menina beata, que acreditava fielmente nas forças sobrenaturais e devotará sua castidade para concluir seu objetivo maior foi o instrumento "divino" e humano para a legitimação de um reino. Sua grande devoção e força de vontade a transformaram em uma figura forte e querida pelo povo. Mas que ganhava aos poucos o temor de seu rei. Em uma visão moderna Donald Spoto a descreve como:

> [...] uma arquiteta involuntária da idéia de que cada nação é inviolável- que nenhum povo pode ser conquistado, dominado,reprimido ou levado ao limite da aniquilação por uma força externa.(2009,p.17)

Diante do exposto quero dizer que o atual trabalho de pesquisa visa mostrar como a figura de Joana D'Arc vem sofrendo transformações desde o período medieval até os tempos modernos e o que ela veio a representar.

2-METODOLOGIA

O trabalho foi realizado através da comparação de imagens referentes à personagem. E como elas respondiam as perguntas geradas através da contextualização dos períodos referentes às imagens. Se aproximando da experiência da micro-história onde "o principio unificador de toda a pesquisa micro-histórica é a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados"(BURKE,1992,P.139).

E utilizando-se da parte teórica da história e técnicas das artes.

3-RESULTADOS E DISCUSSÕES

As imagens foram numeradas de 1 à 4, 1 e 3 para as iluminuras e 2 e 4 para as pinturas modernas. Começaremos com a iluminura de número 1, nela é possível observar o uso do dourado que nos da a idéia de onde a mesma está alocada, sendo ilustração de algum livro religioso ou da nobreza. Joana é representada com olhar sério, traja uma armadura e empunha uma espada e um estandarte. No estandarte é possível visualizar uma inscrição e três figuras celestiais. Possivelmente aqueles que lhe falavam em suas visões, ainda completando a imagem, ela ganha traços masculinos. Em contra ponto temos uma imagem datada de 1854 que será nossa imagem 2, Joana agora é retratada com feminilidade, ganha cabelos longos, uma saia sob sua armadura e um olhar sereno. O que mais chama a atenção é a mudança, ela agora é representada como santa, mesmo só tendo sido canonizada em 1920. O interessante é a representação do religioso na imagem. A espada agora não mais empunhada, mas sim em sua bainha. A cena toda transparece a majestade daquela mulher em frente ao altar, não mais uma simples mulher.

Depois de descrever as imagens da Donzela no papel de mulher e figura histórica partimos para a representação de sua morte.Começaremos com a imagem 3 , mais uma iluminura, esta encontrada em um texto sobre o rei Carlos VII. Não podemos esquecer que as iluminuras medievais segundo Alberto Manguel poderiam: "[...]representar uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacional, como ocorre nas modernas histórias em quadrinho" (MANGUEL,2006,p. 24).

O capitulo onde a iluminura se encontra, é todo direcionado a Joana. Pegamos uma das ultimas iluminuras do capitulo, nela Joana é representada com um vestido vermelho cor símbolo de pecadora. Não há desespero na cena e os observadores são representados sorrindo diante do fato. Um único guerreiro à amarra ao tronco, a fogueira ainda não estava montada e o acusador conversa com ela de maneira tranqüila.

O cenário calmo da iluminura medieval ganhará outros contornos na representação moderna, demonstrando uma sensibilidade diferenciada tal como na pintura 4 a qual parece carregada de um forte emocionalismo. O acusador ganha o lugar como um dominicano, representantes do Tribunal do Santo Oficio, ele fervorosamente, leva a cruz a face da condenada. Ela clama por piedade a figura de Cristo na cruz. O vestido branco representa a pureza, ao fundo um homem lê o veredicto, os soldados

brandem suas espadas acusadoramente. Mas em meio à representação selvagem, à direita na tribuna os nobres a observam sem demonstrar sentimento.

4- CONCLUSÕES

Após a análise de nosso material empírico nos aproximarmos de algumas respostas possíveis. Chegamos à conclusão que na baixa Idade Média a figura de Joana D'Arc fora acolhida positivamente pelas camadas populares, possibilidade esta sugerida pelos testemunhos que nos chegam, enquanto que junto às elites dominantes ela foi representada como inimiga da fé cristã e elemento perigoso para a nobreza. (de onde afirmas tal coisa, não é apenas uma idéia tua?). Sua representação masculinizada nos permite pensar numa idéia acerca da guerra e dos guerreiros na sociedade medieval,,, (é isto que queres dizer???). Se considerarmos a Guerra dos Cem Anos como um dos mais importantes conflitos da história do ocidente cristão, segundo alguns a última guerra medieval ao mesmo tempo que é considerada a primeira guerra moderna, nela a jovem donzela ocupou lugar de destacada atuação, sendo portanto objeto de interesse para aqueles que estudam a Guerra e as mulheres em contextos beligerantes. Assim como a "donzela" fora acolhida pelas camadas populares na Idade Média, ela novamente representará essas camadas. Mas agora no contexto da Revolução Francesa demostrando a figura de extrema força e popularidade que apesar de sua condição como mulher assegurou um reino quando muitos já haviam falhado.

5- IMAGENS

- **IMAGEM 1**

Nome: Joana Dárc
Autor: desconhecido
Imagem se encontra no arquivos nacionais em Paris.

- **IMAGEM 2**

Nome: Joan of Arca t the Coronation of Charles VII, 1854.
Autor: Jean Auguste Dominique Ingres. (1780/1867)
Encontra-se no acervo do Louvre.

- **IMAGEM 3**

Nome:desconhecido, encontrase no Vigiles de Charles.(1477-1483)
Autor: Martial dÁuvergne.
Encontra-se na Biblioteca Nacional de Paris.

- **IMAGEM 4**

Nome: Joan of Arc burning at stake.
Autor: Jules-Eugéne Lenepveu (1819-1898)

6- REFERÊNCIAS

SPOTO, Donald.**Joana Dárc.**São Paulo:Planeta,2009,p.17.
MANGUEL, Alberto.**Lendo Imagem:**uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das letras,2009,p.24.

7-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON,Bonnie S. ; ZINSSERG, Judith.**História de las Mujeres**:uma história própria. 3ª Ed.Volume I.Barcelona:Critica,2000.

BURKE, Peter (Org.). ***A Escrita da História****:Novas Perspectivas.* São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

DALARUN, Jacques. La mujer a ojos de los clérigos. In: DUBY,Georges & PERROT,Michele. **Historia de Lãs Mujeres**:La Edad Media. V.2. Madrid:Taurus, 2000, pp. 41-71

DUBY, George. **A Idade Média:** Uma idade do Homem. Lisboa: Editorial Teorema, LDL, 1988.

_____. **A Idade Média na França (987-1460):**De Hugo Capeto a Joana D'Arc.Rio de Janeiro: Jorge Zaha Ed. 1992.

FRANCE, John. **Western Warfare in the Age of the Crusades:** 1000-1300. New York: Cornell University Press , 1999. P.187-203.

GILBERT, Adrian. A guerra dos 100 Anos. IN: **Enciclopédia das Guerras:**Conflitos Mundiais através dos Tempos. São Paulo: M.Books,2005. P.64-67.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMM, Sarah C. **Dicionário de Simbolos na Arte:** Guia ilustrado da pintura e das esculturas Ocidentais. Bauru,SP:Edusc,**1995.**

HEERS, Jacques. **Histórias Medieval.** 2ª Ed.São Paulo: Difel,1997.

HUNT, Lynn. **Politica,Cultura e Classe na Revolução Francesa.** São Paulo: Companhia das Letras,2007. P.21-37.

JARDIM, Rejane Barreto. **Ave Maria, ave senhoras de todas as graças! :** um estudo do feminino na perspectiva das relações de gênero na Castela

do século XIII.2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências

Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS,2006.

JUNG, Carl G. (ORG). **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A, 1964.

LE GOFF,SCHMITT, Jacques e Jean-Claude.**Dicionário temático medieval**,Volume I. São Paulo:EDUSC,2002.

LINS, Ivan. **A idade média, a cavalaria e as cruzadas.** 4ª Ed.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A,1997.p.149-152,p;173-175.

MANGUEL, Alberto.**Lendo Imagem:**uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das letras,2009.

MICHELET, Júlio. **Joana D'Arc.**Série 3ª; volume II.Rio de Janeiro: Casa editora Vecchiu Ltda. 1940.

MICHELET, Jules. **La Mujer**. Argentina: Biblioteca Actual, 1985

NASH,TAVERA;Mary e Susanna.**Las mujeres y las guerras**.Barcelona:Icaria Antrazyt,2003

REZENDE FILHO,Cyro de Barro. Guerra **e guerreiros na Idade Média**.São Paulo:Contexto,1996.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**. As minorias na Idade Média. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 1993. pp. 33-52

SPOTO, Donald.**Joana Dárc.**São Paulo:Planeta,2009.

USO DA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA NA INTERAÇÃO ENTRE JOVENS E O MEIO

Carolina Corção [*] / UTFPR, CAPES – carolcorcao@gmail.com
Marilda Lopes Pinheiro Queluz [**] / UTFPR - pqueluz@gmail.com

Eixo Temático: Imagens Urbanas

Esse artigo pretende refletir sobre as interações socioculturais no uso tecno-estético de imagens fotográficas. Partiu-se de uma breve análise dos modos de utilização da fotografia e de imagens produzidas, frutos da participação e observação de oficinas de fotografia com jovens e crianças de oito a dezesseis anos, alunos(as) do ensino público da Região Metropolitana de Curitiba. Busca-se interagir a construção do conhecimento técnico e estético com a apropriação do espaço físico desses jovens, através do uso da linguagem fotográfica, entendendo o despertar do olhar para além do visível imediato. Objetiva-se assim incentivar a busca pela valorização do ambiente em que se encontram. Esses projetos de oficinas tem como foco a promoção da inclusão cultural das comunidades, como meio de divulgação das diferentes realidades dos jovens participantes, que passam a ser protagonistas na construção de significados sociais através de imagens. A partir disso, a linguagem fotográfica é abordada num contexto sociocultural, em que a cultura da comunidade e suas peculiaridades são características essenciais. O processo interativo entre artefato tecnológico e usuário(a), nestas experiências, demonstram que o domínio da imagem digital pode ser facilmente adquirido, de maneira que os jovens apropriam-se prontamente da câmera e fazem uso dela recortando o mundo no visor da mesma. Respeitando-se a complexidade das interações dos sujeitos com a cultura local, pode-se perceber a riqueza dos ruídos dos registros das imagens fotográficas, ligando e redesenhando modelos de usos da fotografia como mediação e criação em diferentes realidades. Destaca-se ainda que esse trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla acerca do olhar do jovem pela apropriação da fotografia interagindo socioculturalmente, tanto como linguagem quanto como aparato tecnológico.

Palavras-chave: Imagem, Fotografia, Interação.

* Mestranda em Tecnologia na Universidade Tecnológica Federal do Paraná/UTFPR e bolsista CAPES.
* * Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP.

1. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, projetos sociais, em diversas áreas do conhecimento, vem sendo desenvolvidos com o objetivo de pluralizar os olhares sobre o mundo, multiplicando os pontos de vista, evidenciando a diversidade cultural e as relações de poder. A intenção do presente trabalho é levantar algumas questões a respeito desses outros olhares intrínsecos nas imagens fotográficas produzidas por jovens de bairros de baixa renda de oito a dezesseis anos em oficinas[1] realizadas na Região Metropolitana de Curitiba, Paraná, captando a percepção dos jovens de seu entorno s cotidiano, usando a fotografia como prática de representação e significação.

Consideramos aqui que uma única fotografia possui várias camadas interpretativas e redes de intertextualidades. Estes jovens, ao fotografarem, possuem intenções e fazem escolhas de forma a representarem a si mesmos, os outros e os lugares, algumas vezes, até como forma de responder a estímulos negativos de preconceito e imagens estereotipadas de suas respectivas comunidades.

Entregar uma câmera fotográfica para jovens de comunidades de baixa renda é dar-lhes agência e “voz”; é pedir para que eles contem sua história, da qual são protagonistas e, assim, representar o meio em que vivem de um ângulo pessoal, de uma perspectiva interna, do conhecimento vivido em seu ambiente. Observa-se na mídia, de um modo geral, que jornalistas, fotógrafos, turistas, pesquisadores, encontram em comunidades carentes motivos para fotografar, explorar visualmente e ilustrar histórias de vida, histórias da cidade, mas de forma unilateral. A miséria social tem inspirado os privilegiados para a necessidade de tirar fotografias, o modo mais delicado de depredar, com vistas à documentação de uma realidade oculta, ou seja, realidade que eles não vêem (SONTAG, 1981, p.55). Muitas vezes, reiteram-se os estereótipos sociais das regiões menos favorecidas, das favelas, da miséria, da violência, onde percebe-se o abandono, a ausência, da polícia e do Estado. Parece ser preciso mostrar os outros lados, o lado daqueles que tanto já foram fotografados, intensificando a complexidade das práticas sociais.

De forma a exemplificar a reflexão aqui proposta, foi feita uma breve análise de três imagens produzidas em diferentes oficinas, discorrendo sobre a utilização da linguagem

1 As oficinas de fotografia citadas fazem parte de um projeto idealizado pela autora, o “Revelando Olhares”, cujas atividades desenvolveram-se entre os anos de 2007 e 2008. O projeto tem como objetivo ensinar fotografia a jovens, instigando-os a explorar o ambiente em que vivem, estimulando a percepção visual, a criatividade, o senso crítico, da imagem, através de atividades fotográficas, exposições e debates. Estas incentivam a expressão artística das crianças e desta forma contribuem com a formação de indivíduos mais conscientes sobre as posições de sujeitos que virão a desempenhar dentro da sua comunidade.

fotográfica como representação dos espaços. Além de analisar esses comportamentos, também se pretende levantar questões relacionadas a experiências sociais de interpretação do real, pela perspectiva do fotógrafo/indivíduo. A coleta de dados foi realizada por meio da observação durante as oficinas de fotografia com crianças, considerando-se as interações culturais, o fazer fotográfico e o fazer estético.

2. REVELANDO OLHARES

O estudo de imagens produzidas por jovens provoca discussões acerca das representações e conceitos dos espaços utilizados por eles. Seria possível através da fotografia compreender a relação que crianças e adolescentes têm com o seu espaço? Como esses espaços são vistos e representados?

A produção fotográfica, seu consumo e apropriação podem ser considerados como formas de expressão capazes de ampliar o imaginário e desencadear mudanças no comportamento e na relação com o meio. As imagens são artefatos complexos com narrativas e reflexões levantadas pelas pessoas. Em seus diferentes contextos, a imagem fotográfica atua como vinculação entre arte, ciência, cultura e sociedade, e é um meio de construção de conhecimento, comunicação e interação social (HANZE, 2008). A fotografia pode também revelar certa tensão, na relação de poder entre fotógrafo e fotografado, e em suas diversas maneiras de uso. Como sugere John Berger (1980), uma fotografia contem potencial para produzir narrativas variadas ou “transcritos escondidos” (SCOTT, 1990) - que desafiam as relações de poder.

A fotografia é uma diferente maneira de se expressar que permite o uso de uma linguagem pessoal e, ao mesmo tempo, o uso dos olhares construídos pelos filtros culturais, pelas histórias de vida, sensibilidade, subjetividades e experiências visuais. Desta forma, a fotografia contribui para a produção e circulação de valores e significados do meio e dos próprios jovens. As imagens não só refletem, mas constituem o social. A proposta das oficinas é valorizar os jovens e sua cultura, provocando questionamentos sobre sua identidade e promovendo, pela aprendizagem da técnica e pela fruição estética, os meios para interferir e rearticular o contexto de sociedade desigual e competitiva em que vivem.

Como afirma Pereira (1982):

> “Podemos imaginar que, como tecnologia e como linguagem, foi destinado à fotografia, ao menos inicialmente, um papel altamente colonizador, cuja transformação começa a

> acontecer no momento em que as pessoas – aliás, pouco informadas sobre os matizes tecnológicos – ao dominar os rudimentos da técnica iniciam um procedimento de descoberta e criação capaz de conduzir a uma produção cultural de caráter único e original."

Assim, confiando a câmera nas mãos dos jovens é oferecida a oportunidade de experimentar e conhecer a história e técnicas do fazer fotográfico. Enquanto forma de expressão, abre-se a possibilidades de descoberta do olhar para além do visível imediato, por meio da criação de imagens fotográficas (jovens como produtores) e análise crítica da mídia (jovens como consumidores). Essa inclusão cultural deve ser entendida como a maneira de divulgar as diferentes realidades em que se encontram os sujeitos participantes.

Somos frequentemente bombardeados com conjuntos de imagens e textos nos espaços públicos, em comerciais, propagandas, livros, revistas, materiais didáticos. O principal questionamento que surge a partir destes conjuntos, que são distribuídos e redistribuídos em várias instâncias, é como estes são interpretados e decodificados. Assumimos que imagens são mediações, tanto como os textos. Imagens, segundo Flusser, "são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas" (2001, p.8). Imagens e textos dialogam, transitam entre diferentes linguagens, tornando-se híbridos e polissêmicos.

Propomos pensar a interação entre os jovens desta pesquisa, suas fotografias e sua culturalidade a partir de alguns pressupostos de Martín-Barbero. O autor (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 233) sugere três lugares de mediação que interferem e alteram a maneira como os receptores recebem os conteúdos midiáticos: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural. Ressalta-se que a cotidianidade aqui citada por Martin-Barbero é o espaço em que as pessoas se confrontam e mostram como verdadeiramente são, através das relações sociais e da interação entre indivíduos e instituições. Para este autor, a cotidianidade familiar é uma das mais importantes mediações para a recepção dos meios de comunicação, pois a família representa um lugar de conflitos e tensões que, reproduzindo as relações de poder da sociedade, faz com que os indivíduos manifestem seus anseios e inquietações.

Neste sentido, uma imagem pode variar de acordo com a interpretação que o fotógrafo/emissor faz da situação e também com o julgamento que o leitor/receptor faz dessa imagem. Entretanto, autores como Martin-Barbero afirmam que, na América Latina, começa-se a repensar as teorias dominantes sobre a comunicação. Assim, são introduzidos questionamentos e novos olhares a partir da própria realidade, e julgam-se inaceitáveis as

análises dos meios de comunicação que ignoram os conflitos, as contradições, as formas de dominação e de transformação do meio social.

Passa a ser necessário avaliar todas as formas de influência social para que as mediações que conduzem o emissor até o receptor não sejam um processo unilateral, e nas quais este último não seja passivo. Ainda Martín-Barbero (2002) afirma que entre esses dois pólos há uma intensa troca de intenções na cadeia da comunicação, ou seja, os conteúdos culturais juntamente com a vivência individual são responsáveis pelos repertórios que cada sujeito possui para interpretar a realidade. O receptor não é alheio à sua realidade, a mídia não institui e delimita relação unilateral entre emissor dominante e receptor dominado. O autor insiste que deve-se observar o espaço representativo, bem como analisar a comunicação pela cultura, a fim de explicar as mediações.

Sendo assim, nas diferentes culturas encontram-se diversas leituras de mundo e identidades que alteram o senso de estética visual. O entendimento destas leituras se dá por meio da análise dos processos e resulta em um panorama que pode ser útil para que se saiba mais acerca da percepção da criança em relação ao mundo em que vive, especialmente no que diz respeito a contextos sociais particulares. Tal compreensão pode resultar em abordagens mais efetivas para projetos que utilizem a fotografia como ferramenta de descoberta, de incentivo, de criatividade e de desenvolvimento.

3. IMAGENS QUE FALAM

Os sistemas visuais possuem forma de captação e de leitura. As fotografias produzidas pelos jovens nas oficinas serão analisadas aqui, brevemente, de forma a narrar histórias e destacar alguns questionamentos abordados. Cabe aqui ressaltar que a opção pela fotografia digital no projeto de oficinas foi feita por conta das facilidades que esta oferece, em relação ao alto custo da fotografia analógica. O método utilizado busca ampliar a abrangência social mediante o uso de novas técnicas disponíveis.

Observando as diferenças culturais que atravessam os processos de comunicação entre o receptor e o emissor de uma imagem, Garcia Canclini (2001) aponta a diferença entre os níveis culturais se estabelece pela composição de seus públicos, pela natureza das obras produzidas e pelas ideologias político-estéticas que expressam.

A respeito da mensagem visual interpretada nas imagens, Joly (1994) comenta:

> "Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diferentes tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como um instrumento de expressão e de comunicação. Quer ela seja expressiva ou comunicativa, podemos admitir que uma imagem constitui sempre uma *mensagem para o outro*, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem." (p.61)

Ao analisar as fotografias, cabe tentar compreender a motivação resultante por trás do impulso que gerou a escolha de um fragmento do espaço e do tempo de forma a se posicionar como receptor da imagem. Assim, a escolha dos elementos para a análise deu-se a partir da observação clínica das fotografias produzidas nas oficinas. Em uma primeira seleção, notou-se que alguns temas que se repetiam, como fotos de flores, crianças brincando, retratos, texturas, fachadas de casas, paisagens, entre outros. A segunda seleção definiu as que se encaixavam no conceito tecno-estético, levando em consideração enquadramento, qualidade da imagem, composição e utilização das técnicas dispostas pelo aparelho fotográfico. Após, uma observação mais detalhada resultou na escolha de três fotografias, de diferentes oficinas, para as reflexões deste texto.

Acerca do processo de análise, Joly (1996) nos mostra que:

> "Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. De fato, são necessários, é claro, limites e pontos de referências para uma análise." (p.41)

Muitas vezes, durante as oficinas, entravam em discussão temas sobre o que é bonito fotografar e a definição do que é a beleza para os alunos das oficinas. Outra forma de abordar esse assunto era produzindo fotografias e conversando sobre a intenção do que estava sendo enquadrado no visor da câmera. Como muitos alunos não tinham familiaridade e não possuíam câmeras digitais em casa, antes de sair para fotografar eles foram instruídos sobre como cuidar da câmera fotográfica e utilizar suas funções técnicas, uma vez que a prática fotográfica obedece a certas regras e restrições de aparelhagem, além de respeitar sempre um determinado ponto de vista, defendido, inevitavelmente, pelo fotógrafo. Os modos macro, retrato, paisagem, movimento, perspectiva, foram memorizados e colocados em prática durante os passeios, chamando a atenção da técnica para uma boa foto.

3.1 Oficina CAIC - São José

O CAIC, Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente, é uma escola de tempo integral onde os alunos estudam o ensino regular (fundamental) em um período e fazem oficinas de aprendizado no contra turno. A oficina foi realizada dentro do período de férias, em Janeiro de 2007, o que ocasionou uma movimentação na escola não só pelos alunos do CAIC, mas também para os demais jovens da comunidade. O bairro Costeira, onde encontra-se a escola, é um bairro afastado do centro de São José, nos arredores do aeroporto, a poucos quilômetros da BR 116. Nesse bairro, ao lado do CAIC, existe uma pequena favela, de onde vieram muitos dos participantes da oficina. Alguns deles já trabalhavam ajudando os pais na renda familiar, outros só estudavam e ajudavam a cuidar dos irmãos em casa. Essa turma encontrou formas peculiares para retratar seu meio.

Com os dedos soltos para fotografar, os alunos iam de um lado para o outro fotografando o entorno do prédio da escola, do ginásio, da caixa d'água, até que chegamos num imenso gramado circundado por um muro que continha um portão verde. Depois de um tempo ele foi aberto, e foi notado que o que tinha do outro lado era a favela, local onde muitos dos alunos viviam. Era a porta para suas casas e um atalho para a escola. O portão tinha horário definido para abrir e fechar todos os dias. E foi durante essa ocasião que foi tirada essa foto:

Figura 1: Portão Verde
Fonte: Participante da Pesquisa

Em relação aos aspectos técnicos, o formato da foto indica que ela foi tirada com a câmera na posição horizontal, podendo ter sido melhor aproveitada, devido ao formato da porta, na posição vertical. Os elementos da imagem estão bem distribuídos, com algumas opções de enquadramento, com o corte dos pés. Podemos identificar um portão, um muro e cinco pessoas: quatro crianças, duas em primeiro plano e outras duas em segundo, sendo que uma delas está em menor destaque por se localizar na sombra ao lado esquerdo da porta, e uma mulher ao fundo. No enquadramento, os cinco personagens estão em frente ao portão verde, que está aberto, pichado pelo lado de dentro do bairro, porém pela fotografia não há como podemos definir o que existe do lado em que se encontra o fotógrafo. A sombra projetada no chão sugere a presença de alguém do outro lado da câmera, que pode ser tanto o próprio jovem-fotógrafo ou uma pessoa ao seu lado. Podemos dizer que a sombra também sugere a chegada de um visitante ao local, o qual as crianças estão recepcionando.

O muro de tijolos mal acimentado, predominantemente cinza texturizado, acaba por levar os olhos à parte central da foto, onde a cor verde do portão torna-se um dos focos de atenção, perdendo apenas para as feições das crianças que olham como se houvesse mais pessoas em frente a elas. Os olhares sérios e curiosos são direcionados para a lente da câmera do jovem fotógrafo, com exceção do menino de moletom cinza.

O que entendemos dessa fotografia? O portão representa a passagem de um mundo para outro, da escola para o bairro, estabelecendo os limites entre a educação e a moradia. Podemos afirmar que a intenção da fotógrafa de acordo com o intuito da atividade da oficina era mostrar o seu espaço, contar a história, dar voz ao CAIC. Porém, desconhecemos a intenção total do autor da foto, uma vez que, como afirma Joly, “o próprio autor não domina toda a significação da mensagem que produziu.” (1994, p.48). Ressalta-se aqui as fronteiras, os elementos arquitetônicos da casa ao fundo, os efeitos da luz do sol.

3.2 Oficina Rio Branco do Sul

A história narrada pela fotografia a seguir viaja até Rio Branco do Sul, na Região Metropolitana de Curitiba. Aproximadamente 40 minutos da capital, Rio Branco do Sul, rodeada de estradas e campos, foi uma cidade formada a partir do interesse na exploração mineral, fundada no século XIX por mineradores de ouro. Hoje não existe mais ouro na

região, porém a cidade ainda se movimenta com produção de cimento nas fábricas que empregam muitos dos rio branquenses.

O bairro é Tacaniça dos Falcões, onde esta oficina foi ministrada em Outubro de 2007, numa manhã de sábado, dentro de um programa de voluntariado vinculado com uma instituição sem fins lucrativos de Curitiba.

Figura 2: Seja bem vindo.
Fonte: Participante da Pesquisa

A foto é um cenário de um dia nublado, caracterizado pelo céu branco, onde no canto esquerdo tem uma casa de madeira, circundada por um muro. Logo abaixo do muro, no canto esquerdo ainda, um guarda-chuva quebrado e ao lado, uma placa de boas vindas com o nome do bairro, um aviso sobre área escolar e assinatura da "Associação Caminho da Paz", em que foi feita uma intervenção do menino que está em frente, de pé, de costas. Ele, possivelmente foi o que colou a letra "A" antes da palavra "paz", e talvez essa letra seja proveniente de alguma palavra do *banner*, segurado pelo segundo personagem sentado no chão do terreno ao lado da casa. A placa, ali disponível, torna-se entretenimento para esses meninos naquele espaço. Talvez eles soubessem que estavam sendo fotografados, e foram logo posar para a foto, fazendo alguma graça. Poderíamos pensar também que o fotógrafo flagrou o instante da brincadeira. Destaca-se a ação, a interferência visual na palavra escrita, re-significando a tipografia, a comunicação, numa apropriação do espaço. Há uma re-utilização dos artefatos. Na dinâmica da composição constroem-se contrastes espaciais e de texturas, e um diálogo

entre as diagonais do muro e da inclinação do terreno, reiterada pela diagonal formada pelo posicionamento das crianças, marcando ritmos de leitura.

3.3 Oficina São Marcos

A fotografia abaixo, nos leva a ler outra história.

Figura 3: Carros batidos
Fonte: Participante da Pesquisa

São Marcos, bairro periférico de São José dos Pinhais, também no Paraná, encontra-se cortada por um a rodovia movimentada, onde passam muitos caminhões e automóveis durante todo o dia. A oficina foi ministrada em Janeiro de 2008 em um ginásio de esportes da prefeitura, porém, os passeios fotográficos não tiveram limites definidos. Os alunos tiveram muito contato com a estrada, ruas, comércio e passarelas. Os moradores desse bairro e arredores, para passar de um lado ao outro da estrada, precisam atravessar por uma passarela

aérea, o que evidencia o perigo ao se movimentar a pé pela estrada. É comum é ver carros batidos e oficinas cheias, e acidentes fazem parte da rotina dessa comunidade. O jovem fotógrafo com intenção de retratar o seu meio, escolheu, entre outros motivos, esse caminhão carregando automóveis batidos. No enquadramento escolhido, destacam-se as formas geométricas, o cruzamento das verticais e horizontais de cores e texturas, em contraponto com o azul recortado pelas nuvens.

Vemos como elementos de composição da imagem dois automóveis destruídos, como se houvessem saído de um acidente de trânsito, empilhados e amarrados em cima de um caminhão. As cores predominantes são: o vermelho do carro mais alto; o cinza do carro debaixo que se mistura com as tonalidades do caminhão pintado da cor branca com desenhos em cinza e vermelho; e também o azul do céu. Seu enquadramento, na posição horizontal, acompanha as linhas dos carros e caminhão, formando quatro camadas de preenchimento na fotografia.

Frente a esse histórico das imagens, a fotografia conecta o visual e o prático entre os atores sociais, e o pensamento crítico é colocado em prática junto a alguns aspectos importantes da produção e da leitura imagética. Pode-se observar que a dinâmica da leitura de uma imagem nem sempre é direta e clara, mesmo ela sendo uma reprodução de algo que já se conhece.

A respeito das imagens analisadas, podemos pensar, como Kossoy (2002, p. 22), que, “assim como os demais documentos elas são plenas de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração”. Já Fabris (2004, p.61) descreve que “na impossibilidade de estabelecer qualquer distinção entre sujeito e objeto – posto que a realidade é o efeito de uma construção cultural e ideológica – Sherman, afirma o domínio da linguagem, fazendo da fotografia uma forma de reinventar o real, extrair o invisível do espelho e revelá-lo.” Segundo Kossoy, uma fotografia revela um detalhe da vida que se pretendeu mostrar. O registro visual “documenta a própria atitude do fotógrafo diante da realidade, seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que faz para si como forma de expressão pessoal” (KOSSOY, 1941. p. 43).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem diversos olhares sobre as coisas todas, bem como outras formas de interpretação de mundo. Essas diferenças são espaço-temporais e constituem-se historicamente. . Nesse artigo foi utilizada a fotografia como tradutor perceptivo, uma prática de significação e descoberta do olhar dos jovens da região Metropolitana de Curitiba.

O exercício da curiosidade de uma pessoa pelo registro de uma imagem através do processo fotográfico pode revelar interesses por temas nem sempre visíveis aos olhos de outra. A descoberta de possibilidades de registro do pensamento/sentimento por meio da fotografia é a base para o desenvolvimento do olhar como forma de expressão pessoal.

Quanto ao valor dado ao espaço pelos jovens, os elementos técnicos aliam-se às escolhas no ato de fotografar, permitindo usar a linguagem de acordo com eles mesmos. As oficinas procuraram incentivar os jovens a fotografarem o ambiente em que elas se encontravam: a cidade, o colégio, o bairro, resultando em uma diversidade de fotos com temas muitas vezes inusitados, sob um ângulo raramente percebido, tanto por quem ministra a oficina, quanto pelos próprios jovens. Esse trabalho com crianças e adolescentes contribui para a ampliação do exercício da cidadania dos jovens de comunidades populares, propiciando-lhes registrar imagens e expressarem-se como sujeitos críticos, mediante o acesso a diferentes linguagens no campo da comunicação e da cultura, que, por sua vez, enriquecem as que lhe são usuais.

O que se desenvolveu aqui foi o aprendizado do ato fotográfico mediante métodos que conjuguem conteúdos teóricos visuais e práticas de modo atrativo, lúdico, vivenciado a partir de processos diversos de construção da imagem, fazendo da fotografia não só uma descoberta permanente, mas uma apropriação de espaços públicos.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da arte.** São Paulo: Cortez, 2002.

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

BERGER, J. **About looking**. New York: Pantheon, 1980.

BURGIN, Victor, ed.Thinking Photography. London: McMillan, 1984.

CASTRO, Amélia Hamze de. **Escrever ou desenhar com luz**. Disponível em: <http://pedagogia.brasilescola.com/trabalho-docente/escrever-ou-desenhar-com-luz.htm>. 86 Acesso em: 27 mar. 2010.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios.** São Paulo: Papirus, 1994.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**. Uma leitura do Retrato Fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____, **Fotografia e Arredores.** São Paulo: Editora Letras Contemporâneas, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. (tradução do autor). – Rio de janeiro. Relume Dumará, 2002.

FREIRE, P. **Education for Critical Consciousness**. Transl. Donato Macedo. London: Sheed and Ward, 1985.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. Estratégias para sair e entrar da Modernidade. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. Edusp, 2001.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Fotografia e ideologia: seus pontos comuns.** In: Colóquio Latino-americano de Fotografia, 2., 1981, México. Anais... Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; México: Conselho Mexicano de Fotografia, 1987. p.13-18.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**, Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da

Silva, Guaracira Lopes Louro – 11ed.Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

PEREIRA, Luis Humberto. "**Notas e ideias, nem sempre convergentes, a partir do trabalho de Néstor García Canclini: Fotografia e ideologia: seus pontos comuns.** In: Colóquio Latino-americano de Fotografia, 2., 1981, México. Anais... Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; México: Conselho Mexicano de Fotografia, 1982, pág. 22.

JOLY, Martine — **Introdução à Análise da Imagem**, Lisboa, Ed. 70, 2007 — Digitalizado por *SOUZA, R, 1994.*

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações.** México: Gustavo Gili, 1987.

_____. **Ofício de Cartógrafo**: travessias latino-americanas de comunicação na cultura (trad. Fidelina Gonzales). Edições Loyola, SP, 2002.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Ed. SENAC São Paulo, 2005.

SONTAG, Susan . **Ensaios Sobre Fotografia** . Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SCOTT, J. C. **Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts.** New Haven, CT: Yale University Press, 1990.

JOSÉ OITICICA FILHO NO SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL: UMA ANÁLISE POSSÍVEL

Carolina Martins Etcheverry

Doutoranda pelo PPGH/PUCRS, Bolsista CNPq

Eixo Temático 3: Imagem e Arte

Iniciei minha pesquisa de doutorado há três anos, tendo como objeto de pesquisa as fotografias abstratas [i] de José Oiticica Filho (1906-1964) e de Geraldo de Barros (1923-1998). Tais fotografias foram criadas principalmente durante a década de 1950, marcadas pela arte abstrata que brotava no ambiente artístico da época. Durante a pesquisa, encontrei a reportagem "*'Recriação' – ou a fotografia concreta*", na página de Artes Plásticas do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, dedicada à fotografia de José Oiticica Filho. Esta se tornou uma importante fonte para que eu pudesse entender não apenas o processo criativo de JOF, mas também a recepção e a circulação de suas fotografias.

Assim, este artigo procura apresentar sucintamente a figura de José Oiticica Filho, a partir do que é possível entender sua fotografia, especialmente a abstrata, interessante a essa pesquisa. Com isso, passo a apresentar e problematizar a reportagem do SDJB, composta de um texto introdutório, uma entrevista e um artigo escrito pelo próprio fotógrafo, além das fotografias em estudo.

O contexto das artes na década de 1950: uma visão esquemática sucinta

Para entendermos a fotografia de Oiticica Filho é preciso entender também o contexto das artes visuais na década de 1950. Apesar de a fotografia já ter experimentado com formas abstratas anteriormente[ii], ainda que não no Brasil, foi nesta década, de atividade artística abstrata intensa, que a fotografia brasileira abraça a abstração, e, de um modo mais geral, a experimentação.

As artes visuais brasileiras, no período anterior aos anos 1950, estavam voltadas principalmente para uma arte figurativa que procurava enaltecer o país, buscando forjar assim uma identidade nacional. Na medida em que o contexto nacional[iii] foi se alterando, também as artes plásticas começaram a buscar novos caminhos. Com a idéia de desenvolvimento nacional, a partir do fortalecimento da indústria, foi-se percebendo que o Brasil ainda era um

país dependente, não apenas economicamente, mas também culturalmente. Começa-se a pensar em formas de sair do atraso cultural existente, e uma das formas encontradas pelas artes visuais foi voltar-se para a abstração, forma de arte de vanguarda na Europa e nos Estados Unidos do período. Assim, também se fazia frente à arte voltada para a criação de uma identidade nacional baseada em aspectos unicamente brasileiros, bem como voltada para aspectos sociais. Se buscava uma arte internacional.

Maria de Fátima Morethy Couto (2004) sintetiza do seguinte modo o período do pós-guerra no Brasil:

> Após a guerra, o país, que havia participado timidamente do conflito mundial, conhece um período de forte crescimento econômico e de modernização industrial. O fim do Estado Novo, simultâneo ao restabelecimento da paz na Europa, contribuirá igualmente para a criação de um clima de otimismo generalizado. Esse processo, que se intensificará durante o governo Juscelino Kubitschek (1956-1960), foi acompanhado de um movimento de abertura às trocas internacionais. A emergência de uma nova elite econômica, urbana e industrial, que se queria cosmopolita, foi decisiva para a transformação da vida cultural das grandes metrópoles brasileiras. (COUTO, 2004, p. 46).

Com isto, a autora lembra a criação dos principais museus de arte da cidade de São Paulo, bem como do Rio de Janeiro – MAM-SP, Masp e MAM-Rio -, bem como outras iniciativas artísticas, tais como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a TV Tupi e a criação da Escola Superior de Propaganda e do Instituto de Arte Contemporânea (COUTO, 2004). Estes dois últimos foram, durante a década de 1950, os principais centros de formação dos publicitários e dos designers brasileiros. Havia, ainda segundo Couto (2004), uma necessidade de redefinição do papel social do artista brasileiro, e este papel estaria ligado ao processo de industrialização voltado à modernização do país.

José Oiticica Filho: fotógrafo

José Oiticica Filho, formado em Engenharia na Universidade do Brasil[iv], começou a fotografar de modo puramente utilitário: queria registrar as *lepidópteras*, borboletas que estudava no Museu Nacional. Estudou, então, técnicas fotográficas, entre elas, a microfotografia. A partir deste interesse inicial, associou-se ao *Photo Club Brasileiro*, no qual contribuiu com fotografias para exposições e nas discussões internas. Participou, como membro do ambiente fotoclubista, de inúmeras exposições tanto no Brasil quanto no exterior, sendo ganhador de inúmeros prêmios. Terminou sua carreira criando fotografias abstratas bastante instigantes, nas quais subverte a tríade tomada-revelação-ampliação, ao criar o objeto a ser fotografado e manipular o processo de revelação e cópia em laboratório.

Paulo Herkenhoff (1983) identifica algumas fases em sua produção fotográfica, buscando, assim, caracterizar didaticamente cada um dos momentos de pesquisa fotográfica a que JOF passou. Sendo assim, o fotógrafo teria passado pelas seguintes fases: utilitária, fotoclubista, abstrata e construtiva. O autor adverte para o fato de que “algumas dessas linhas se identificaram ou tiveram um desenvovimento simultâneo e paralelo” (HERKENHOFF, 1983, p. 11). Ou seja, não há linearidade em JOF.

Estas fases causam certa divergência entre os autores que estudaram JOF, principalmente pelo fato de que, quando se estabelecem diferentes fases, tende-se a pensar em um progresso, no qual uma fase suplanta a outra em qualidade e importância. No entanto, não é possível pensar assim a respeito das pesquisas fotográficas de JOF, justamente pelo fato de o fotógrafo ver seu trabalho como uma "pesquisa visual" (OITICICA FILHO, 1958, p. 3), e, como toda pesquisa, tudo é sempre aproveitado, não sendo nada deixado de fora. Annateresa Fabris (1998), por exemplo, afirma que, em determinado sentido, Oiticica Filho nunca deixou de ser um fotógrafo pictorialista, característica ligada à fase pictorialista. Segundo a autora,

> Se, de fato, luz e superfície são questões fundamentais para o Oiticica pós-pictorialista, o que não se pode deixar de levar em conta (...) é que sua visão de fotografia continua a ser informada pelos postulados da estética que ia abandonando. (...) Oiticica supervaloriza o papel da técnica, detectando o nascimento da fotografia no trabalho de laboratório, "quando se graduam os cinzas, as luzes, o corte". (FABRIS, 1998, p. 71-74)

Do mesmo modo, Maria Teresa Bandeira de Mello (1998) questiona-se a respeito das diferentes fases de JOF, colocando que o pictorialismo não o teria abandonado: "É curioso observar que, mesmo depois de se libertar dos cânones fotoclubistas e de se entregar a experimentações modernizadoras, ainda podem ser encontradas em suas obras semelhanças com a concepção de fotografia pictorialista" (MELLO, 1998, p. 120).

O que parece contribuir para que possamos entender JOF e suas diferentes fases é justamente apontado por Mello (1998) na citação anterior: a relação entre fotoclubismo, pictorialismo e a experiência moderna. O movimento pictorialista, entendido como uma forma de aproximar a fotografia das artes visuais, se desenvolveu na maior parte dos casos em agremiações fotográficas, a partir do início dos anos 1890. Tinha como mote a diferenciação entre os fotógrafos industriais, que utilizavam a técnica fotográfica com fins comerciais, e os fotógrafos que, ao contrário, eram desejosos de ver a fotografia alcançar o mesmo patamar das artes visuais. Os fotógrafos voltados ao pictorialismo faziam uso de variadas técnicas, algumas em laboratório e outras não, para obtenção dos resultados plásticos desejados, assim como JOF fazia uso do extensivo trabalho em laboratório – como veremos a seguir, em sua entrevista – para a obtenção dos resultados visuais almejados. O pictorialismo pode ser visto, talvez, como a raiz da experimentação moderna que viria a acontecer na fotografia, ao longo do século XX. Nesse sentido – o da manipulação da fotografia para a obtenção de determinados resultados, geralmente vinculados a padrões artísticos – Oiticica Filho nunca se desvinculou da tendência pictorialista, apesar de ter se afastado do ambiente fotoclubista voltado à esta vertente, aproximando-se do Foto Cine Clube Bandeirante, voltado à experiência moderna na fotografia[v].

É interessante também pensar as fotografias de José Oiticica Filho do ponto de vista do próprio fotógrafo. A reportagem analisada a seguir ajuda-nos nesse objetivo, mostrando uma das quatro séries de fotografias a que JOF se dedicou. Segundo classificação do fotógrafo, suas imagens são divididas entre os seguintes grupos: Formas, Derivações (dentro das quais está presente a série Ouropretense) e Recriações. Tais séries tratam da relação entre o fotógrafo e o processo de criação da fotografia. Segundo Antonio Fatorelli (2000), "essas

três séries distinguem-se objetivamente pela natureza da participação do fotógrafo no processo de criação" (FATORELLI, 2000, p. 153).

O SDJB: importância da fonte estudada

O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil começou a circular em 3 de junho de 1956, deixando de circular em dezembro de 1961. A seção de Artes Plásticas (também havia a de literatura, cinema, música, teatro, dança e filosofia) estava a cargo de Oliveira Bastos e de Ferreira Gullar, passando a circular em outubro de 1956, com artigo inaugural sobre a I Exposição de Arte Concreta (VARELA, 2007, p. 11). A ligação com os movimentos artísticos de vanguarda era inegável.

O SDJB, bem como todo o Jornal do Brasil, estava passando por mudanças gráficas, feitas principalmente por Amilcar de Castro. A consolidação de tais mudanças, segundo Bastos (2008) foi no ano de 1960. A primeira diagramação de Amilcar de Castro no SDJB foi em março de 1959 (VARELA, 2007). A principal modificação na diagramação apresentada por Castro foi a eliminação parcial dos classificados (o jornal era quase todo de classificados), dispondo-os em um formato em L, ao redor das principais notícias. Elizabeth Catoia Varela (2009) afirma que "O SDJB se diferencia dos outros jornais, pois permite-nos fruir artisticamente a sua diagramação. A página é trabalhada como um todo, a sua imagem é construída e estruturada. Ela é pensada para existir enquanto unidade" (VARELA, 2007, p. 6).

É notável o fato de o SDJB ser um dos grandes divulgadores da arte de vanguarda do século XX, formando um público capaz de absorver as novidades artísticas no Brasil. Assim, dava-se ênfase à abstração, principalmente à vertente informal que daria origem ao Neoconcretismo (VARELA, 2007). No entanto, o suplemento também contribuiu para a divulgação da abstração geométrica, mais em voga na cidade de São Paulo.

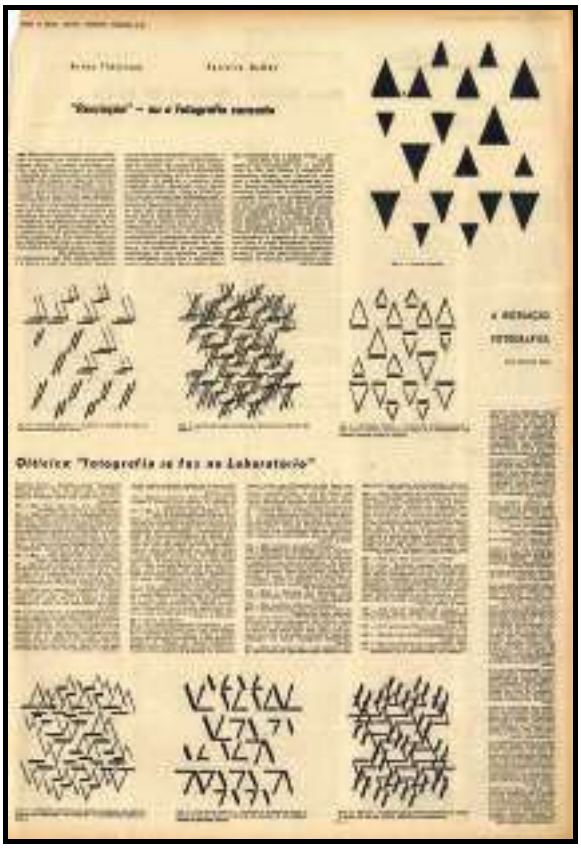


Figura 1 Facsímile da página de Artes Plásticas do SDJB.

A reportagem

A reportagem, em página simples, é uma referência importante no estudo da fotografia de José Oiticica Filho. Ela marca, de certa forma, a importância deste fotógrafo no meio artístico, visto que ele aparece em um espaço dedicado às artes plásticas. Podemos inferir, a partir disso, que o diálogo fotografia-artes visuais foi aberto devido à sua ligação com o Concretismo.

A reportagem possui três partes distintas, mas interligadas: uma apresentação geral, sob o título de "*Recriação – ou a fotografia concreta*"; uma entrevista, intitulada "*Oiticica: 'fotografia se faz no Laboratório'*"; e um texto escrito pelo próprio fotógrafo, explicando seu processo criativo: "*A recriação fotográfica*". Juntas, elas permitem entender como o fotógrafo foi interpretado por seus pares, bem como suas idéias sobre a fotografia e seu processo de criação. Partimos agora para a análise das três partes da reportagem.

"Recriação" – ou a fotografia concreta

A leitura da apresentação da reportagem sobre a fotografia de José Oiticica Filho, escrita por Ferreira Gullar, é uma fonte importante para entendermos um pouco a recepção da sua fotografia, notadamente a série "Recriação". As palavras "renovação", "pesquisa", "experiência" e "invenção" sintetizam o trabalho de JOF, que, segundo Gullar, é um artista[vi].

O crítico inicia sua apresentação situando o leitor em relação ao fotógrafo: respeitado nos círculos fotográficos no mundo inteiro, ganhou inúmeros prêmios por suas imagens, além de figurar em importantes listas dos melhores fotógrafos do mundo[vii]. Entretanto, ao iniciar suas pesquisas fotográficas que resultam na série "recriações", Oiticica Filho perde este lugar no mundo dos fotoclubes. Gullar coloca que "(...) por se renovar, por pesquisar novas dimensões expressivas para a fotografia foi praticamente banido dos salões onde até bem pouco a maioria lhe tirava o chapéu" (GULLAR, 1958, p. 3). Suas fotografias não são mais consideradas fotografia pelos membros dos fotoclubes tradicionais, "(...) não se enquadram mais dentro dos padrões usuais – e por isso não merecem ser expostos" (GULLAR, 1958, p. 3). Mas são justamente os padrões usuais que JOF procura questionar, ao mostrar que a fotografia pode ser muito mais do que apenas uma reprodução bem feita do real.

A ênfase de Ferreira Gullar está justamente na pesquisa em busca da renovação da prática fotográfica a que JOF se volta em determinado período de sua carreira. A partir de um processo de experimentação, o fotógrafo consegue os resultados fotográficos que podemos ver ilustrando a reportagem. Depois de descrever o processo criativo do fotógrafo[viii], Gullar conclui que

> Trata-se de uma exploração "concreta" da forma, que se vai desdobrando de si mesma pelas combinações de seus elementos, controlada pelas qualidades visuais que a conformam, e onde o artista intervém para escolher dentro das combinações que a própria forma – por assim dizer, em expansão ... – oferece. (GULLAR, 1958, p. 3)

Gullar prossegue em sua apresentação enfatizando o interesse no trabalho de JOF, ainda que os dois tenham divergências quanto à fotografia figurativa, conforme veremos na entrevista. Segundo o crítico, JOF dá "uma função nova e fecunda aos processos fotográficos" (GULLAR, 1958, p. 3), e esse caráter de novidade é o que faz com que sua fotografia seja importante, pois ela contribui para a expansão do campo fotográfico (FERNANDES JÚNIOR, 2006).

A busca por um "novo vocabulário visual", segundo Gullar, "não pode permanecer submetida à comodidade das convenções acadêmicas ou a um emprego que, embora legítimo, deixa de lado grande parte de suas possibilidades criativas" (GULLAR, 1958, p. 3). Ou seja, a fotografia criada por JOF ultrapassa as convenções acadêmicas determinadas para este meio, fornecendo ao observador uma fotografia muito mais instigante do que o mero registro documental do real.

Ferreira Gullar conclui a apresentação da fotografia de José Oiticica Filho enfatizando a descoberta de uma "expressão nova com os meios fotográficos", que, segundo ele, deveria servir de inspiração para que jovens fotógrafos experimentassem e inventassem mais com a fotografia. Assim, o crítico traça o percurso de JOF, da consagração à "subversão", através da experimentação e invenção na fotografia, que teriam proporcionado "novas possibilidades criativas" e um "novo vocabulário visual", bem como a possibilidade de existência de uma "expressão nova com meios fotográficos". A importância da novidade no trabalho de JOF, que traz um sopro de ar fresco no campo da fotografia, é o foco da apresentação de Gullar.

A recriação fotográfica

José Oiticica Filho escreveu para a seção de Artes Plásticas do SDJB um artigo explicando seu processo criativo, bem como os casos com os quais depara ao fazer uma "pesquisa visual". O texto inicia explicando o processo fotográfico clássico, para, então, apresentar a especificidade da pesquisa de JOF:

> Ao tirar uma fotografia e revelá-la, fico com um negativo da coisa fotografada. Esse negativo é transparente. Posso copiar o negativo obtido por contato ou por ampliação, em papel fotográfico ou em filme transparente. No primeiro caso obtenho uma cópia positiva, não transparente, conhecida por todos. No segundo caso obtenho um positivo transparente. (OITICICA FILHO, 1958, p. 3)

O positivo transparente é a parte experimental do trabalho de Oiticica Filho. A primeira parte é bastante tradicional: a imagem é gravada pela câmera em um negativo, que pode ser copiado por contato ou ampliação, geralmente em papel fotográfico, obtendo uma cópia positiva normal. No entanto, JOF também faz ampliações em filme transparente, obtendo, assim, um positivo transparente.

Sobre o positivo transparente, devemos tecer alguns comentários, visto não ser uma prática fotográfica ordinariamente praticada. Em conversa com um fotógrafo paranaense João Urban foi sugerido que o filme transparente usado por JOF seja um filme gráfico[ix]. Tal filme, ao ser revelado com revelador comum, gera imagens altamente contrastadas, como as que o fotógrafo apresenta.

Oiticica Filho prossegue em sua explicação:

> Copiando o positivo assim obtido tenho outro negativo, deste posso obter outro positivo e assim por diante. Posso portanto ter da coisa original fotografada vários negativos e positivos transparentes tantos quantos me forem necessários para a realização da pesquisa visual em mira. (OITICICA FILHO, 1958, p. 3)

Ou seja, é da combinação de negativos e positivos que JOF obtém sua fotografia. O fotógrafo adiciona ainda o fato de que "o negativo obtido tem potencialmente a propriedade de me dar inúmeras imagens. Dependente agora do artista pesquisador o resultado final a atingir" (OITICICA FILHO, 1958, p. 3).

Mas a pesquisa visual empreendida por JOF vai além, fazendo com que o fotógrafo identifique dois casos a ser considerados. O fotógrafo faz uma distinção entre a "coisa fotografada" ser ou não ser criação sua. No caso de o objeto fotografado não ser obra sua, acontece de a combinação de positivos e negativos transparentes ser o que ele chama de "derivações fotográficas". Segundo JOF, "claro que obtenho novas imagens, novas criações, mas partindo de algo que não foi minha criação. Tenho várias derivações que me deram interessantes resultados pictóricos" (OITICICA FILHO, 1958, p. 3). A série Ouropretense é um exemplo de derivação fotográfica, a partir dos muros da cidade de Ouro Preto.

Já no segundo caso, em que o objeto fotografado é criação de Oiticica Filho, sendo em geral uma composição em preto e branco, a combinação de positivos e negativos transparentes chama-se recriação. JOF afirma que

> A recriação fotográfica é, a meu ver, um método interessantíssimo para estudos e pesquisas em artes visuais, sob um ponto de vista geral, e não apenas fotográfico. Com os exemplos que ilustram a presente reportagem é fácil ver até que ponto um negativo fotográfico contém em si, em estado potencial, um mundo de novas combinações, de novos problemas, não apenas visuais, mas estético visuais. (OITICICA FILHO, 1958, p. 3)

É interessante perceber que José Oiticica Filho pensava além da fotografia em si, buscando abarcar questões estéticas de valor. O resultado de sua pesquisa visual deveria ser algo de valor visual, deveria ser a proposição de um problema visual a ser resolvido, tanto pelo fotógrafo quanto pelo observador.

A entrevista – síntese da reportagem

A entrevista, intitulada "Oiticica – 'a fotografia se faz no laboratório", pode ser entendida como uma síntese das duas partes da reportagem, na qual crítico e fotógrafo conversam sobre as fotografias. A primeira questão tratada pelos dois é se as recriações são, de fato, fotografias. A resposta de JOF é peremptória: "Por que não? Desde que apresento o resultado como uma cópia fotográfica é fotografia" (OITICICA FILHO, GULLAR, 1958, p. 3).

A polêmica da entrevista gira em torno da fotografia dita documental, da qual JOF não é nem um pouco partidário. Segundo ele, confunde-se arte fotográfica com reportagem fotográfica, na qual não há, ainda segundo o fotógrafo, nenhuma expressão pessoal do autor. Esse seria o caso, por exemplo, das fotografias de Cartier-Bresson. Ainda segundo o fotógrafo, "o que há de belo ou dramático (se é que há) é do próprio fato e não do fotógrafo. Na minha opinião isso não é arte fotográfica" (OITICICA FILHO, 1958, p. 3). A captura de cenas fortuitas não era considerada arte fotográfica por JOF talvez porque ele próprio estivesse empenhado em fazer com que suas fotografias experimentais fossem vistas como tal. No entanto, essa opinião forte sobre fotografias de ampla aceitação pelo público gerou muitas polêmicas.

Finda esta parte mais polêmica, Gullar e Oiticica Filho passam a discorrer sobre a fotografia ser ou não um trabalho principalmente de laboratório. Contrariando as práticas fotográficas correntes (e inclusive as atuais), JOF defende que

> (...) o papel da máquina fotográfica ainda é bem menos importante que o que vem depois. Se o fotógrafo bate a chapa, revela e manda copiar, ele entrega ao copiador a fase mais importante do trabalho de criação fotográfica. Quanta coisa se pode fazer ao copiar uma foto. É nessa hora, quando se graduam os cinzas, as luzes, o corte, que a fotografia bem dizer nasce. Mas os fotógrafos neo-realistas batem as fotos e mandam copiar. É até um crime uma pessoa assinar como sua uma foto que outro copiou. (OITICICA FILHO, GULLAR, 1958, p. 3)

Por fim, Oiticica Filho analisa suas recriações, sob o ponto de vista da crítica, que não as consideram fotografias. Gullar aponta para o fato de que o fotógrafo como que elimina o que a fotografia tem de específico, no caso, os meio-tons, e isso faz com que as pessoas vejam na sua foto mais um desenho do que uma fotografia. JOF rebate essa possibilidade do seguinte modo:

> Há quem não considere como foto minhas "recriações", porque não uso nelas cinzas, próprios da fotografia tal como é entendida pela maioria. Acham que é desenho, porque as formas se imprimem em preto e branco. Ora, trata-se de um raciocínio equivocado. Minhas "recriações" são fotografias porque nascem de um processo fotográfico legítimo como qualquer outro. Se não uso cinzas é porque o que me interessa é a forma e a dinâmica do plano, o que só se pode conseguir pela impressão, sem meias luzes, do preto sobre o branco. Não tenho culpa de que, por usar o preto-e-branco, confundam minhas "recriações" com desenho que, em geral, é em preto-e-branco também... (OITICICA FILHO, GULLAR, 1958, p. 3)

Assim, podemos perceber como o fotógrafo pensava não só a respeito de suas recriações, mas também a respeito da própria prática fotográfica como um todo. Polêmico, José Oiticica Filho tem opiniões fortes a respeito da arte fotográfica, que deveria ser voltada à criação e não à reprodução.

As fotografias

A reportagem conta com sete imagens. No canto superior direito temos a criação original: uma série cadenciada de triângulos pretos, posicionados de diferentes modos ao longo da fotografia. A figura 2 é uma combinação de positivo mais negativo da figura original (figura 1), “em determinada posição relativa”. Já a figura 3 é uma “dupla combinação simétrica dos elementos da figura 2”, ou seja, o original está ficando cada vez mais longe. A figura 4 é, de novo, uma combinação de positivo mais negativo da figura original, mas com uma posição diferente daquela que originou a figura 2, é uma recombinação “em simetria central, como no original”. A figura 5 é uma recombinação dos mesmos elementos da figura 4, porém de forma não simétrica. O resultado plástico é totalmente diferente. As figuras 6 e 7 (últimas da série apresentada) são recriações do original recombinadas primeiro em simetria central (figura 6) e, depois, em posição relativa diferente (figura 7).

Com essa série de imagens, José Oiticica Filho mostra as inúmeras possibilidades que podem ser extraídas de um mesmo negativo, chamado de negativo original. Através de recombinações nas mais variadas posições, buscando ou não simetrias, é possível obter imagens totalmente diferentes, com idéias visuais novas. São os “novos problemas estético-visuais” que o fotógrafo apresenta com suas instigantes imagens. A brincadeira de combinar e recombinar negativos, a fim de obter novas imagens, acaba sendo um procedimento artístico bastante profícuo, que proporciona ao artista mostrar novas obras a partir de uma criação original, indicando que a fotografia vai além do clique da câmera.

À guisa de conclusão – a contribuição da página de Artes Plásticas do SDJB no estudo da história da fotografia brasileira

Sabemos já que o estudo sobre o SDJB proporciona aos pesquisadores grandes subsídios para o estudo da história do design brasileiro, bem como das artes visuais, notadamente do Concretismo. No entanto, é preciso considerar também sua contribuição para o estudo da história da fotografia brasileira. O fato de José Oiticica Filho ter ganhado destaque com essa reportagem em um jornal de grande circulação mostra a aceitação – ainda que tímida – que a fotografia começou a ter no período. Saindo do espaço específico dos

fotoclubes, a fotografia ganhou visibilidade de um público maior, que passa a encará-la como uma forma legítima de arte, ou pelo menos com potencial para tal.

Oiticica Filho contribuiu em muito para o crescimento da "arte fotográfica" brasileira, abrindo caminho, com suas experimentações, para que outros fotógrafos e artistas também buscassem inovações no campo da fotografia. Até hoje, Jose Oiticica Filho, Geraldo de Barros e outros fotógrafos dos anos 1950 servem de referência para jovens artistas.

Referências

COSTA, Helouise, SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Da fotografia como arte à arte como fotografia**:** a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 16. n. 2. p. 131-173. jul.-dez 2008.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

FABRIS, Annateresa. A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947-1995). In: *Imagens*, Campinas, n. 8, maio-agosto 1998.

FATTORELI, Antonio. José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira. *Lugar Comum* (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 11, p. 141-158, 2000.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: *FACOM*, nº 16 – 2º semestre de 2006.

GULLAR, Ferreira. *"Recriação" – ou a fotografia concreta*. In: Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 24 de agosto de 1958, p. 3.

HERKENHOFF, Paulo. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. In: *José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50*. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia*: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

OITICICA FILHO, José. ***A recriação fotográfica***. In: Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 24 de agosto de 1958, p. 3.

OITICICA FILHO, José; GULLAR, Ferreira. *Oiticica: "fotografia se faz no laboratório"*. In: Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 24 de agosto de 1958, p. 3.

VARELA, Elizabeth Catoia. SDJB – veículo ideológico e objeto artístico do movimento neoconcreto. IN: Arte e Espaço: ambientações híbridas. (Museu Nacional de Belas Artes), 2007. Anais do XIV Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Disponível em: < http://ow.ly/4c7aO>. Acesso em 10 de março de 2011.

[i] O termo *fotografia abstrata* mostra-se sobremaneira problemático. Um dos objetivos da minha pesquisa é trazer subsídios teóricos para o entendimento deste tipo de fotografia, que, apesar de ser um índice da emanação de luz gravada em um suporte fotossensível, não é facilmente identificada pelo observador mais atento.

[ii] Refiro-me, especificamente, às práticas de Man Ray, Moholy-Nagy, Alvin Langdon Coburn, entre outros.

[iii] As alterações do contexto nacionais aos quais me refiro envolvem a Revolução de 30, seguida dos governos Vargas, Dutra e, principalmente, Kubistchek. Seria muito longo me deter nesse assunto agora, mas é importante termos em mente que, a partir da Revolução de 30, o país começou a passar por uma série de mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais que contribuíram para novos modos de sociabilidade e de visualidade.

[iv] Posteriormente, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[v] Sobre o Foto Cine Clube Bandeirante, ver COSTA e SILVA (2004).

[vi] Vale lembrar a existência, na época, da polêmica sobre a fotografia ser ou não arte.

[vii] Ferreira Gullar cita o American Annual of Photography e a Fedération Internationale d'Art Photographique.

[viii] "(...) JOF parte de determinada composição desenhada por ele mesmo e, pela combinação de positivos e negativos dessa composição inicial, desenvolve novas formas e relações latentes nela" (GULLAR, 1958, p. 3).

[ix] Conversa por email, em 30 de setembro de 2010.

GALERIAS DE IMAGENS E O FOTOJORNALISMO DA COPA NA FOLHA.COM: O VALOR DO EFÊMERO NA IMAGEM PÓS-MODERNA

Carolina Zoccolaro Costa Mancuzo[1]
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR
carolzcosta@hotmail.com

Resumo: Este artigo faz parte de estudos que procuram alargar horizontes para a produção de dissertação no Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL) que tem como tema a imagem fotojornalística aplicada na internet e, como recorte espaço-temporal a Copa do Mundo de 2010, realizada na África do Sul e as galerias de imagens dos jogos do Brasil. Para tanto, apresenta aqui reflexões preliminares a partir da análise de uma das galerias apresentadas pelo site de notícias Folha.com, quando do jogo entre as seleções brasileira e holandesa. Tendo como base metodológica a desconstrução analítica da imagem, entende-se que ao contrário do jornal impresso, a internet dá a possibilidade de romper com os limites do espaço e possibilita ao leitor a visualização de uma série de imagens de um mesmo evento sem que haja agora o apoio do texto. No entanto, questionamentos podem ser feitos no sentido de compreender como o jornalismo online tem trabalhado esta questão a partir da premissa de que com a pós-modernidade e uma visão de sociedade (hiper) espetacularizada, a fotografia jornalística passa a ser trabalhada essencialmente como factual, ou em estado efêmero permanente, para uma sociedade que busca imagens para decodificar fatos.

Palavras-chave: fotojornalismo online, galerias de imagens, efêmero, Copa do Mundo 2010

1. Introdução

Os primeiros desenhos pré-históricos da humanidade continham em sua essência a necessidade do homem em contar suas peripécias, seus engenhos e autoridade diante da Natureza e do contato com outros seres. Seja em uma caçada ou em uma guerra, essa apropriação quase ou totalmente mística da imagem deixa vestígios importantes no sentido de apreender que a transmissão de informações na história humana teve início, muito antes da escrita e do desenvolvimento das línguas, a partir da sequência iconográfica, ritualizada ou não.

Não há dúvidas de que partir desta constatação, já tão expandida no meio acadêmico de análise de imagens pré-históricas e sua relação com os homens, é necessário porque se torna ela uma chave importante para o debate que se pretende abrir com este estudo.

[1] Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade do Oeste Paulista de Presidente Prudente (SP). Especialista em Agronegócios pelas Faculdades Integradas "Antônio Eufrásio de Toledo", de Presidente Prudente. Mestranda em Comunicação Visual pela Universidade Estadual de Londrina (PR). Professora e coordenadora do curso de Jornalismo da Universidade do Oeste Paulista, de Presidente Prudente (SP).

Ou seja, o artifício lançado pelo homem pré-histórico na reconstrução de realidades a partir do elemento imagético se refaz novamente em importância, mas dentro de um novo suporte. Se antes a história em sequência era apresentada na rocha, na caverna, agora é a tela do computador seu principal ponto de apoio, onde conexões de vários tipos se instalam, inclusive e, principalmente, imagéticas, para uma geração cada vez mais audiovisual. (CANEVACCI, 2009)

Embora se possa falar que este padrão é existente em toda rede mundial de computadores, o mesmo procedimento encontra realização plena quando enquadrado no ofício organizado e profissionalizado de se contar aquilo de aconteceu: o Jornalismo. As galerias de imagens dos portais noticiosos também apresentam aos seus espectadores a história sequenciada de um acontecimento. Fazem cumprir com isso, entre outras premissas que autores como Camargo (1999) e Joly (1996) detectaram em estudos de base, o que é designado à imagem em sua própria ontologia: as funções informativa e narrativa. Assim, compondo um mosaico de informações, podem ajudar a compreender e abrir o debate no sentido de como é que esta narrativa se desdobra, e com quais consequências, em uma época saturada de imagens e formas mil de se transmitir um fato.

Estas premissas suportam este artigo, onde a discussão teórica e reflexões, porém, são reforçados a partir da análise preliminar de uma galeria de fotografias veiculada no portal Folha.com, que trata da eliminação da Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo da África do Sul, em julho de 2010, diante da Seleção Holandesa. Um recorte específico de imagens será aplicado e, sobre este, feita uma avaliação a partir do método de Desconstrução Analítica da Imagem, proposta por Boni (2000), cuja validade reside no fato de esquadrinhar a cena e observar recursos da linguagem fotográfica usados, bem como seus possíveis efeitos posteriores.

O que se espera é a ampliação de horizontes em uma tentativa coordenada de dirimir dúvidas e questionamentos e contribuir com provocações e diálogos no campo da Comunicação Visual, do Jornalismo e da Fotografia usada no meio digital. Até que ponto a sequência de fotografias de uma história é suficiente para seu descortinamento diante do público? A superexposição fotográfica nas galerias de imagens de notícias na internet somente apresenta um fato ou abre espaço também para o detalhamento de informações, antes impossível por força da delimitação do espaço jornalístico no meio impresso? Este mesmo detalhamento significa uma abertura importante para humanizar ainda mais uma notícia a partir do momento em que não só o fato macro é exposto, mas também, de maneira muito mais perfeita e por conta das condições técnicas das máquinas fotográficas, seus personagens?

Até que ponto a possibilidade de espaço e a superexposição cumprem a função de informar e humanizar, considerando sua presença em um ambiente hiperespetacular?

São objetivos extensos, que este artigo não tem a pretensão de explicá-los em sua totalidade, mas principalmente abrir o debate visando novos esclarecimentos que permitam avançar sobre a proposta de dissertação que se encontra em fase de pesquisas no Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e que tem como tema macro a imagem fotojornalística aplicada na internet e, como recorte espaço-temporal a Copa do Mundo de 2010, realizada na África do Sul e as galerias de imagens dos jogos do Brasil. Espera-se que as considerações finais apontadas neste artigo, mesmo que em recorte reduzido para as galerias de imagens, apontem caminhos de elucidação para a dissertação em andamento, especialmente no que diz respeito às potencialidades e reflexos do uso da imagem fotojornalística.

2. Mudanças no Jornalismo

A web, com a possibilidade de compartilhamento mundial, como existe hoje, só se tornou realidade no mês de agosto de 1991, quando o físico britânico Tim Bernes Lee trouxe à tona dois grandes inventos que revolucionariam a comunicação: o www (*World Wide Web*) e o HTML (*Hipertext Markup Language*). O primeiro, segundo Pinho (2003), organiza as informações e os arquivos na rede, enquanto o segundo é uma linguagem de programação que serve como base para todo conteúdo online: texto, foto, áudio, vídeo, design, animação.

Nesses 20 anos, a internet teve seus conceitos transformados, a participação de recursos audiovisuais na elaboração do conteúdo se tornou peça-chave no processo e a web é considerada o meio de comunicação mais completo da história. Hoje, a informação jornalística é mais uma forma de se fazer uso da rede. Só o Google, site de buscas mais acessado do mundo, contabiliza bilhões de páginas indexadas, com conteúdos dos mais variados possíveis. Desde informação levada por profissionais comprometidos com a veracidade do fato, como sites de empresas e também pessoais, que estão livres para a publicação de conteúdo, sem a preocupação com a qualidade.

O novo período é considerado revolucionário porque vai de encontro com o conceito trabalhado até então na Comunicação Social, quanto à influência da Indústria Cultural através de uma cultura de elite, monopolizando o que se discute na mídia. Nos dias atuais, com a internet tão presente no cotidiano das pessoas, faz-se presente o livre-arbítrio no

consumo e produção de informações, já que todos são produtores potenciais de conteúdo e podem determinar o que deve ser lido e quais os assuntos estarão na pauta do dia.

Tudo isso revolucionou ainda mais as rotinas do jornalismo diário, que na rede, deixa de ser "diário" e passa a ser "instantâneo". Moretzsohn, em seu livro "Jornalismo em Tempo Real", de 2002, já questionava a velocidade em que a informação deve ser apurada, produzida e finalizada para um jornal impresso. Ela afirma na obra que os valores-notícia se distorciam frente à velocidade das informações.

> Essa noção, decorrente da velha e criticada idéia de que o público tem o "direito de saber" para poder tomar suas decisões, sugere que o público "precisa saber" cada vez mais rápido, porque este é o ritmo do mundo. Portanto, a qualidade é aí identificada com a rapidez na transmissão da informação. (MORETZSOHN, 2002, p. 12)

Com a web, esta realidade fica cada vez mais latente e a preocupação fundamental trata-se da velocidade em que os fatos devem ser noticiados, dada a concorrência com a avalanche de informações que está disponível na rede.

A cada dia, o jornalista da web deve buscar formas de transmitir a informação da maneira mais completa, utilizando-se de todos os recursos disponíveis para prender a atenção do leitor-internauta.

> [...] Basta ler a primeira página de um jornal de papel e a *home page* do mesmo jornal em formato eletrônico. As diferenças saltam aos olhos literalmente: a quantidade e a qualidade de imagens, vídeos, fotos, músicas, conexões a crescentes *links* paralelos do mesmo grupo editorial etc. transformam a experiência tranquila e privada da leitura em uma conexão contínua transitiva entre focos curtos e densos do ponto de vista da experiência visual e, de qualquer modo, sempre multirreceptivos. (CANEVACCI, 2009, p.228, grifo do autor)

Porém, ao mesmo tempo em que a informação deve ser trabalhada de maneira cada vez mais rápida, os recursos visuais podem ser vistos como uma maneira de garantir que essa notícia seja transmitida de maneira fidedigna, sem necessariamente, ter a construção de um texto como suporte. É o caso das galerias de imagens, que rompem com o espaço delimitado das páginas de um impresso e podem ser utilizadas como narrativa de um fato.

3. A Fotografia na Internet

Um fator determinante para o avanço da fotografia na rede foi a criação da banda larga. Até o surgimento desta nova tecnologia de recepção do sinal, o tempo de

carregamento de uma página era longo e o uso de imagens dificultava ainda mais a abertura da página. “[...] Tal situação, evidentemente, limitava a utilização não só de fotos, mas de todo e qualquer recurso não-textual”. (MUNHOZ, 2007, p.2)

Sendo assim, para fins de estudo do fotojornalimo na internet, Munhoz (2007) divide três fases distintas do uso da imagem na rede, apontadas pelo Grupo de Estudos de Jornalismo On-line (GJOL) da Bahia:

> a) um primeiro momento onde o jornalismo é caracterizado pelo modelo “transpositivo”, quando os produtos oferecidos, em sua maioria, eram reproduções de partes dos grandes jornais impressos; b) uma segunda fase de desenvolvimento quando, mesmo ‘atrelado’ ao modelo do jornal impresso, os produtos começam a apresentar experiências, na tentativa de explorar as características oferecidas pela rede, chamada fase da “metáfora” , e; c) um terceiro e atual momento que corresponde a um estágio mais avançado designado como fase do “Webjornalismo” propriamente dita, com produção de *sites* jornalísticos que começam a se distanciar do modelo puramente metafórico da fase anterior. (MUNHOZ, 2007, p.6, grifo do autor)

Esse terceiro e atual momento da imagem fotográfica online busca uma linguagem própria

> [...] utilizando suas características e seu potencial, sendo por isso denominado de geração do “Webjornalismo”. É também nesse momento que surgem e se difundem novos formatos, que passam a ter crescente importância no conjunto do jornalismo praticado na *Web*: os *Weblogs*, *Fotologs* e os *sites* de jornalismo de pauta aberta, em que a participação do cidadão comum na construção das notícias é fundamental. (MUNHOZ, 2007, p.10, grifo do autor)

A fotografia, como afirma Munhoz, passa a ser trabalhada com maior destaque na atualidade. Esse espaço é aberto também em consequência de uma geração considerada audiovisual, ou seja, que tem a necessidade de ser informada com o suporte da imagem e do áudio. Desta forma, faz-se necessário usar outros recursos além do texto para prender a atenção do internauta, que é um ser ativo, em um suporte não-linear e tem a liberdade de escolher para onde deve seguir.

Canevacci (2009), ao vislumbrar as particularidades do hipertexto, que proporciona essa não-linearidade, e as possibilidades infinitas de escolha que a rede oferece ao leitor, avalia que a comunicação visual tem um papel bem mais significativo se comparada a outros suportes.

> A tarefa que se abre à comunicação digital é bem outra: elaborar particulares tramas narrativas que, desde seu próprio interior, desenvolvam uma experimentação de lógicas não-lineares: tramas escriturais, sônicas, icônicas e gráficas que, já em sua

> imanência comunicacional, elaborem outras sintaxes, lógicas, perspectivas, identidades. (CANEVACCI, 2009, p.229)

A fotografia, após a passagem por esses três momentos na rede, ganhou espaço e poder na transmissão da informação. Desta forma, o jornalismo praticado na web atualmente propõe possibilidades de aprofundamento maior da informação visual. As capas dos sites dão espaço em destaque às fotografias, além de, na própria página inicial, ao contrário do jornal impresso, haver a possibilidade de usar mais imagens, com o recurso do *slide show*, ou seja, no decorrer dos segundos mudam-se as imagens, o que favorece um uso mais abundante em números de fotografias, inclusive na *home page*.

Já nas páginas internas, objetos de análise deste artigo, além do espectador se deparar com recursos visuais que intercalam ao texto, é possível clicar em uma fotografia e seguir para galerias de imagens, o que mostra a possibilidade de aprofundamento informativo visual no ambiente online.

> O limite de espaço quase inexistente na *Web* assinala com a possibilidade de se estruturar o material fotográfico de forma inédita, favorecendo o aprofundamento da informação imagética e disponibilizando-a de maneira criativa e dinâmica, proporcionando transformações significativas na narrativa do fato jornalístico. Da mesma forma, a facilidade de acesso do cidadão a equipamentos digitais de alta tecnologia, tanto na produção como na disponibilização de dados, tem revolucionado a mídia informativa, gerando notícias diretamente do local dos acontecimentos, em tempo real, suplantando em muito a suposta "agilidade" da cobertura jornalística produzida pelos meios convencionais de imprensa e, dessa forma, impondo aos profissionais da fotografia jornalística novos paradigmas que o impelem a um redimensionamento do fazer fotojornalístico.(MUNHOZ, 2007, p.13)

4 Galerias de Imagens

Bruno Rodrigues, autor de diversos livros sobre jornalismo online, costuma usar a metáfora da "cebola" para explicar as camadas de conteúdos de um site. Ele explica que para entender os níveis de aprofundamento, basta imaginar as camadas de uma cebola. A parte mais externa, que fica amostra, pode ser chamada de Camada de Apresentação "onde são expostos os aspectos mais persuasivos da informação que virá a seguir" (BRASIL, 2010, p.12). Ou seja, é a página inicial do site. Na segunda camada, que é encontrada após o clique em um link da página inicial, chama-se Camada Genérica "onde são respondidas questões básicas sobre a informação em questão – mas apenas as básicas" (BRASIL, 2010, p.12). "Às camadas e páginas que vêm posteriormente, com os múltiplos aspectos da informação, dá-se o nome de Camadas de Detalhamento. Nestas camadas estão todos os detalhes sobre a informação abordada" (BRASIL, 2010, p.12).

As galerias de imagens de um site normalmente estão nas camadas de detalhamento. Mas existem possibilidades de serem encontradas em camadas genéricas, ou seja, quando da página inicial, pode-se ir direto a uma galeria. Quando isso acontece, é sinal de que o próprio site valoriza a informação visual passada pela galeria, a ponto de que ela seja encontrada facilmente e que alcance um número maior de leitores para aquele conteúdo.

Ainda usando a metáfora da cebola, é importante deixar claro que, mesmo com a infinita possibilidade de disponibilização de conteúdo na internet, já que não existem limites espaciais e/ou temporais, quanto mais profundo estiver um conteúdo nessas "camadas" mais difícil ele será encontrado, o que faz com que a audiência para aquele conteúdo seja limitada, além de não garantir a eficiência na informação que pretende ser transmitida.

> O enorme fluxo de informações e a rapidez com que elas circulam torna cada vez mais difícil a escolha consciente entre uma e outra. Há, além disso, uma busca incessante por essa rapidez de acesso, mas o tempo nunca será suficiente para usufruirmos de todas as informações desejadas ou disponíveis. (BERGO, 2009, p.124)

Muitos sites fazem uso de galerias como forma de garantir que o internauta tenha a maior quantidade de informações possíveis sobre determinado tema. Porém, às vezes limitam o acesso a esta galeria a partir de um link em uma matéria sobre o assunto. O que ocorre é que em pouco tempo, devido ao fluxo de informações e a troca de matérias na página inicial, essa camada que era genérica (a segunda após a *home page*) passa a ficar perdida em meio a outras informações. As galerias vinculadas àquela matéria, por sua vez, tem o mesmo fim.

Mesmo assim, as galerias foram um grande avanço no que se refere à disponibilização de conteúdo imagético em um veículo de comunicação.

> A dissolução dos limites cronoespaciais e a conseqüente possibilidade de se dispor de espaço (praticamente) ilimitado para a apresentação do material noticioso são a maior ruptura a ter lugar com o advento da *Web* como suporte midiático para o jornalismo. A disponibilidade de espaço, somada à multimidialidade, leva à expectativa de uma valorização do lugar da imagem nos *sites* jornalísticos da *Web*. (MUNHOZ, 2007, p.2, grifo do autor)

O internauta, ao se deparar com aquela quantidade massiva de imagens digitais precisa redescobrir a forma de fazer a leitura deste conteúdo.

> A fotografia digital, em sua práxis e como produto massificado pela cultura, revela as novas relações do homem contemporâneo com a imagem, convidando-o a sair da posição de espectador para uma ilusória posição de fotógrafo, mas uma real posição

> de narrador. Um narrador de sua condição individual que se deixa entrever, que dá pistas de sua condição de ser cultural. (CAMARGO, 2007, p.3)

Portanto, a eficiência na comunicação, só é possível quando o emissor atinge seu objetivo na exposição dos fatos. Para tanto, a fotografia jornalística na internet quando usada com o recurso de galeria, precisa adotar uma nova linguagem, ou será apenas uma série de imagens desconexas sobre determinado fato.

Uma das possibilidades que vem sendo usada cada vez mais nas galerias de imagens dos sites noticiosos, é a linguagem narrativa, ou seja, as fotos colocadas em ordem cronológica, de forma a contar uma história. Este recurso, além de trazer lógica ao conteúdo abordado, facilita a compreensão do internauta e, ainda, faz com que ele tenha a informação completa sobre o assunto, apenas vendo a sequencia selecionada pela edição do site.

Além disso, outro fator que tem aparecido de maneira sistemática nas galerias em questão, é o tipo de imagem que se disponibiliza: fechada com a predominância do elemento humano. Esta característica se deve, entre outros fatores, a uma série de estudos realizados pelo Instituto Poynter, especializado em estudar o comportamento do internauta. Entre as conclusões apresentadas na pesquisas, uma delas apontou que o leitor da web prefere imagens fechadas, com a presença de pessoas, a imagens gerais de um fato. Na época desta pesquisa, 2004, o motivo apresentado estaria ligado ao fato de que o tamanho destinado às fotografias na web era pequeno, o que dificultava a visão de detalhes quando a imagem era aberta. (OUTING, 2004).

Sete anos depois, tempo considerável em se tratando de internet, o tamanho das imagens aumentou e o comportamento do internauta mudou bastante. Porém, as imagens permaneceram humanizadas, como será visto a seguir em uma análise preliminar de uma galeria fotojornalística.

5. Análise de Imagens da Galeria “Brasil x Holanda”

A galeria escolhida para servir como ponto de análise e abertura para as considerações pretendidas a respeito do uso da fotografia na internet possui 62 imagens, produzidas quando do jogo entre as seleções do Brasil e Holanda, no dia 02 de julho, pelas quartas-de-final da Copa do Mundo da África do Sul, em 2010. São fotografias com autores diversos e pertencentes a várias agências noticiosas. Este material está disponível online para observação no endereço http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/219-brasil-x-holanda

Do montante geral de imagens nesta galeria, 62 unidades, percebe-se por

observação simples que 36 fotografias possuem como característica geral a preferência do fotógrafo por detalhes, seja de rostos de jogadores ou situações específicas de jogo em que aparecem em cena no máximo três pessoas. Embora se trate de um procedimento normal quando da produção jornalística fotográfica de uma partida de futebol, o índice de 36 imagens, que corresponde a 58% em um universo de 62, com estas características é importante.

Quanto à produção técnica das cenas, é possível verificar que os fotógrafos, até por necessidade, optaram por trabalhar a partida com teleobjetivas, cujas imagens proporcionam maior profundidade de campo. No uso dos planos de tomada, verifica-se uma preferência pelo plano americano, onde o objeto fotografado tem sua vividez destacada diante de outros elementos da natureza em cena, assim o primeiro plano, ou o tradicional *close up*, que isola o sujeito, registra pormenores, com maior capacidade de despertar sensações e recordações. O mesmo se percebe quando se adiciona na análise das imagens a questão do foco. Especialmente trabalhadas a longa distância, as cenas possuem alto grau de nitidez nos elementos centrais o que, com ajuda da questão da profundidade de campo, auxilia na recepção da mensagem.

A cena da Figura 1 dá conta de uma das imagens da galeria analisada. Nela é possível identificar de maneira imediata dois jogadores da Seleção Brasileira, Cacá (à esquerda) e Robinho. Ambos apresentam sua decepção logo após a virada da seleção holandesa, marcando 2 a 1, este que seria o resultado final da partida. Pela profundidade de campo e foco obtidos com a cena, os dois jogadores brasileiros aparecem com muita nitidez. Cacá, com uma das mãos na cabeça e Robinho, com olhar perdido para o chão demonstram o fracasso e a derrota. O ar é de desolação, assim como foi para milhões de torcedores brasileiros. Encarar esta imagem na internet, pode ser capaz de evocar a dimensão do acontecimento, especialmente para aqueles que sofreram junto.

Figura 1 – Cacá e Robinho
Imagem da galeria de imagens “Brasil x Holanda”, da Folha.com
Autor: Matt Dunham/AP

Elementos de análise semelhantes são possíveis de serem observados nas duas imagens seguintes (Figuras 2 e 3), também retiradas da galeria analisada, mas que dão conta do goleiro brasileiro Júlio César. Na primeira, ele está encostado em uma das traves no gol da Seleção Brasileira. Tanto a composição da cena, quanto profundidade de campo, ângulo e foco contribuem decisivamente para também apresentar ao espectador a decepção do jogador e provocar no observador a mesma memória triste, ruim.

Figura 2 – Júlio César, goleiro da Seleção Brasileira
Imagem da galeria de imagens “Brasil x Holanda”, da Folha.com
Autor: Matt Dunham/AP

Assim também o é com a fotografia seguinte, já ao final da partida, quando depois de ter ele também falhado em um dos gols, deixa o campo de jogo. A proximidade da pessoa Júlio César em um momento assim pode evocar sensações humanísticas, tanto por apoio ao profissional quanto também pelo próprio espectador sentir-se desta maneira.

Figura 3 – Goleiro Júlio César, da Seleção Brasileira
Imagem da galeria de imagens "Brasil x Holanda", da Folha.com
Autor: Matt Dunham/AP

6. Considerações Finais

A fotografia jornalística na internet, embora utilizada de maneira massiva nos dias de hoje, precisa encontrar sua própria linguagem para ganhar destaque em meio à efemeridade das imagens técnicas na rede, que somente passam aos olhos dos internautas no decorrer do dia, mas não deixam suas marcas enquanto produção e informação. Esta sociedade mediada por imagens e que precisa delas até mesmo para compreender um pensamento, visto que cada vez mais a linguagem escrita vem sendo banalizada com o avanço das tecnologias, exige que as informações sejam amparadas por suportes visuais. Não apenas a fotografia ganha espaço nesta sociedade tecnológica, como o vídeo, os infográficos e os áudios. Pensar jornalismo na rede hoje, significa pensar convergência. Desta forma, em mundo em que os valores mudaram e o cidadão comum tem papel decisivo na construção da informação, ditando boa parte das regras, é preciso criar padrões.

O bom jornalismo não deve estar pautado apenas nos resultados das pesquisas de audiência. Em uma sociedade de massa, que segue as tendências da maioria,

ainda é possível trazer novos formatos, que estejam à altura do fazer jornalístico e que atendam a este público. Neste aspecto, é papel fundamental do jornalista da web garantir lugar de destaque ao fotojornalismo enquanto informação visual e não apenas ilustração dos fatos em meio a enxurrada imagética disponível na rede.

Nas análises realizadas até aqui é possível afirmar que, mesmo com as mudanças no comportamento do internauta e com o aumento do espaço para a fotografia no ambiente virtual, já foi criada uma cultura na elaboração e divulgação da imagem de galerias, no sentido da humanização da notícia, valorizando assim o personagem da ação. Para esta pesquisadora, além do fato de ter se criado esta cultura no modo de se usar a fotografia na internet, a concorrência dos fotojornalistas com fotógrafos amadores, que estão nos mesmos locais, mostrando as mesmas imagens, foi determinante na consolidação desta técnica. Isto porque, como fotógrafos profissionais, cada vez mais é preciso trazer à fotografia um olhar diferenciado, com técnica apurada e com um conteúdo que traga informação.

Além do mais, nesta sociedade hiper-espetacularizada, na proposta de Silva (2007), em que o mundo é mediado por imagens, o cidadão comum não quer mais ser um mero observador, mas fazer parte do espetáculo.

> Estamos agora no hiper-espetáculo. O espetáculo era a contemplação. Cada indivíduo abdicava do seu papel de protagonista para tornar-se espectador. [...] No espetáculo, o contemplador aceitava viver por procuração. Delegava aos "superiores" a vivência de emoções e de sentimentos que se julgava incapaz de atingir. (SILVA, 2007, p.1).

O espectador agora adentrou ao mundo do hiperespetáculo, onde Silva (2007, p.1-3) diz que

> [...] a contemplação continua, mas é uma contemplação de si mesmo num outro, em princípio, plenamente alcançável, semelhante ou igual ao contemplador. [...] São tantos mais adorados quanto menos se diferenciam realmente dos fãs. [...] O hiper-espetacular não é um conjunto de imagens espetaculares, mas uma relação social entre telespectadores mediada por imagens banalizadas e repetidas à exaustão.

E essa visão pormenorizada de um fato, em que é possível ver as vitórias e as mazelas da pessoa em destaque, e não mostrar apenas os números, em uma imagem geral e ampliada, o uso da fotografia humanizada possibilita um interesse muito maior frente ao que se é mostrado e a própria fotografia jornalística tem seu papel valorizado.

Portanto, o uso de uma galeria de imagens para a cobertura de um evento, como uma Copa do Mundo, ou mesmo para o relato de uma tragédia, pode trazer muito mais

curiosidade e vivacidade no que se mostra, do que imagens que se intercalam a um texto, como em um jornal impresso.

Referências Bibliográficas

BERGO, Lívia. A revolução das tecnologias de informação e comunicação: conseqüências sociais, econômicas e culturais**.** *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação.* **Volume:** 7, Issue: 1, Pages: 117-127. 2009

BONI, Paulo César. *O discurso fotográfico***:** a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: ECA/USP, 2000.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Secretaria de Logística e Tecnologia da Informação. Departamento de Governo Eletrônico. Padrões Brasil e-Gov. *Cartilha de Redação Web*. Versão 1.0. 2010. Disponível em: <http://www.governoeletronico.gov.br/biblioteca/arquivos/padroes-brasil-e-gov-cartilha-de-redacao-web>. Acesso em: 29 jul. 2010.

CAMARGO, Hertz Wendel de. Corpo e Narrativa Visual: enredamentos da fotografia na realidade simulada. *I Seminário "Escritas, Imagens e Criação: Diferir"*. Associação de Leituras do Brasil: Campinas, 2007. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss06_02.pdf. Acesso em 04/03/2011.

CAMARGO, Isaac Antonio. *Reflexões sobre o Pensamento fotográfico:* pequena introdução às imagens e à fotografia. Londrina: ed. EDUEL, 1999.

CANEVACCI, Massimo. *Comunicação Visual*: olhares fetichistas, polifônicos, sincréticos sobre corpos. São Paulo: Brasiliense, 2009.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem***.** Campinas: Papirus, 1996.

MORETZSOHN, Sylvia. *Jornalismo em tempo real:* o fetiche da velocidade. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

MUNHOZ, Paulo. **Estágios** *de Desenvolvimento do Fotojornalismo na Internet. Diálogos & Ciência* – Revista da Rede de Ensino FTC. Ano V, n. 11, set. 2007.

OUTING, Steve; RUEL, Laura. *The Best of Eyetrack III*: What We Saw When We Looked Thought Their Eyes, 2004, disponível em: http://www.poynterextra.org/eyetrack2004/main.htm

PINHO, J. B. *Jornalismo na Internet:* Planejamento e produção da informação on-line. 3. ed. São Paulo: Summus, 2003.

SILVA, Juremir M. *Depois do espetáculo:* reflexões sobre a tese 4 de Guy Debord. 2007. (Texto apresentado no GT Comunicação e Cultura na XVI COMPÓS, Curitiba).

Retratos de Família: representações simbólicas da morte na cultura japonesa

Cássia Maria POPOLIN[1]

Resumo: Este artigo resgata uma série de fotografias extraídas do álbum da família Igarashi, de Rolândia (PR), e analisa sua relação com a morte. Para tanto, foi necessário uma imersão na cultura japonesa, para entender seus rituais relacionados à morte e o culto aos mortos. Os japoneses mantêm, inclusive, oráculos dentro de suas casas. Diálogos e silêncios estão além da superfície fotográfica e revelam histórias latentes do tempo, das circunstâncias, dos objetos e das pessoas fotografadas. Este trabalho propõe um resgate da memória "coagulada" na fotografia que, mesmo em sua aparente banalidade, traz sempre para o presente as marcas indeléveis do destino e extrapola o retângulo de papel. A linha norteadora do trabalho foi a tentativa de resposta à pergunta da pesquisadora Miriam Moreira Leite: "como se servir desses instrumentos de reconstrução do mundo que podem ser as fotografias, nas quais se imprimiram os vestígios do homem no tempo?" Os métodos utilizados foram a revisão de literatura, o de levantamento das características externas, depois, a análise interna das fotografias, que compõem o corpus documental e a história oral – por meio de entrevistas com descendentes da família Igarashi – importante instrumento para contextualização e elucidação de peculiaridades inerentes à cultura japonesa. Como referenciais teóricos deste trabalho foram utilizados Boris Kossoy, Miriam Moreira Leite, Susan Sontag e Edgar Morin, entre outros.

Palavras-chave: Fotografia e memória; família Igarashi; cultura japonesa; morte.

Introdução

As imagens são uma linguagem e uma ferramenta de expressão e comunicação. Imagem, do latim *imago* – semelhança, não significa necessariamente identidade nem reprodução idêntica ao original, mas indicia que há traços que correspondem ao real. Segundo Baitello (2005, p.45) isto quer dizer que ao lado ou atrás da visibilidade de uma imagem emergem numerosas configurações que a acompanham e que nossos olhos não conseguem ver.

[1] Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina. Especialista em Fotografia e mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina. Docente de fotografia nas Faculdades Adamantinenses Integradas e Universidade do Oeste Paulista – Presidente Prudente. E-mail: cassiapop07@yahoo.com.br

Descobrir os enigmas que as imagens guardam em seu silêncio é desvendar fatos que lhe são inerentes, aspectos de um passado desaparecido e, nas palavras de Kossoy (2007, p.61) “nebuloso, que tentamos imaginar, recriar, a partir de nossas imagens mentais”. A fotografia tem essa magia, guarda atrás de si uma história e vai além do que mostra em sua superfície. Ainda nas palavras de Kossoy (2007, p.131), documentando vivos ou mortos, a fotografia é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência. É o assunto ilusoriamente re-tirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem [...], mantendo a lembrança, através dos retratos de família.

> A imagem fotográfica tem múltiplas faces e realidades. A primeira é a mais evidente, visível. É exatamente o que está ali imóvel no documento (ou na imagem petrificada do espelho), na aparência do referente, isto é, sua *realidade exterior*, o testemunho, o conteúdo da imagem fotográfica (passível de identificação). As demais faces são aquelas que não podemos ver, permanecem ocultas, invisíveis, não se explicitam, mas que podemos intuir, é o outro lado do espelho e do documento; não mais a aparência imóvel ou a existência constatada, mas, também e principalmente, a *vida* das situações e dos homens retratados, desaparecidos, a história do tema e da gênese da imagem no espaço e no tempo, a *realidade interior* da imagem (KOSSOY, 1999, p.131).

Enquanto pesquisadores, nos transformamos em “arqueólogos das imagens”, termo usado por Kossoy (2007, p.135). Cabe a nós, penetrarmos nestes meandros da memória iconográfica, na tentativa de resgatar as tramas e mistérios que envolvem sua gênese, sua realidade interior. E é isto que propõe este trabalho: pesquisar a história latente que extrapola o retângulo de papel das fotografias do álbum da família Igarashi, de Rolândia (PR). Para tanto, foi selecionada uma série de imagens relacionadas à morte e nos propomos a desvendar os motivos culturais ou religiosos que motivaram sua produção.

Por meio da análise das imagens fotográficas é possível se comunicar com as informações visuais, dialogar com elas, decifrar seus códigos e resgatar suas realidades interiores, seus silêncios, isto é, seus significados.

> Diálogos e silêncios permeiam nossa relação com as imagens. O que elas dizem em suas iconografias nos é relativamente inteligível. É por trás da aparência, porém, no ato de sua concepção e ao longo de sua trajetória, naquilo que ela tem de oculto, em seus silêncios, que residem as histórias secretas dos objetos e dos seres, das paisagens e dos caminhos (KOSSOY, 2007, p.156).

Fotografar é resgatar o passado no presente. Andrade (2002, p.48) diz que "a fotografia é espelho e memória: imobiliza nossa imagem para sempre". A cada página novos personagens aparecem, enquanto outros desaparecem do álbum e da nossa vida. Porém, dificilmente nos desligaremos emocionalmente dessas imagens. Para Sontag (2004, p.28) cada foto testemunha a dissolução implacável do tempo. É um momento privilegiado, convertido em um objeto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes.

Além da *realidade exterior*

Por que produzimos imagens? Baitello (2005, p.48) aponta uma resposta:

> Por medo da morte, o homem produziu imagens. E as imagens produzidas para afastar e esquecer a morte acabaram por trazê-la para mais perto e por antecipá-la, acabaram por trazer sua materialidade vazia, a máscara de cera de uma imago. [...] A complexa relação das imagens com a morte merece assim uma atenção que tem sido recalcada tanto pelos meios de comunicação visuais quanto pelos estudos e reflexões sobre os mesmos. Se a motivação primeira da produção de imagens foi a tentativa de fugir da morte, esta tentativa, repetida exaustivamente só fez evocá-la, recordando-a não mais em espaços de cultos e rituais, mas em todos os espaços e tempos da vida humana.

O que levou a família Igarashi a produzir essa série de imagens, todas relacionadas à morte? E como relacioná-las com a premissa de Leite (1993, p.12), que questiona como se servir desses instrumentos de reconstrução do mundo que podem ser as fotografias, nas quais se imprimiram os vestígios do homem no tempo? As imagens ao mesmo tempo podem dizer e calar; os álbuns, as coleções de retratos de família interrogam silenciosamente nossa memória e nos fazem compreender por que e para que algumas imagens foram construídas. Os leitores da documentação fotográfica procuram na imagem, e através dela, lembranças comuns e os significados realçados.

Leite (1993, p.44) afirma que a leitura leva ao transbordamento do quadro destacado pela câmera. Após a identificação do conteúdo da fotografia é preciso deduzir (investigar) o que não se vê em torno daquilo que se está vendo. E completa:

> Os retratos de família estão fundamentalmente ligados aos ritos de passagem – aqueles que marcam uma mudança de situação ou troca de categoria social. São tiradas em aniversários, batizados, fim de ano, casamentos e enterros. Os retratos passaram rapidamente a fazer parte desses rituais mais amplos, que marcam a passagem de criança a adulto, de solteiro a casado, de vivo a morto (LEITE, 1993, p.159).

A passagem da vida para a morte – ou a despedida dos vivos ao morto – é retratada na figura 1. A história dessa fotografia começa no Japão, na Província de Guma. Sohei Igarashi, jovem descendente de família rica, estudou e concluiu o ginasial, "formação rara naquele tempo", segundo relata seu filho Tokuzo. Foi trabalhar no setor de finanças em Tóquio, ocupando importante cargo no governo. Mas, um contratempo familiar fez essa história bem-sucedida mudar de rumo. O pai de Sohei avalizou um empréstimo para um irmão, que foi à falência e fugiu, deixando a dívida para o avalista. A família, sem alternativa, foi obrigada a voltar para a zona rural. Igarashi (2005, p.29) lembra os momentos difíceis que atingiram as famílias japonesas.

> O crescimento demográfico no Japão foi muito expressivo: de 35 milhões de habitantes, em 1873, para 55 milhões em 1918. Entretanto, as reformas impuseram sacrifícios enormes a estratos da população, aderir à revolução industrial e adotar a economia capitalista implicou aumento de tributos e inflação; a política deflacionária fez crescer a miséria na zona rural, apesar da assistência governamental à indústria e ao comércio, as exportações ficavam aquém do volume necessário, a oferta de empregos diminuiu, alterou-se a economia, que deixou de se basear quase toda na agricultura e passou a manufatureira e industrial. Oprimidos pelos altos impostos, após vender ou arrendar as terras, camponeses chegavam às cidades, a grande maioria não encontrava empregos e, nos últimos anos da década de 1860, tinham fortes razões para emigrar.

Por estas razões, Sohei decidiu se mudar com a mulher e os filhos para o Brasil. Sua meta era ficar por cinco anos, ganhar dinheiro e voltar para o Japão.

Desembarcou no porto de Santos em março de 1928. Como a maioria dos imigrantes, veio para trabalhar nas lavouras de café no interior paulista. Ficou dois anos na região de Ribeirão Preto, depois se mudou para Lins, para trabalhar numa fazenda, onde permaneceu por mais seis anos. Foram anos difíceis. Encontrou um Brasil diferente do anunciado nas campanhas publicitárias veiculadas no Japão.

Enfrentou as más condições de vida nas fazendas de café, trabalho árduo em áreas a serem desmatadas, jornada de trabalho do clarear do dia ao anoitecer, casas de pau-a-pique e chão de terra batida, sem móveis e sem banheiro. Alimentos básicos, mas desconhecidos de sua cultura, como feijão, fubá e carne seca, eram comprados na venda da fazenda, a preços elevados; não havia verduras nem peixe, a base da alimentação oriental.

Sofreu muito e o sonho de voltar ao Japão ficava cada vez mais distante. Persistente, continuou trabalhando muito e, em 1943, conseguiu comprar sua primeira propriedade: 15 alqueires, na Gleba Bandeirantes, em Rolândia, norte do Paraná. Como não conseguiria voltar para sua terra natal, decidiu construir uma casa de alvenaria, para morar com a esposa e os filhos – cinco homens e uma mulher. Seguindo a tradição da cultura japonesa, o filho mais velho, Massao, mesmo casado, permaneceu morando com os pais.

Após sofrer um derrame, Sohei Igarashi faleceu em 25 de janeiro de 1947. Na saída de seu enterro, a família e amigos se reuniram para a última lembrança: uma fotografia em frente à casa que ele construiu no Brasil. Tokuzo relata que seu pai vivia triste e alimentou, por muitos anos, uma mágoa por não ter conseguido regressar. Cópias dessa imagem foram enviadas aos parentes do Japão para mostrar que, apesar de não haver voltado, ele havia vencido e estava morando bem no Brasil. O número de pessoas mostra que ele também fez muitas amizades. Nota-se os homens de terno e gravata, segurando o chapéu na mão, em sinal de respeito ao falecido. Os familiares – filhos, netos e a viúva Fuku Sohei estão sentados. O caixão foi colocado ao centro, de forma perpendicular, para destacar sua “presença”.

> Os retratos são objetos de exibição e distribuição entre convidados e parentes que não puderam comparecer, devolvendo assim uma função integradora dos membros e ramos imigrados com os que ficaram na terra de origem. E passam a construir a memória da família fixando lembranças e registrando para os descendentes o evento (LEITE, 1993, p.125).

Morin (s/d, p.95), afirma que os funerais – em todas as sociedades sapientais que se conhecem – traduzem ao mesmo tempo uma crise e o ultrapassamento dessa crise. Por um lado, a dilaceração e a angústia e, por outro, a esperança e a consolação. Todas as religiões e filosofias vão procurar transpor a morte. Além da imagem, a família Igarashi buscou em sua origem religiosa, o budismo, as orações e rituais para perpetuar a presença de seu ente querido.

Figura 1 – Despedida dos familiares e amigos a Sohei Igarashi, antes da saída do cortejo
Fonte: Arquivo da família

O monge Genshô[2] (2008), da religião budista, em seu site cita o texto do reverendo Wagner Bronzeri:

> De acordo com o Budismo, a atitude correta em relação ao falecido é vê-lo, humildemente, como um mestre que ensina sobre o caráter transitório e finito de nossas vidas. Isso é chamado no Budismo de "impermanência". Além do mais, é graças aos nossos antepassados que nós estamos vivendo atualmente. Nós herdamos através de nossos pais essa vida que chegou até nós através de uma linhagem incalculável de

[2]O monge Genshô observa que a família pesquisada pratica formas religiosas sincretizadas com outras religiões além do budismo, religiões com deuses, almas e espíritos como o cristianismo, provavelmente se expressam assim. Evolução de espíritos é uma citação que parece ter a ver com a doutrina kardecista, provavelmente outro sincretismo. No entanto, no budismo não existem almas ou espíritos e mesmo deus criador é ignorado. Os budistas não crêem em algo sobrenatural.

> pessoas que existiram antes de nós. Para o futuro também, através de nossos filhos, netos, bisnetos e etc., essa mesma vida será transmitida, como se fosse a semente de uma árvore, que gera uma nova árvore, que dará novos frutos e estes por sua vez novas sementes que gerarão novas árvores, assim infinitamente, enquanto houver condições da vida se manifestar.

Os budistas realizam cultos especiais nos aniversários de morte de seus antepassados. O fazem para expressar sua gratidão em relação à vida e refletir sobre o verdadeiro significado da existência. Após a cerimônia dos 10 anos de falecimento, Tokuzo com a mulher, os filhos e a mãe (Figura 2) se dirigiram ao cemitério para uma fotografia junto ao túmulo de Sohei Igarashi, que também foi enviada aos parentes no Japão. Nesta fotografia nota-se a presença da toba (placa feita em granito), no túmulo, ao contrário das figuras 1 e 3 que mostram uma cruz, símbolo maior do cristianismo. A toba simboliza os vários elementos da natureza, onde se inscreve o nome e a data de falecimento.

Figura 2 – Visita ao túmulo de Sohei Igarashi, no 10º aniversário de sua morte. O filho Tokuzo, com a esposa, os filhos e a mãe.
Fonte: Arquivo da família

Figura 3 – Tokuzo, acompanhado da esposa, visita o túmulo de sua mãe, poucos dias depois de seu falecimento, em 1969.
Fonte: Arquivo da família

Toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo, e, portanto, da vida. Leite (1993, p.41) ressalta que sendo essencialmente o instante congelado, a imagem fotográfica fixa não registra a passagem do tempo. As mudanças ou o prolongamento do mundo visível só podem ser obtidos pela justaposição de diversas imagens sobre a mesma questão, tomadas em momentos diferentes.

Nas figuras 4 e 5, observamos o jazigo da família. Marido e esposa estão enterrados juntos. No altar, tobas com a inscrição dos nomes e datas de falecimento, suporte para incenso, velas e, na parede, fotografias de Sohei e sua esposa Fuku. Em julho de 1975, os filhos Tokuzo e Massao (o mais velho) posam para a fotografia de terno e gravata. Na figura 5, observamos Tokuzo, primeiro à esquerda utilizando um "colar". Trata-se de um símbolo chamado de Wa Rakusu, ornamento usado por devotos para lembrar o compromisso assumido como praticante do budismo. Ele está

acompanhado pela nora Noêmia, e por parentes de sua esposa que vieram visitar a família.

Na parede, agora (Figura 5) tem o retrato de Massao, falecido há pouco tempo. Da esquerda para a direita, os retratos na parede da esposa do filho Tokuzo, o filho Massao, a esposa de Sohei, Fuku e as duas últimas imagens de Sohei em momentos diferentes. No altar, copos de água em oferenda aos falecidos, velas e incenso. O incenso é colocado com a finalidade de purificar o ambiente, eliminando o odor humano, para facilitar a presença dos espíritos elevados. A oferenda de água e alimento é para que os espíritos se "alimentem" da boa intenção de seus descendentes, do sentimento de amor que motiva a oferenda, os bons pensamentos "nutrem" os espíritos, levando-os a atingir mais cedo altos graus de evolução.

Figura 4 – Os filhos Tokuzo e Massao, em julho de 1975, no jazigo da família em Rolândia (PR)
Fonte: Arquivo da família

Figura 5 – Tokuzo, sua nora Noêmia e parentes de sua esposa visitam o jazigo da família, após cerimônia budista em intenção aos antepassados da família. A imagem é do ano de 2000
Fonte: Arquivo da família

Dos seis filhos de Sohei, três estão vivos: Akira, nascido no Brasil, é dentista, Toshio, o autor do livro sobre a imigração japonesa no Paraná, é médico aposentado, e Tokuzo, que chegou ao Brasil com 10 anos, estudou até a 4ª série, e trabalhou como agricultor, tendo sido, inclusive, diretor-presidente da Cooperativa Cotia Norte do Paraná. Casou-se em 1942 e teve oito filhos. Hoje (2009), aos 92 anos, mantém firme as tradições de família. Além do Budismo, há 41 anos participa também de um grupo de estudos da moral, denominado Moralogia, baseada nos ensinamentos de Jesus Cristo, Buda, Confúcio, Sócrates e Amaterasu Omikami. Esta filosofia também destaca a importância de se cultuar os antepassados diariamente e a cuidar dos túmulos da família.

Há três anos (2006), Tokuzo esteve no Japão, visitando o túmulo da família (Figura 6). Trouxe terra de lá e depositou no túmulo de seu pai aqui no Brasil. No Japão, encomendou orações perpétuas. Segundo ele, era uma obrigação fazer isso em sinal de gratidão aos antepassados, porque estando longe não é possível cuidar e manter os túmulos bem conservados. Todas as manhãs faz a oração de gratidão aos antepassados diante do oratório que tem em seu quarto (Figura 7). Nele encontramos

fotografias do pai, da mãe e da esposa, pequenas tobas – com a inscrição do nome e da data de falecimento de cada um – água, café, incenso, vela, flores e a imagem de Buda.

Os primeiros imigrantes japoneses trouxeram seus altares familiares. Todo budista tem esse altar com os nomes de familiares inscritos. Oficialmente, não vieram monges. Era proibida a imigração de religiosos não-cristãos. Eles entravam como agricultores, e o budismo era praticado às escondidas. No período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) era proibido até mesmo falar o japonês.

Figura 6 – Jazigo da família Igarashi, no Japão. À direita, uma prima de Tokuzo
Fonte: Arquivo da família

Figura 7 – Oratório (butsudan) em memória aos antepassados
Fotografia: Cássia Popolin

Considerações finais

Ao analisarmos estas imagens percebemos a importância do estudo da fotografia como memória e documento histórico. A reconstituição da história através da fotografia não se esgota e permite releituras do passado multiforme, passível de novas abordagens e leituras. Desvendar a história congelada nas imagens fotográficas foi o que motivou e instigou a curiosidade para elucidar um importante ritual religioso da cultura japonesa. Unindo estes fragmentos e colocando-os numa ordem cronológica foi possível reconstruir a trajetória da família Igarashi e seus costumes.

Esta série de imagens se abre a novos estudos e descobertas. Acreditamos que alguns questionamentos foram elucidados, entre eles, o aspecto religioso muito forte na relação vida e morte presente na cultura japonesa. Outros poderão – e deverão – ser desvendados em futuros trabalhos. Kossoy (1999, p.139) ressalta que:

> As fotografias, em geral sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória. A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. As personagens retratadas envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também

> desaparecem. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive.

A "sobrevivência" da fotografia dá início a uma outra realidade, a do documento, que não apenas conserva a imagem do passado, mas é parte constitutiva do mundo presente. As imagens constituem a essência do visível fotográfico, o homem em si mesmo e suas inúmeras manifestações sociais, culturais e religiosas. A fotografia, nesse processo, constituiu-se em importante instrumento de disseminação da informação histórico-cultural. E mesmo passados muitos anos do momento em que foi congelado o fragmento do tempo, ela carrega em si uma história que extrapola o retângulo do papel.

Pelas fotografias dos álbuns de família constata-se a ação inexorável do tempo e as marcas por ele deixadas, ora traduzidas em emoções, ora em histórias. São estes fragmentos interrompidos da vida – que, vez ou outra, revemos – uma insuperável, por vezes constrangedora, fonte de recordação. Os documentos fotográficos são também um insubstituível meio de informação. Seja como meio de recordação e documentação da vida familiar, como meio de informação e divulgação dos fatos, como forma de expressão artística, ou mesmo como instrumento de pesquisas científicas, a fotografia tem feito parte indissociável da experiência humana. Memória do mundo físico e natural da vida individual e social.

Borges (2005, p.92) diz que a imagem fotográfica funciona, na realidade, como um espelho cultural, que tanto informa quanto constrói interpretações sobre os objetos e sujeitos fotografados. Dentre a multiplicidade de usos e funções a ela atribuída, há que se celebrar e difundir a memória coletiva de grupos sociais e sua capacidade de definir perfis socioculturais de resgatar e desvendar histórias latentes. É a fotografia sendo alçada à condição de documento histórico.

Referências:

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia:** olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAITELLO, Norval. **A era da iconofagia.** São Paulo: Hacker, 2005.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e fotografia.** 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

IGARASHI, Toshio. **História da imigração japonesa no Paraná.** Londrina: Edição do autor, 2005.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família.** São Paulo: Edusp, 1993. (Coleção Texto e Arte, vol.9).

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia:** o efêmero e o perpétuo**.** Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____.**Fotografia e história.** 2.ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____.**Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido.** Lisboa: Europa América, s/d.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Sites

http://opicodamontanha.blogspot.com/ Acesso em: 10 dez. 2008.

http://www.dharmanet.com.br/honganji/hoji.htm Acesso em: 10 dez. 2008.

http://imigracaojaponesa.terra.com.br/014_cultura_japonesa_religiao_brasil.html Acesso em: 10 dez. 2008.

ASPECTOS HISTÓRICOS DA ORDEM DAS CLARISSAS: O GRANDE ÍCONE OU O RETÁBULO DE SANTA CLARA

Celoí Pereira (Universidade Federal de Pelotas)

Imagem e Religião

Resumo: As imagens no período medieval não são consideradas obras de arte como entendemos contemporaneamente, mas sim objetos de transmissão de valores, ideias, e nas Igrejas são elementos evangelizadores. Clara, nascida em 1193, era de família da alta aristocracia de Assis, porém aos dezoito anos ela optou pela obediência, castidade e pobreza Franciscana, faleceu em 1253. O presente trabalho tem por objetivo analisar a obra o Grande Ícone ou o Retábulo de Santa Clara, o qual foi construído com base na Legenda da Santa. A obra que é datada de 1270-80, e está na Basílica de Santa Clara, em Assis, na Itália. No ícone, Santa Clara encontra-se no centro com as laterais ocupadas por oito cenas de sua vida. É a partir, dessas imagens e da Legenda que pretendemos explorar a vida da Santa a qual foi a primeira Franciscana e fundadora da segunda Ordem Franciscana, a Ordem das Clarissas.

Palavras chaves: Santa Clara, Ordem das Clarissas, Ordem dos Franciscanos.

Clara Offreduccio de Favorone nasceu em 1193 em Assis na Itália, vinda de família da alta aristocracia, renunciou em 1212 a bom casamento e ao conforto de sua vida, para dedicar-se à obediência, pobreza e castidade franciscana. Conhecida por uma vida religiosa e caridosa bastou alguns encontros com Francisco para se render a vida voltada a seguir o Evangelho e pobreza de Cristo. Com a bênção do Bispo Guido, Clara abandonou tudo para seguir os Frades Menores na Porciúncula. Depois de passar por alguns mosteiros, finalmente instalou-se no mosteiro de São Damião junto com outras irmãs, fundando o primeiro núcleo de Irmãs Pobres, conhecido como a Ordem das Clarissas, a segunda Ordem Franciscana.

Franciscanos são religiosos que optaram por seguir a interpretação literal do Evangelho de Cristo, tendo como tripé a obediência, a castidade e a pobreza, teve aprovação oral do Papa Inocêncio III da Primeira Regra em 1210. A diferença na Ordem Franciscana, é que eles viviam a pobreza individual e coletivamente, ou seja, diferente de ordens como as de Cister e Grandmont, os quais viviam a austeridade, mas eram poderosos diante do quadro feudal e senhoril.

A Ordem das Clarissas é uma ordem de clausura, assim como os frades, elas levavam uma vida de grande austeridade e pobreza que as tornaram rapidamente populares. Foram orientadas a manterem a penitência, a prática do silêncio e da clausura, a não possuir ou aceitar bens materiais, etc.

Santa Clara foi, durante muitos séculos, ocultada dos estudos históricos, mas com a descoberta de vasta documentação no inicio do século XX, oportunizou explorar das mais diversas formas a vida e obra da Santa. Esta, além de adotar os ideais franciscanos, produziu, intencionalmente ou não, inúmeros escritos, como Testamento, Cartas, uma Bênção e a primeira Regra Bulada escrita por uma mulher. Essa vasta produção auxiliou não só Tomás de Celano a escrever sua Legenda no século XIII, como oportunizou a inúmeros pesquisadores a

possibilidade de explorar não só o fenômeno Santa Clara, mas também os primórdios da Ordem das Clarissas e por conseqüência o entendimento das enclausuradas.

São inúmeros os estudos sobre a Santa e a Ordem das Clarissas, especialmente na Itália, porém, em nossa pesquisa, ainda em fase inicial, utilizaremos a maioria das obras em português, inclusive a Legenda traduzida por Frei Carlos Corrêa Pedroso. Dedicaremos-nos ao Grande Ícone ou o Retábulo de Santa Clara[1], criado entre 1270 e 1280 o qual apresenta a Santa no centro rodeada de oito cenas de sua vida - no lado Esquerdo de cima para baixo apresenta a resistência de Clara diante dos parentes que foram buscá-la; Francisco corta seus cabelos; Clara é acolhida por Francisco e os Frades Menores em São Damião; e o bispo Guido oferece a Clara o ramo de oliveira. No lado direito de cima para baixo apresenta Inês resistindo ao assalto dos parentes e tem seus cabelos cortados por Francisco; milagre da multiplicação de pães, realizado por Clara; aparição da Virgem Maria na morte de Clara; e a visita do papa Inocêncio IV no leito de morte da santa. Utilizando essa obra e a Legenda, pretendemos apontar alguns aspectos históricos da vida das Clarissas.

O Grande Ícone ou Retábulo de Santa Clara

A arte no período medieval tinha por função mais do que ornar ambientes e retratar expressões e impressões que um artista possuía sobre a sociedade, eram utilizadas para retratar passagens da Sagrada Escritura, a vida de santos e santas, portanto, era a forma que possuíam naquele período de transmissão de valores, ideias, e nas Igrejas são elementos evangelizadores. Ao estilo de pintura que retrata os valores da Igreja, chamamos Arte Românica, a qual apresenta uma pintura chapada sem a preocupação com jogo de sombras, claro-escuro, sem intenção de imitar a natureza.

Os retábulos são obras pintadas ou entalhadas em madeira, mármore ou em outros materiais geralmente dispostos em altares. Em nosso caso, o Retábulo de Santa Clara está em Assis, na Basílica de Santa Clara. A partir de agora tentaremos descrever as imagens da esquerda para direita de cima para baixo, levantar hipóteses e se possível chegarmos a algumas conclusões.

A primeira cena mostra a resistência de Clara aos parentes, que assim que souberam de sua fuga investiram em sua busca, a Santa resistiu segurando na toalha da mesa do altar e mostrou a tonsura, que demonstrava que ela mesmo que quisesse não poderia mais retornar com eles pois já havia se consagrado ao Divino. Certamente a decisão de Clara implicou em diversas perdas para a família, além de uma mulher em idade de casar, o que era na maioria das vezes um ótimo investimento para a família da moça, esta também, para entrar na Ordem, se desfez de todos seus bens e doou aos pobres.

Sobre a segunda cena existem alguns desacordos, nesta diz que Francisco cortou os cabelos de Clara, porém na Legenda diz que teve os cabelos cortados pelos Frades (PEDROSO; 1993; p.35). Pedroso afirma ainda que, o corte dos cabelos das virgens era feito pelos bispos, ritual esse que marca a conversão da virgem.

A terceira cena mostra a Clara sendo recepcionada pelos Frades: “E assim, abandonando o lar, a cidade e os familiares, correu a Santa Maria da Porciúncula, onde os frades, que diante do altar de Deus faziam uma santa vigília, receberam com tochas a virgem Clara.” (Idem, ibdem). Esse momento é tido como inaugural da segunda Ordem Franciscana, a das Irmãs Pobres.

Na última cena do lado esquerdo temos o começo da saída de Clara da casa paterna. Após alguns encontros com Francisco para ouvir suas palavras, Clara tomou a decisão de mudar de vida. Então, no domingo de Ramos, Clara bem ornada foi à festa na qual recebera do Bispo Guido a palma em suas mãos: “[...] e o pontífice desceu os degraus, aproximou-se dela e lhe colocou a palma nas mãos.” (Idem, ibidem). Este momento foi premunido por Francisco quando Clara quis saber como entrar na Ordem. O Domingo de Ramos é celebrado em homenagem a entrada de Jesus em Jerusalém, seria esse conselho de Francisco uma celebração da entrada de Clara na Ordem? Afinal essa cena é a última nesse primeiro momento, mas na Legenda apresenta-se como fato um primeiro ritual para a entrada de Clara na Ordem.

A primeira cena do lado direito aborda o resgate da Irmã Inês por seus parentes, a qual era irmã temporal de Clara. Nesse episódio eles operam de forma mais agressiva ainda, além desse acontecimento retrata o corte de cabelos da Irmã, e a conversão dela, portanto. Mais uma vez a família age com grande violência a essa perda. Diferente do que acontece com a tonsura de Clara, a Legenda explicita que foi Francisco quem a tonsurou: “[...] Francisco a tonsurou com suas próprias mãos e, junto com sua irmã, instrui-a nos caminhos do Senhor.” (Idem, 1993, p.44)

A segunda cena trata-se do milagre da multiplicação de pães. As irmãs pobres viviam de esmolas e o pão é talvez, o principal alimento das enclausuradas, quando o alimento é escasso, somente um milagre para fazer-lo multiplicar-se. Com sinal da cruz Clara fez com que o alimento fosse fornecido em generosas proporções a todas Clarissas. São, razoáveis a quantidade de milagres que aparecem com a santa fazendo o sinal da cruz enquanto viva, e depois de sua morte a Legenda relata que os crentes deitavam-se ao lado de sua sepultura para alcançar as graças desejadas.

Na terceira cena está o relato de sua morte, na qual a própria Virgem Maria junto a inúmeras outras virgens de muita luz vieram em busca de Clara:

> "[...] viu entrar uma porção de virgens vestidas de branco, todas com grinaldas de ouro na cabeça. Entre elas caminhava uma mais preclara que as outras, de cuja coroa, que em seu remate tinha uma espécie de turíbulo com janelinhas, irradiava tanto esplendor que mudava a própria noite em dia luminoso dentro de casa. Ela foi até a cama em que está a esposa de seu Filho e, inclinando-se com todo amor sobre ela, deu-lhe terníssimo abraço. As virgens trouxeram um pálio de maravilhosa beleza e, estendendo-o todas à porfia, deixaram o corpo de Clara coberto e o tálamo adornado." (Idem, 1993, p.52).

Portanto, essa imagem trata da aparição daquela que era tida como modelo a ser seguido por todas as mulheres desse período, a Virgem Maria. Também, pode ser entendida como um exemplo para as Irmãs, dizendo que a riqueza não está na vida terrena, mas no reino dos céus.

A última cena trata da visita do papa Inocêncio IV no leito de morte da santa, o qual a abençoou e tirou de Clara todos os seus pecados. A Legenda relata que Clara afirmava às irmãs que ela iria partir apenas quando o pontífice viesse lhe ver. E este ao saber do desejo e do estado de saúde de Clara se adiantou em ir vê-la. Mais uma vez mostra a estreita relação que as Irmãs tinham com a Igreja de Roma e o que pode ter facilitado a manutenção do mosteiro e a aprovação de sua Regra, por exemplo, e mais tarde a sua rápida canonização.

É interessante notar que existe, mesmo com Clara ainda viva, certa movimentação da Igreja em seu entorno, o que deve ter facilitado muito a sobrevivência das Clarissas e a canonização da Santa Clara. Outro aspecto relevante é que embora a Ordem das Clarissas seja vinculada à Ordem dos Franciscanos, elas mantinham dentro daquele contexto certa independência de ação, pois apesar da clausura, principalmente Clara deixou uma vasta produção, dizendo como as Irmãs deveriam se portar e como a Ordem e o mosteiro deveriam ser administrados.

Como podemos observar O Grande Ícone ou Retábulo de Santa Clara mais que uma obra para ornar a Basílica de Santa Clara, é um objeto que serviu para contar aos leigos e religiosos como foi a vida da Santa Clara e como nasceu a Ordem das Clarissas, pois apresenta cenas que falam da vida de Clara, e o quanto as primeiras religiosas lutaram para que as Irmãs Pobres fossem admitidas e se tornassem exemplo, assim como Francisco já era, para toda cristandade.

Nossa pesquisa se encontra, ainda, em um estágio inicial de observação de nosso material empírico, por isto nos limitamos a levantar algumas possibilidades de estudo. Desta forma nos indagamos de que forma os milagres de Clara se constituíram em elementos que ocuparam um relevante papel para o movimento Clariano? Quais foram os fatores que levaram estas mulheres a buscarem na clausura uma forma de devoção religiosa? Afinal, se tratavam de mulheres com uma vida bem confortável, não necessitando buscar na clausura a satisfação de necessidades materiais. O que mobilizou estas comunidades franciscanas a viverem na pobreza fugindo de uma vida, seguramente, confortável e se dedicarem ao cuidado do outro?

Referências Bibliográficas:

CARNEY, Margaret. *A primeira franciscana:* Clara de Assis e a sua forma de vida. Piracicaba: Centro Franciscano de Espiritualidade, 1977.

JARDIM, Rejane Barreto. Representações do masculino e do feminino na Castela do século XIII. In: OLIVEIRA, Terezinha (org.). *Educação, História e Filosofia no Ocidente: Antiguidade e Medievo.* Itajaí: Univali, 2009, p. 161-174.

LE GOFF, Jacques. As ordens mendicantes. In: BERLIOZ, Jacques. *Monges e religiosos na Idade Média.* Lisboa: Terramar p. 227-242.

L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette. A vida quotidiana das reclusas. In: BERLIOZ, Jacques. *Monges e religiosos na Idade Média.* Lisboa: Terramar, p. 201-218.

PAOLAZZI, Carlo. *FRANCESCO E CHIARA*. Milano: Edizione San Paolo, 1999.

PARISSE, Michel. As freiras. In: BERLIOZ, Jacques. *Monges e religiosos na Idade Média.* Lisboa: Terramar, p.185-200.

PEDROSO, Carlos Corrêa. *Fontes Clarianas*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 20-60.

SILVA, Miriam L. I. A historiografia Franciscana e as imagens: o exemplo de Clara de Assis. In: NICOLAZZI, Fernando; MOLLO, Helena; ARAUJO, Valdei (org.). *Caderno de resumos e anais do 4º Seminário Nacional de História da Historiografia:* tempo presente e usos do passado. Ouro Preto: EdUFOP, 2010. Disponível em: < www.seminariodehistoria.ufop.br> Acesso em: 05/01/2011

VAUCHEZ, André. S. Francisco de Assis. In: BERLIOZ, Jacques. *Monges e religiosos na Idade Média.* Lisboa: Terramar, p. 243-262.

VISSALLI, Angelita Marques. Sofrimento e fortuna dos Frades Menores nas imagens da *Franceschinai* (1474). In: OLIVEIRA Terezinha (org.). *Educação, História e Filosofia no Ocidente:* Antiguidade e Medievo. Itajaí: Univali, 2009, p. 293-304.

CULTURA VISUAL E MEMÓRIA: IMAGENS DA COLEÇÃO LANEIRA BRASILEIRA SOCIEDADE ANÔNIMA

Chanaísa Melo – Universidade Federal de Pelotas
Profª Drª Francisca Ferreira Michelon – Universidade Federal de Pelotas
Kelly Raquel Schmidt – Universidade Federal de Pelotas

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

1. Introdução

As representações, dentre elas a imagem, parecem ter sido, ao longo da história das sociedades, uma manifestação impregnante, tanto como forma de comunicação, como expressão de valores vigentes ou buscados, em determinado momento, por determinados grupos. Observação equivalente pode se fazer à fotografia que, na sua condição de registro maquinal, com competência de referir com exatidão, tempo e espaço do fato registrado, apresenta suficiência quanto à visualização de contextos e estimula os processos memoriais. Assim, ficam, em grande medida, subsumidas as qualidades da fotografia que são inerentes à representação: construção subjetiva e individual com valores visuais.

O presente artigo tem por objetivo refletir sobre a utilização da fotografia como artefato cultural e suporte da memória na representação social, focando a coleção fotográfica da antiga indústria produtora de lã Laneira Brasileira Sociedade Anônima, localizada no bairro Fragata, em Pelotas, Rio Grande do Sul, a qual funcionou entre os anos de 1950 a 2003.

A documentação referente a esta indústria localiza-se no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), ingressada através de doação em maio de 2010, e sendo composta por fotografias e documentos que dizem respeito à compra e venda de imóveis, contrato de trabalho, notificações, hipotecas e plantas arquitetônicas.

Com o auxílio dos registros fotográficos, será possível identificar fatos que marcaram a trajetória desta indústria na sociedade pelotense e que possibilitarão um maior entendimento e re(conhecimento) das experiências partilhadas pelos indivíduos que compuseram este local, além da preservação destes fragmentos históricos da memória.

2. Cultura visual: representações através da fotografia

Vivenciamos um momento em que milhares de imagens nos chegam a todo instante, as quais nos permitem visualizar e interagir com o nosso meio e com os diversificados contextos que nos cercam. As representações visuais possibilitam compreender as formas culturais construídas ao longo da história e que caracterizam um indivíduo ou um grupo.

> Representações visuais são formas culturais de apresentar, narrar ou referir, caracterizando ou nomeando grupos de indivíduos, sujeitos, conceitos, valores e identidades. As representações se efetivam através de sistemas visuais (fotografia, pintura, televisão, cinema, etc.) como um modo de mediar a compreensão e a construção de idéias, sentidos e processos simbólicos. (MARTINS, 2005, p.1)

O grande consumo de imagens decorre da popularização dos sistemas visuais, por esse fácil acesso às novas tecnologias nos é permitido vislumbrar um mundo aparente, no qual maneiras de pensar e agir são estabelecidas. Através da leitura e interpretação dessas aparências que nos são transmitidas e dos vínculos sociais construímos nossa imagem, atribuindo sentido e valor para o que queremos ser e representar.

> A imagem é uma elaboração complexa, prenhe de significados e interpretações, que depende de uma rede de informações, convenções e interações sociais que não operam de modo linear. Os significados não são fixos e não existe uma lógica especial que permita interpretação determinante de seus sentidos. O sentido, enredado em camadas de sensações, acepções, torna-se, por isso mesmo, multirreferencial. (MARTINS, 2005, p. 143)

Dentre as mais variadas formas do sistema visual temos a fotografia que traz em seu conteúdo uma complexa relação de significados que a constitui como indício de uma determinada realidade.

Com o advento da fotografia, o homem aventurou-se na “descoberta” de lugares remotos, registrando costumes, povos, rituais, cotidiano, famílias e informações que contribuíram para dar um novo rumo à história e ao crescimento cultural da sociedade.

Aos poucos a difusão da técnica e a percepção do mundo através das imagens tornou-se familiar, fazendo do registro fotográfico uma fonte representativa das atividades sociais e artísticas.

> As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das idéias e da consequente formação e manipulação da opinião pública, particularmente, a partir do momento

> em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação. (KOSSOY, 2002, p. 20)

Longe de ser uma criação neutra, a fotografia, desde sua invenção, é elaborada a partir das concepções, dos ideais, valores e interesses de quem a utiliza para a representação de um determinado assunto ou de si mesmo, com isso, o que visualizamos em seu produto final é apenas um traço do real, a relação do índice e da referência. O índice é uma marca da realidade, indica que o objeto estava no lugar, tornando-se uma representação por contiguidade física do signo com seu referente.

> Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irredutível: a imagem fato torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar *índice*. Só *depois* ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (DUBOIS, 1994, p. 53)

Por ser um fragmento visual capturado em um determinado tempo e espaço, a fotografia se caracteriza como um testemunho dessa relação entre o objeto registrado e sua realidade. Esse fato faz da fotografia uma fonte de informações a ser analisada e interpretada além de sua aparência iconográfica.

Segundo Frange (2005) a análise das imagens deve partir do olhar e da conversa que a própria imagem nos propõe, para que assim possamos compreender como se estabelecem as relações entre a sua criação e a sua representatividade no imaginário coletivo.

3. Indústria Laneira Brasileira Sociedade Anônima e seus registros fotográficos

> Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado. (KOSSOY, 2001, p. 47)

A linguagem fotográfica vista como um fragmento do real de um determinado tempo e espaço, viabiliza através de sua imagem a interpretação e reconstituição de costumes, valores e ideologia de diferentes povos, atribuindo-lhe o caráter de documento.

Os traços manifestados pelas imagens nos instigam a uma reflexão sobre o que observamos em seu conteúdo, na busca de compreendermos o que revelam e o que silenciam.

O registro fotográfico nos encaixa num campo de força histórico social com vida própria, para além das intenções de seus autores, graças à capacidade de se independizarem das vivências individuais, inserindo-se nas experiências históricas coletivas.

Os registros fotográficos sobre a indústria Laneira Brasileira Sociedade Anônima apresentam períodos que registram parte do desenvolvimento das atividades que ali se constituíram, as quais caracterizam esta indústria como um lugar de memória. Nessas imagens constam cenas dos modos de produção, festejos, máquinas, propriedades, eventos e momentos da organização dos modos de agir e pensar deste grupo a partir dos anos de 1950 até 1994.

A indústria Laneira Brasileira Sociedade Anônima localizada na Rua Duque de Caxias, números 104 / 114, Bairro Fragata em Pelotas, caracterizou-se aos poucos no cotidiano pelotense. Por volta de 1949 foi realizada a compra de um prédio de alvenaria com treze aberturas de frente, sendo cinco portas, cinco janelas e três portões, sob os números 100, 102, 104 e 106, edificado em terreno próprio.

Nos anos de 1952 e 1953 foram adquiridos mais dois terrenos sem benfeitorias, situados ao lado leste do prédio número 104 de propriedade da referida indústria. Também em 1953 foi arrematada uma casa residencial sob o número 114 e um portão sob o número 112, com pequenos quartos.

Em 1972 a Laneira Brasileira S. A. realizou a compra de mais um armazém com três aberturas de frente sul à Avenida Duque de Caxias, número 116.

Os imóveis números 102, 104, 106, 100, 112 e 114 adquiridos ao longo desses anos foram demolidos dando lugar a novas construções, abrangendo uma área de cinco mil seiscentos e dezoito metros quadrados de edifícios tipo fábrica, de alvenaria, compreendendo quatro pavilhões, escritórios administrativos e parte superior.

No auge do seu funcionamento a empresa contava com duzentos e setenta funcionários. Diariamente eram recebidos trinta caminhões, cada um com trezentos fardos de lã. O produto chegava à estação férrea de Pelotas procedente de municípios como Bagé, Santana do Livramento, Uruguaiana e de cidades uruguaias. A lã era lavada, cardada e montada numa espécie de novelos gigantes, após o produto seguia para outras empresas que transformavam a lã em fios. A Laneira Brasileira teve seu fechamento em abril de 2003 devido à falência.

A coleção fotográfica Laneira Brasileira S. A. traz em seu recorte visual alguns momentos da rotina fabril que marcaram o período de desenvolvimento e declínio da mesma, com a sistematização deste acervo e o levantamento de dados será possível compreender um pouco mais do percurso desta fábrica na sociedade pelotense.

O acervo da Laneira Brasileira é composto por duzentas e trinta e uma imagens em preto e branco e colorido, além de documentos a respeito da compra e venda de imóveis e de plantas arquitetônicas. Essa documentação encontra-se no Arquivo Fotográfico do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), tendo por objetivo a localização e recuperação de documentos através de pesquisas que possibilitam registrar visualmente a história das unidades que compõe a Universidade Federal de Pelotas.

A metodologia utilizada para a sistematização dos acervos que compõe o Arquivo Fotográfico do MALG segue as orientações do professor português Luis Pavão, responsável pelo setor de Conservação do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa.

Dentre as ações de conservação fotográfica, foram efetuados alguns procedimentos como análise do material, pré-limpeza, pré-inventário e a digitalização das imagens, atualmente está sendo realizado o levantamento dos dados de cada fotografia para a indexação das informações no banco de dados.

A referida coleção fará parte de um futuro Memorial que será constituído no mesmo prédio da indústria, o qual também abrigará outras unidades culturais e uma nova unidade do curso de Medicina.

4. Fotografia: um bem cultural e suporte da memória

O registro fotográfico tem em seu conteúdo um potencial capaz de nos relacionar as mais variadas experiências individuais e coletivas. Como um exemplar significativo de testemunho, contribui para o reconhecimento das trajetórias de um espaço e tempo formados por pensamentos e lugares diferenciados.

> Os homens colecionam esses inúmeros pedaços do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. Apreciando essas imagens, “descongelam” momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou retratista tem sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o *start* da lembrança, da recordação, do ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções. (KOSSOY, 2002, p. 138)

O vínculo estabelecido entre imagem e indivíduo mostra a relevância da representação na busca de uma identidade. São inúmeros os fatos que registramos do nosso cotidiano com o intuito de eternizar aquele instante. O artefato fotográfico, também fonte de recordação, nos permite viajar no tempo e rememorar episódios que no presente são reconstruídos pelas

representações que habitam nossa consciência e que nos ligam aos diversos grupos com os quais convivemos e partilhamos experiências.

> Na verdade, é justamente por causa da proximidade física da cultura material que artefatos fornecem o meio ideal para a modelagem intersubjetiva da experiência da memória; artefatos são um meio disponível a todos que simultaneamente, permitem que as pessoas falem de ambas as experiências pessoais e coletivas de memória. (RADLEY, apud Jones, 2007, p. 43)

A Laneira Brasileira S. A. é um local carregado de simbologia e sentimentos das várias experiências partilhadas pelos indivíduos que ajudaram no desenvolvimento de sua história. Trazer a tona essas lembranças, com o auxílio da fotografia, é recordar momentos, reconhecer ações que foram concretizadas no interior da indústria e que serviram de base para o crescimento econômico e social. Compreende - se assim a importância dos testemunhos desta memória que nos mostram como eram as relações entre patrões x empregados, empregados x empregados, técnicas de produção de lã, funcionamento de máquinas, comemorações, enfim, os rituais partilhados por este grupo.

> A memória não pode mais ser pensada a residir apenas na mente, mas emergir através da experiência intersubjetiva com o mundo material. As pessoas geralmente partilham memórias de eventos e objetos. Esta declaração aponta para o fato de que as pessoas habitam mundos que se estendem para além de si mesmas. As memórias não são apenas comuns, mas são ativamente criadas ou construídas por meio de recordação coletiva. (JONES, 2007, p. 41)

Aguçar os olhares, instigar o conhecimento e a percepção e estimular transformações referenciadas na problematização da história são potencialidades intrínsecas às imagens fotográficas. A fotografia, nessa perspectiva, ao revelar o não-percebido no âmbito do cotidiano presente e passado, coloca-se como instrumento importante para o desenvolvimento de uma reflexão crítica a respeito do mundo, quando considerado em suas múltiplas relações. E, como tal, um recurso importante a ser preservado.

De acordo com Prats (1998), é o conhecimento resultante das práticas científicas e artísticas, através dos sistemas de conhecimento e dos artefatos culturais, o verdadeiro patrimônio cultural a ser preservado para que o homem consiga adaptar-se as diversidades ambientais e as mudanças sóciohistóricas, além da convivência com seus semelhantes.

5. Considerações finais

A fotografia como um modo de representação visual possibilita compreender certas construções de idéias, sentidos e processos simbólicos efetivados pela multiplicidade de diferentes grupos sociais, preservando através do tempo histórias de vida. Com isso, seus registros tornam-se materiais viáveis para o levantamento de dados sobre determinado contexto histórico.

A evolução dos sistemas visuais nos possibilita o acesso mais rápido e fácil para o consumo das imagens, as quais utilizamos para entendermos o contexto em que estamos inseridos e na construção de nossa identidade. A relação estabelecida entre a fotografia e o indivíduo mostra a permanência dessa técnica como recurso representativo da sociedade, o aperfeiçoamento dos equipamentos viabiliza essa necessidade de captura das atividades concretizadas no cotidiano, ressignificando-o.

A partir do estímulo provocado pela visualização nossa memória interage com a imagem, reportando-se à determinada época ou situação que está sendo apresentada. Além de ser um testemunho, o artefato fotográfico também é uma fonte de recordação. Relembrar momentos que marcaram nosso cotidiano e a sociedade é uma forma de reinterpretarmos o instante que passou e de termos a consciência de nossa participação no desenvolvimento da história.

O levantamento de dados referentes à antiga produtora de lã Laneira Brasileira S. A. através do seu material fotográfico, viabilizará parte do seu re(conhecimento) histórico na cidade de Pelotas e dos personagens que contribuíram para o seu desenvolvimento.

Tendo a fotografia como um suporte da memória e da cultura o intuito deste artigo foi fazer uma reflexão sobre o uso da linguagem fotográfica como exemplo de artefato cultural que está em constante atualização nas representatividades que caracterizam o imaginário dos diferentes grupos sociais, focando especialmente a coleção fotográfica da referida indústria.

Referências

BURGI, Sergio. *Organização e Preservação de Acervos Fotográficos*. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2001.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

FRANGE, Lucimar Bello Pereira. Arte e Leitura de imagens – Considerações. *Revista Univille*, v.10, n 1, 2005.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Realidades e Ficções na trama fotográfica*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

JONES, Andrew. From Memory to Commemoration. In: *Memory and Material Culture*. Cambridge: Cambridge U. P., 2007, p. 27 - 46.

MARTINS, R. Educação e Poder: deslocamentos perceptivos e conceituais da cultura visual. In: *A Formação do Professor e o Ensino das Artes Visuais***.** Santa Maria: Editora UFSM, 2005, p.133 - 145.

MOURA, Rosa Maria Garcia Rolim de; SCHLEE, Andrey Rosenthal. *100 Imagens da Arquitetura Pelotense***.** 1ª ed. Pelotas: Pallotti, 1998.

PAVÃO, Luis. Conservação de fotografia – o essencial. In: *Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 6 - 12.

PRATS, Llorenç. El Concepto de Patrimonio Cultural. *Política y Sociedad*. (27), Madrid, p. 63 - 76, 1998.

UFPel adquire imóvel da antiga Laneira Brasileira para a área da Saúde. Disponível em: < http://ccs.ufpel.edu.br/.../ufpel-adquire-imovel-da-antiga-laneira-brasileira-para-a-area da-saude/#more-5964 >. Acesso em: 10 ago 2010.

NOTAS SOBRE AS JANELAS: UMA ABORDAGEM A PARTIR DE MAGRITTE*

Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Bolsista CAPES

Este artigo tem como ponto de partida a obra *A condição humana* (1933) de René Magritte, que traz discussões sobre as janelas - dispositivos de passagens que se situam num *entre*, mecanismos de enquadramento por excelência. Tal pintura desencadeia no texto um debate acerca do modo como permanece ainda assentado entre as pessoas, de um modo geral, um olhar crente na perspectiva, bem como este é problematizado pela arte e, neste âmbito, perde força. Na segunda parte do texto, aborda-se o fato de como visão se desfaz de sua supremacia enquanto sentido privilegiado ao longo da história e como esta superioridade foi posta em dúvida. Em conseqüência, estes questionamentos vieram sustentados por argumentos que evidenciaram a importância dos outros sentidos, elevando, desta forma, a linguagem. Há, todavia, um novo giro icônico; e este põe em pauta novamente a questão visual, apostando na presença dos objetos. Entre falar e ver, entre a imagem e a linguagem, o texto traz ainda uma abordagem sobre o trabalho artístico *Caixa para meia paisagem* da presente autora.

*

À primeira vista, o quadro de Magritte apresenta um cavalete em frente a uma janela. Olhando mais minuciosamente podemos perceber que se trata da apresentação da transparência na transparência. A parte frontal da tela exibida pelo cavalete não possui opacidade alguma, o que nos possibilita ver o que existe por trás, isto é, a vidraça. Sendo igualmente transparente, o vidro viabiliza a percepção da paisagem. É pelos indícios do tripé e da parte superior da estrutura que sustenta a tela 'invisível' e também pelas linhas laterais, principalmente a da direita que devido ao ângulo se apresenta mais larga, que

René Magritte , *A condição humana*
Óleo sobre tela, 1933

podemos entender que se trata de um quadro em frente a uma janela.

É comum encontrarmos na produção de Magritte discussões acerca da visibilidade e da invisibilidade. Muitas vezes suas obras abordam estas questões por meio da opacidade de objetos e coisas sobrepostas. Mas em *A condição humana*, estes objetos que se apresentam como superfícies que ocultam, dão lugar "[...] à transparência que devolve a visibilidade ao antes ocultado"[1]. Sendo facilmente notável esta observação na obra aqui descrita, o que gostaria de propor é tomá-la como ponto de partida para discutir algumas noções, como estas surgiram, se sedimentaram e perderam força nas Artes Visuais. São elas: o quadro percebido como uma janela transparente que dá a ver uma cena e a transparência da janela – ambos por terem natureza diáfana apresentam a paisagem. A paisagem, então, também carregada de certa transparência. Em todos estes casos, o enquadramento é ponto em comum. Gostaria, contudo, de esclarecer que meu interesse aqui não é o de dar continuidade a crenças arraigadas, tampouco dizer que o advento da contemporaneidade extinguiu as implícitas certezas, mas sim de perceber como questões tão distintas ainda convivem juntas.

Com a Arte Moderna as pontuações acima mencionadas começam a perder força, pois esta se põe contra a toda uma tradição que vinha mantendo o mesmo esquema espacial do século XV até o século XVIII; esquema este de cunho naturalista. Conforme Alberto Tassinari[2], 'por não ter um esquema pré-estabelecido de formulação do espaço, a Arte Moderna toma distância da concepção do quadro como uma janela aberta a uma cena do mundo.'

O aparecimento da noção da pintura em perspectiva como sendo um vidro transparente de uma janela e através do qual podemos ver certas cenas tem sua origem no Renascimento. Segundo Luís Antônio Jorge, autor do livro *O desenho da janela,* não por coincidência, há no mesmo período a tomada de consciência em arquitetura de que a janela seria o dispositivo que viabilizaria ver de um ponto interior o espaço que se abre ao exterior de um edifício. O autor sublinha ainda que se presume que esta não esteve presente desde a origem da arquitetura, aparecendo "[...] como uma evolução no espaço arquitetônico"[3]. Muitos dos templos e construções da Antiguidade apresentavam espaços em penumbra iluminados por pequenas aberturas situadas na parte superior da edificação. Referenciando Charles de la Roncière, observa que se têm notícias do uso de janelas envidraçadas em Bolonha por volta de 1331 e em Gênova em 1368; vinte anos mais tarde elas também foram encontradas em Florença. A partir do século XV, painéis de vidro fixos ou móveis aparecem em casas francesas, difundindo-se por toda a região o gosto por vidraças munidas de venezianas.

A janela, percebida em contiguidade com a parede, é um mecanismo que possibilita ver o espaço fora. Devido a sua transparência ela é um dispositivo que permite ver através. Desta forma, o uso do recurso perspectivo para a execução de um quadro que possui apenas duas dimensões foi o que lhe possibilitou apresentar-se dotado de tridimensionalidade.

Mas voltemos à obra de Magritte, *A condição humana*, onde é possível ver que o quadro sobreposto à janela faz alusão à transparência que lhe é implícita, uma vez que a lógica da perspectiva concede a cada quadro a condição de desaparecer enquanto tal, ou seja, enquanto matéria para dar a ver uma cena. Neste mesmo sentido encontra-se a janela, que por sua própria natureza formal e material transparece uma cena devidamente enquadrada, colocando o dentro e o fora em ininterrupta relação. Aberta ou fechada conduz o olhar e pode dissimular o tempo. Ela se camufla, sumindo para ser o lá e o aqui ao mesmo tempo e também nem um e nem outro. Neste aspecto, Michel Serre assinala que: "[...] fechada, ela desaparece, torna-se parede; assim que é aberta, torna-se paisagem, novamente desaparecida [...]"[4].

Resta, então, trazer à discussão a transparência e o enquadramento implícitos na paisagem. Para esclarecer a questão, recorre-se a algumas pontuações de Anne Cauquelin em *A invenção da paisagem*, onde a autora tece reflexões a respeito do fato de como foi se infiltrando em nosso discurso a ideia de paisagem como sendo equivalente da natureza. Entretanto, deixa claro logo nas primeiras páginas a sua necessidade de renunciar a esta ilusão.

No subcapítulo *Grande obra, pequenas formas*, a autora observa em relação à paisagem, que "a operação que garante o transporte de uma realidade para sua imagem é justamente uma operação retórica [...]"[5]. O discurso garante e legitima a transação entre o referente e a sua imagem; sendo no caso da paisagem a operação retórica baseada na perspectiva. Isto foi gradativamente formando nosso modo de perceber a paisagem, pois a perspectiva "[...] instaura uma ordem cultural na qual se instala imperativamente a percepção"[6]. Portanto, já estando implícita, a perspectiva subsidia o discurso; mas, embora não se tenha necessariamente consciência deste ajuste, pode-se perceber tal retórica quando se enuncia esperar do mar, da serra, do campo, etc., uma 'bela paisagem'.

É interessante notarmos que a concepção do espaço seguindo os ditames perspectivos está ainda muito presente entre as pessoas de modo geral. Como exemplo, e indo ao encontro das observações de Cauquelin descritas acima, lembro das experiências que tive em sala de aula quando era professora de Arte no Ensino Fundamental, Ensino Médio e EJA, ao identificar nos alunos a vontade de conseguir realizar uma imagem como 'cópia fiel do visto ou do imaginado'. Entretanto, por serem desprovidos do conhecimento técnico da perspectiva,

esta vontade era seguida de uma frustração e, por conseguinte, da fala: “não sei desenhar”. Esta atitude manifestava o tipo de imagem que povoava seus imaginários e que eles consideravam ‘perfeita’. Assim, notei neles algumas crenças que invisivelmente lhes eram implícitas.

Cauquelin salienta que paisagem durante muito tempo foi pensada como equivalente da natureza. Tudo se passa como se não houvesse nada entre nós e a natureza, e é aqui que podemos perceber sua transparência. “A paisagem seria transparente àquilo que apresenta”[7]. Dentre as operações básicas indispensáveis ao advento da paisagem, segundo a autora, encontra-se o *enquadramento*. É ele, pois, que vai possibilitar ‘subtrairmos ao olhar uma parte da visão’. Aqui a autora dá o exemplo da fotografia que ao ser realizada exclui necessariamente parte do que se apresenta à frente do fotógrafo. Entretanto, ao se deparar com o mundo contemporâneo, onde há o dissolvimento de fronteiras, os territórios se misturam e aumentam as esferas de atividades, a paisagem também passa a ser pensada a partir destes novos aspectos. Nas práticas artísticas atuais, podem-se construir realidades que põem em xeque nossas implícitas certezas. Intervenções na paisagem, desconstrução do ponto de fuga, sobreposições de imagens, construção de paisagens digitais, informatizadas, abrem espaço à construção de uma realidade que se distancia da ‘Natureza-Naturante’[8] para se aproximar da ‘Natureza-Artifício’.

> A paisagem com a imagem digital, não está mais *contra natureza*, isto é, em acordo contrastado com seu fundo, não se apoia mais na verdade natural que revela ao mesmo tempo em que a oculta, dada contra, em troca de, equivalente a... É uma pura construção, uma realidade inteira, sem divisão, sem dupla face, exatamente aquilo que ela é: um cálculo mental cujo resultado em imagem pode – mas isso não é obrigatório – assemelhar-se a uma das paisagens representadas existentes. [9]

Ainda que as paisagens se situem num entre naturezas – Naturante e Artifício –, conforme aponta Cauquelin, muitas trabalhos artísticos trazem presente o enquadramento. Podemos percebê-lo nos monitores de TVs e computadores, nas projeções, pinturas, gravuras, fotografias contemporâneas, etc. Neste sentido, poderíamos pensar nas palavras da compositora Adriana Calcanhoto – “[...] eu vejo tudo enquadrado”– e questionar: seria esta a condição humana a que Magritte se refere?

A partir do título dado a seu trabalho, Magritte traz à discussão a história que durante séculos conferiu supremacia ao visível, pondo em questão a problemática da noção de transparência da experiência visual. Segundo Martin Jay, Magritte tinha “[...] o propósito de desafiar a fé depositada pelo espectador em seus próprios olhos.”[10]

Esta fé a que Magritte se refere acaba recebendo respaldo também da fotografia devido a sua capacidade mimética, conformada pelo enquadramento; embora esta última tenha sido fator de peso ao declínio da pintura. É valido salientar, todavia, que assim como a paisagem que deixa de ser vista como equivalente da natureza para apresentar uma realidade inteira, a fotografia desfaz-se da ideia de cópia de um referente para ser uma *apresentação dada*[11].

*

No livro *Ojos abatidos*[12], Martin Jay traça uma trajetória da crítica francesa ao ocularcentrismo, sistematizando a superioridade dada à visão ao longo da história e como esta foi posta em dúvida como sentido privilegiado. Em conseqüência, estes questionamentos vieram sustentados por argumentos que evidenciam a importância dos outros sentidos. Há, neste aspecto, uma elevação da linguagem, em que tanto Magritte quanto Duchamp souberam habilmente travar jogos entre as palavras e as imagens que nos dão a ver; neste aspecto, os títulos assumem grande importância.

A palavra título deriva de *titulos* quem vem do latim e significa “inscrição”, “marca”, sendo, desta forma, um índice para acessarmos os trabalhos artísticos. Eles nos dão pistas, funcionando como um caminho por via da linguagem. No caso de Magritte e Duchamp esta indexação muitas vezes vem carregada de ironia e jogos de duplo sentido através das metáforas por eles utilizadas.

Em *Fresh widow*, de 1920, Duchamp põe à mostra uma pequena janela, do tipo francesa, e que tem suas faces fechadas. Fato este que não nos permite ver o que há do outro lado. Ainda mais por apresentar seus oito vidros cobertos por um tipo de couro usado na confecção de sapatos. Este trabalho de Duchamp deixa em suspenso a ação de olhar através dos vidros. Por meio do objeto não é possível exercermos a descrição do que há no outro lado, havendo, então, um total esvaziamento de duas das principais funções das janelas: dar a ver o mundo ao exterior e iluminar o interior.

A partir do título *Fresh widow* (viúva fresca) esperamos encontrar uma mulher vestida de preto. Mas também há proximidade da pronúncia com *french window* (janela francesa), sendo este o modelo que o objeto apresenta. Em analogia, a janela do artista está fechada, e isto é o que se espera daquela que acabou de perder o marido: estar fechada em sua dor. A ideia é ainda mais realçada pela cor preta presente na janela.

Marcel Duchamp *Fresh widow*
Objeto 1920

Em relação a este trabalho de Duchamp, Jay sublinha, do mesmo modo como observa em Magritte, a problematização da questão da transparência da experiência visual. No caso de Duchamp, o questionamento se dá através da opacidade que suspende a ação do olhar e, em função disso, põe em xeque a dependência que temos da visão.

Embora a janela de Duchamp esteja fechada e com os vidros vendados, os objetos estão sempre associados à funcionalidade, que por sua vez desencadeia de nossa parte a ação. Então, qual é a função de *Fresh widow*? É a (des)função posta em cena neste trabalho que nos leva a argumentar, subsidiados por W. J. Y. Mitchell[13], que as obras de artes visuais são contaminadas por outros sentidos além da visão. Ao pôr à mostra um objeto, o artista traz junto a questão do tato desencadeada por sua funcionalidade.

No texto *No existen medios visuales*, Mitchell discute a impertinência do termo "meio visual", uma vez que meios como a televisão, o cinema, a fotografia, a pintura, etc., envolvem outros sentidos. Para ele, do ponto de vista da modalidade sensorial, todos os meios são "meios mistos". Trazendo para a discussão Aristóteles, que observou que o drama combina três ordens – as palavras, a música e o espetáculo –, e Barthes, que mesmo no campo da semiótica que aponta a divisão entre "imagem/música/texto", o "[...] caráter misto dos meios tem sido um postulado capital"[14]. Não há, portanto, segundo o autor, nem nos meios antigos e nem nos modernos, a possibilidade de qualquer noção de pureza.

O autor observa que mesmo na pintura que tem um peso canônico na História da Arte, podendo, assim, ser percebida como um possível meio puramente visual, a opticalidade pura ainda assim não seria viável. Como exemplo desta impossibilidade traz à discussão o *Expressionismo abstrato*, movimento sustentado pelas teorias de Clement Greenberg - teórico este que primava por uma arte destituída de qualquer ligação com o exterior, onde ela só referenciava a ela mesma.

Segundo Mitchell, a pureza do visual já era abolida ao ser sustentada pelo discurso dos teóricos. "[...] Este discurso crítico foi tão decisivo para a compreensão da pintura moderna, como a Bíblia, a história ou os clássicos eram para a pintura narrativa tradicional"[15]. E ainda que a linguagem pudesse ser apartada completamente da pintura e o espectador não trouxesse

a seu encontro nenhum juízo, associações e observações, a pintura traria consigo o fazer a mão, isto é, o gesto do artista.

Em *Devolver la mirada: La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo*, Jay destaca o fato de que enquanto a França da década de quarenta do século XX já discutia as teorias antiocularcêntricas há um tempo considerável, os Estados Unidos ainda estava à busca da pureza do visual. Mas de acordo com Jay, o consenso greenberguiano perde força entre os anos sessenta e setenta a partir de três motivos: 'a introdução de novos movimentos artísticos difíceis de encaixar nos esquemas modernistas, sobretudo a Pop Art, o Minimalismo e o Conceitualismo; uma crescente politização do mundo da arte; e uma nova abertura à teoria que vinha de fora, especialmente da França'[16].

No período acima citado, chegam aos Estados Unidos as teorias estruturalistas com o imperativo de conceituar a produção cultural em termos de linguagem e textualidade. Mas ainda que tenha havido uma forte infiltração das questões linguísticas, o intuito de aniquilamento total da visualidade não foi completamente possível, sendo a recepção mútua visual e verbal ainda frequente. Neste sentido, emergiu uma nova valorização dos experimentos com jogos verbais e visuais levados a cabo pelos surrealistas e pela figura de Duchamp. A partir daí, as abordagens e investigações artísticas americanas entrariam num caminho sem volta, estabelecendo-se de vez as teorias francesas antiocularcêntrica.

Jay observa que há hoje a presença de um novo "giro icônico" ou "giro visual", e este se nutre das ideias do discurso antiocularcêntrico desenvolvido na França. Sob esta perspectiva, Keith Moxey pontua que "As obras de arte são objetos agora considerados de uma maneira mais apropriada como encontrados mais que interpretados"[17] e discorrendo sobre a questão da presença dos objetos, observa que devemos tomar "[...] nota do que os objetos "dizem" antes de tentar forçá-los em padrões de significados"[18]. Ao estudar o pensamento de vários pesquisadores, tanto anglo-americano[19] quanto alemães, que por vezes coincidem e em outras divergem, sublinha que urge atender o status da imagem como uma *apresentação*, uma vez que nossa tendência no passado era ignorar a presença em favor do sentido. Em *presença* dos objetos devemos prestar atenção como estes captam nossa atenção e dão forma a reações.

Este "giro icônico" que assinalei brevemente, pois meu intuito foi apenas trazê-lo à discussão para apontar um retorno à questão do visual, vem, como observou Martin Jay, consciente que ele não está sozinho. Há ainda abordagens voltadas aos significados das imagens. Neste sentido, as conclusões de Moxey, se mostram aqui pertinentes:

> Este "giro" icônico nos lembra que os artefatos visuais se negam a ser confinados pelas interpretações que lhes situam no presente. Objetos de interesse visual persistirão em circular através da história exigindo métodos de análise radicalmente diferentes e obrigando-nos a gerar novas narrativas de suas passagens[20].

Assim, após tecer algumas reflexões desencadeadas pela obra de Magritte, *A condição humana*, que parece trazer à tona nossa natureza claudicante e que oscilante entre falar e ver, entre a imagem e a linguagem e entre outros entres, proponho a seguir uma abordagem sobre o trabalho artístico *Caixa para meia paisagem*, de minha autoria.

*

Caixa para meia paisagem

uma caixa branca ▪ uma caixa com tampa e meia paisagem ▪ para guardar meia paisagem ▪ caixas acondicionam ▪ (res)guardam ▪ são receptáculos de lembranças ▪ (a)guardam o olhar ▪ para espiar nela ▪ meia recordação ▪ *semi* ▪ *meio* ▪ *quase* paisagem ▪ ela ▪ dentro da caixa -janela

Claudia Zimmer *Caixa para meia paisagem* Objeto 5 X 22 X30 2008

Caixa para meia paisagem[21] é um objeto de cor branca, feito em madeira. Uma caixa para acondicionar a paisagem, mas também uma caixa janela. Na parte superior há uma tampa que ocupa metade de sua extensão, elaborada em acrílico branco leitoso que é um material completamente opaco. No interior, comporta a fotografia de uma paisagem que devido ao

deslizamento da tampa podemos ver parcialmente. Ora enxergamos um lado, ora o outro, e nunca sua totalidade.

Um dado importante deste trabalho é o fato de que o título surgiu antes de qualquer intuito de realização. É a partir do nome concebido previamente que foi pensada sua execução. Um nome instigado pela ideia de investigar algo que dá a ver exatamente a metade de um todo. Hélio Fervenza escrevendo a respeito deste objeto observou: "A partir da experiência, percorrer uma *meia paisagem,* deslizar e alternar uma película translúcida e esbranquiçada, uma sombra em negativo" [22]. Complemento sua ressalva salientando que de um lado posso ver algumas características da paisagem, mas só depois posso ver outras.

Sendo que nas minhas caixas só é possível acessar visualmente um lado de cada vez, cabe perguntar: Qual a relação entre o lá e o aqui? Qual a relação que a esquerda tem com a direita e/ou vice-versa? Os dois lados têm relação entre si? É possível uma paisagem ser dividida ao meio? Se sim, cada parte da divisão seria, então, 'meia paisagem'?

O fato de só podermos ver um lado de cada vez traz à tona noções como: unido e separado, longe e perto, dentro e fora, contínuo e descontínuo, avizinhar. Estes parâmetros são noções topológicas usadas para descrever as relações espaciais entre uma coisa e outra, ou seja, entre um ponto e outro. Excluindo a medida em geral a topologia vai lidar com as relações. Embora seja um ramo da matemática, abandona as medidas para descrever as posições; para tanto, no lugar do cálculo, exprime-se pelos advérbios e preposições. Na *Caixa para meia paisagem* os atributos acima mencionados são convocados tanto na descrição de parte da paisagem que se vê no interior do objeto quanto de um lado em relação ao outro ao movimentarmos a tampa.

O texto de Michel Serres, *Ser fora daí*, presente no livro *Atlas*, dá-nos algumas noções de topologia a partir de *O Horla*, conto de Guy de Maupassant[23]. De modo resumido, podemos dizer que a história de Maupassant conta o encontro do narrador com seu duplo – com uma outra parte de si desconhecida e cuja personalidade é completamente diferente da sua. Este reconhecimento causa ao protagonista um conflito excessivo consigo mesmo, fazendo com que realize sucessivas viagens como forma de fuga aos pavores vividos em sua casa, no intuito de se livrar deste duplo que o acompanha.

Serres também relata que o narrador tem sua residência às margens do Sena e que por um determinado momento permanece deitado sobre a relva em frente ao rio observando várias situações que acontecem naquele espaço. Os fatos se referem à questão do habitat e das deslocações, uma vez que nesta sua parada percebe as idas e vindas de alguns barcos. O que está em pauta, então, é a relação do próximo e do longínquo.

> *Hors* indica o exterior e o retirado, enquanto *là* designa o lugar próximo: o *Horla* descreve, então, uma tensão entre o adjacente, o confinante, o contíguo e o afastado, atingido ou inacessível, a partir dessa proximidade. Uma contradição opõe esse *hors* e este *là* ou, pelo contrário, haverá um movimento ou um vínculo que os associa?[24]

Enfim, a denominação *O Horla* surge para designar dois espaços que caminham unidos e separados, longínquos, mas próximos, dentro, porém fora, aqui e lá. Assim, tal concepção que é a um só tempo lá e aqui, nem lá e nem aqui, é identificável na *Caixa para meia paisagem*, uma vez que solicitamos constantemente algumas noções e ações que aproximam e afastam a totalidade da paisagem.

Dentre as várias discussões possíveis que o trabalho abre, há uma que se refere à questão do enquadramento presente na noção de paisagem. Noção esta, diga-se de passagem, que reporta à ideia primeira de paisagem como sendo o enquadramento perceptual de um espaço. É importante observar que com práticas artísticas como a Land Art a paisagem adquire certa flexibilidade em relação as suas definições iniciais que se referia apenas a noção de enquadramento. Tem-se, na verdade, desde as caminhadas propostas pelos dadaístas no início do século XX a paisagem percebida pelos agenciamentos dos corpos.

Mas se retomarmos a noção de enquadramento, a *Caixa para meia paisagem* propõe a cada deslocamento da tampa um novo ajuste e, portanto, uma nova paisagem. Não seria, então, mais adequado intitular este trabalho de *Caixa para muitas paisagens*? No entanto, o fato de poder deslizar a parte superior da caixa possibilita que ganhemos uma parte da imagem ao mesmo tempo em que perdemos outra. Esta ação nos dá a ideia de incompletude e, por conseguinte, de termos sempre diante de nós *meia paisagem*.

Janela de um único vidro, ou melhor, de um único acrílico, *Caixa para meia paisagem* o tem como detentor e/ou desvelador do lá e do aqui. Tudo que se dá neste objeto tem relação com as bordas do ‘vidro’. Estas extremidades são pontos intermediários entre o visível e o invisível. Neste jogo *semi-visível*, estamos diante de um objeto que tem o interior parcialmente velado, ‘meio’ ocultado tal como as *Moscas volantes*[25] (série fotográfica de minha autoria), mas que aqui alçam vôo para deslizar à superfície.

Como todo objeto, o presente trabalho deve ter uma funcionalidade, que por sua vez desencadeia de nossa parte a ação. Neste sentido, Milton Santos, ainda que se reportando à geografia, realça que ação e objetos são inseparáveis e que entre os dois há a intencionalidade. O autor salienta que existe o sistema de objetos e o sistema de ações e a relação estabelecida entre eles gera o espaço, o qual, por sua vez, se transforma constantemente. Os objetos são

elementos fabricados pelo homem e que, segundo A. Moles, citado por Santos, ele "[...] deve assumir e manipular"[26]. Santos observa também que, conforme Moles, os objetos apresentam complexidade funcional e estrutural. A complexidade funcional tem relação com as combinações das funções que o objeto pode exercer no seu uso: "[...] o que podemos fazer com um objeto, o que ele pode nos oferecer, como podemos usá-lo"[27]. Quanto à complexidade estrutural, trata-se da sua informação: o que ele comunica, o que ele realiza, quais suas respostas às ações humanas.

Em relação ao sistema de ações, o autor sublinha que este é um processo dotado de intenção e que a corporeidade é um de seus agentes. A ação modifica a situação. Não à toa pontuei que na *Caixa para meia paisagem* a cada deslizamento da tampa modifica-se o visto, surgindo uma nova paisagem. "Um ato não é um comportamento qualquer, mas um comportamento orientado no sentido de atingir fins ou objetivos"[28].

Há na *Caixa para meia paisagem* um ocultamento paulatino conseguido pela ação de deslocar sua tampa. O ocultamento nas obras de arte sempre desencadeia no espectador a curiosidade de saber como se configura o ocultado, mas também lhe causa certa angústia. Hélio Fervenza, no texto que escreveu para a exposição **estado-cegueira \ estado-escuta**, já citado anteriormente, faz o seguinte questionamento acerca deste trabalho: "O que acontece quando não consigo ver completamente aquilo que em princípio seria possível de ver? Que tipo de olhar surgiria?"[29] Estas perguntas fazem-nos pensar sobre a necessidade que temos de completar o olhar diante de algo que obstrui o que antes podia ser visto. Desta forma, quanto mais uma obra se apresenta contravisual, mais visual ela se torna. E é neste mostrar-se escondendo que o objeto aqui analisado e que foi idealizado e feito a partir da linguagem, isto é, de seu título, impõe sua presença.

*

Referência bibliográfica

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.l

CEZAR, Claudia Zimmer de Cerqueira. **Meia paisagem e meia**: algumas considerações sobre o *semi-visível*. (Dissertação de mestrado) - Porto Alegre: UFRGS, 2009.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004, p.92-123.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem:** uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERVENZA, Hélio. **Le montrer et le cacher dans le rapport d'un signe et de son espace**. Tese (doutorado) - Université de Paris I. Panthéon -Sorbonne, Paris, 1995.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Angel. **(La) Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporaneo**.
Disponível em: <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/82/espais05.htm> Acesso em: jan. 2009.

IERARDO, Esteban. **La continua visibilidad de lo invisible:** Magritte, Foucault, Hegel y la pintura del pensamiento.
Disponível em: <http://www.temakel.com/galeriamagritttefhegel.htm#LA CONTINUA VISIBILIDAD DE LO VISIBLE> Acesso em: jan. 2009.

JAY, Martin. **Ojos abatidos**: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. Madrid: Akal, 2007, p.187.

_____. Devolver la mirada: La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo. **Estudios Visuales,** n. 1, p. 61-82, Nov. 2003.
Disponível em: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/jay.pdf> Acesso em: 22 de novembro de 2010.

JORGE, Luís Antônio. **O desenho da janela**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Abada Editores, 2006.

MITCHELL, W. J. T., No existen medios visuales. In: BREA, José Luis. (Org.). **Estudos visuales**: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005, p. 17-25.

MOXEY, Keith. Los estudios visuales y el giro icónico. **Estudios Visuales,** n. 6, p. 8-27, Enero 2009. Disponível em: <http://www.estdiosvisules.net/revista/pdf/num6/moxey-EV6.pdf> Acesso em: 22 de novembro de 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SERRES, Michel. **Atlas**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

[*] O presente texto é parte integrante da dissertação de mestrado *Meia paisagem e meia: algumas considerações sobre o semi-visível*, defendida em 2009 e retomado na disciplina *Estudos Visuais*, ministrada pela professora Dra. Daniela Kern, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS, 2010/2.

[1] IERARDO, Esteban. **La continua visibilidad de lo invisible: Magritte, Foucault, Hegel y la pintura del pensamiento**. (online) Disponível em: <http://www.temakel.com/galeriamagritttefhegel.htm#LA CONTINUA VISIBILIDAD DE LO VISIBLE> Acesso em: jan. 2009.

[2] TASSINARI, 2001.

[3] JORGE, 1995, p.24.

[4] SERRES, 1998, p.31.

[5] CAUQUELIN, 2007, p.113.

[6] CAUQUELIN, 2007, p.114.

[7] CAUQUELIN, 2007, p.121.

[8] Anne Cauquelin emprega o termo 'Natureza-Naturante' para designar a paisagem vista como equivalente da natureza.

[9] CAUQUELIN, 2007, p.180.

[10] JAY, 2007, p.187.

[11] Sobre a fotografia realizada pelos artistas na arte contemporânea, ver ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

[12] Livro primeiramente lançado em língua inglesa em 1993.

[13] MITCHELL, 2005.

[14] MITCHELL, 2005, p.17.

[15] MITCHELL, 2005, p.17.

[16] JAY, 2003, p. 66.

[17] MOXEY, 2009, p.8.

[18] MOXEY, 2009, p.8.

[19] Moxey salienta que o pensamento anglo-americano tendeu a estar dominados por um paradigma interpretativo ao conceber a imagem como representação. Lembremos aqui da forte entrada das terias estruturalistas nos Estados Unidos na década de sessenta, conforme observou Martin Jay.

[20] MOXEY, 2009, p.23.

[21] O pequeno texto acima foi escrito a partir de observações sobre este trabalho. Propus-me antes de realizar qualquer reflexão deixar vir à superfície o que o objeto em si me sugeria.

[22] FERVENZA, 2008. Texto para o folder da exposição **estado-cegueira \ estado-escuta** realizada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná em 2008.

[23] Escritor e poeta francês do século XIX, realizou cerca de 300 contos, sendo considerado um dos grandes expoentes da literatura fantástica.

[24] SERRES, 1998, p.65.

[25] As séries *Mosca volante I* e *Mosca volante II* são fotografias da beira-mar de São José/SC que possuem algumas manchas pretas que as obstruem parcialmente. Neste trabalho o ocultamento acontece pela sobreposição de nódoas escuras às paisagens.

[26] SANTOS, 2002, p.66.

[27] SANTOS, 2002, p.69.

[28] SANTOS, 2002, p.78.

[29] FERVENZA, 2008. Texto para o folder da exposição **estado-cegueira \ estado-escuta** realizada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná em 2008.

A CONSTRUÇÃO DO TEXTO CIENTÍFICO NA PESQUISA EM ARTES VISUAIS: A TESSITURA DE UM TEXTO COM PALAVRAS E IMAGENS

Cláudio Luiz Garcia
Universidade Estadual de Londrina
alemanha27@yahoo.com.br

APRESENTAÇÃO

A construção de um texto científico, na pesquisa em artes visuais, se dá de forma distinta da utilizada para a ciência tradicional, que se fundamenta na lógica, desenvolve-se de maneira sistemática e demonstrativa, tem um objeto determinado e é dotada de um rigor metodológico imprescindível. O texto em artes visuais é produzido em um contexto de criação, de subjetividades, de contradições, mas, quando destinado à interlocução acadêmica, prescinde de objetividades. Nessa inter-relação de circunstâncias que acompanha uma situação de criação, o pesquisador em artes esbarra em conflitos semelhantes aos de um tradutor de poemas. Ele precisa encontrar palavras, alinhavar frases e amarrar os eixos das linhas de sua pesquisa como quem faz interlocuções entre contextos linguísticos diferentes entre si. O problema maior é que essa finalidade só é clara no âmbito do ensino de arte. Na universidade, geralmente, o texto científico em artes visuais está em um campo a partir do qual se retira um discurso sobre o processo de criação e não uma autocrítica feita pelo autor da obra.

Primeiramente, há que se destacar que, na pesquisa em artes visuais, não existe um objeto de estudo a priori. A obra não existe no princípio do processo de criação e há apenas uma vaga ideia desse processo. Portanto, o texto em questão prescinde duma característica fundamental, a saber: uma unidade lógica tecida desde o seu título até a sua conclusão, para que os resultados possam transmitidos no ensino da arte.

Cabe, aqui, detectar um possível problema, ou um dos inumeráveis problemas: o gênero desse texto científico. Trata-se de uma questão que diz respeito ao tempo em que se cria a imagem, pois este está relacionado ao tempo em que se cria o texto. Surge, então, um desafio: encurtar esse período de tempo entre a criação e a escrita reflexiva. Estreitar essas barreiras, conhecer os limites e aproximar as fronteiras entre esses tempos é, a meu ver, o maior problema.

A pesquisa enfocada no presente documento surgiu de um percurso do autor, ou seja, de sua prática, e pretende responder à seguinte questão: é possível escrever no instante mesmo da criação de imagens? Nas obras em que houve sobreposição de palavras, frases e ideias às imagens, o autor enfrentou outros problemas: a falta de unidade e de legibilidade da letra. Enfim, a aproximação maior que alcançou foi a que obedeceu ao seguinte processo: rascunhar sobre as imagens, transcrever os textos para o computador e prosseguir a criação da imagem. No entanto, durante esse processo, surgiram algumas perguntas: Para quê o uso a palavra? Qual o sentido dela pra o espectador? Ela deverá ser vista como imagem ou como texto a ser lido? Há um sentido nesta atitude e este está relacionado aos procedimentos de trabalho, que são distintos do processo de criação. Os procedimentos estão ligados à prática, ao fazer, à busca por respostas e o processo de criação transcorre entre questões subjetivas, mnemônicas, emocionais, etc. Instaura-se nesse momento um impasse entre o criador e o pesquisador, enquanto que o primeiro inventa, alcança o que desconhecia, às vezes, inconscientemente, o segundo responde à questões lógicas, acadêmicas e científicas.

Para continuar a buscar uma resposta, elaborou-se o presente projeto de pesquisa que se encontra em seus momentos preliminares.

O PROJETO

A proposta é criar instalações na sala 619 do Departamento de Artes Visuais, na Universidade Estadual de Londrina, no período entre 2011 e 2014, e pedir aos estudantes que produzam desenhos e textos ao mesmo tempo, ou seja, que criem imagens e escrevam textos a partir dos mesmos estímulos.

Para tanto, será "armado um circo", ou melhor, um espaço cênico voltado às artes visuais, cujas atividades orbitarão entre o desenho, a escrita e a projeção de filmes do diretor russo Andrei Tarkovski (1932-1986). A escolha desse diretor foi pelo fato dele ter criado uma obra e escrito o livro "Esculpir o tempo". Neste livro, ele refletiu sobre a sua obra e sobre o seu processo de criação, alcançando alguns conceitos sobre a linguagem do cinema, sobre o papel da poesia em sua obra entre outros. Esta atitude assemelha-se aos propósitos dos alunos que decidem desenvolver um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em poéticas visuais.

O projeto busca resultados empíricos, entre eles, a produção de um método de construção de textos acadêmicos; visa, também, a encontrar, na peneira da colheita,

resíduos inesperados. Os estudantes convidados tecerão, com suas próprias palavras, um texto (peço licença para o uso de mais uma metáfora), como um manto inconsútil, sem rasgos ou costuras, no qual, desde os primeiros enlaces até a fimbria final, depositarão notas sobre as experiências obtidas nos laboratórios de criação artística propostos neste projeto. Esses alunos escreverão, em tiras de papéis, fragmentos estes a serem costurados, no último ano, pelo professor autor do projeto.

No momento da apresentação do TCC,os estudantes estarão vestidos com esse manto chamado "texto científico," entendido, aqui, como um tecido lógico,costurado, ortogonal e obliquamente, desde o titulo até a última palavra. Para tanto, estarão inseridos em laboratórios de criação e projeção de cinema.

As três etapas principais do referido projeto são: pesquisar, criar e ensinar; estas etapas serão adotadas como linhas condutoras da pesquisa.

Cabe ainda lembrar que a pesquisa está apenas começando. O autor está iniciando, aqui, a sua primeira reflexão.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

A obra de Andrei Tarkovski será o eixo teórico-metodológico em torno do qual as experiências de criação, de leitura, de escrita e de ensino transcorrerão. A ideia de trazer este artista russo para dentro da universidade surgiu já na leitura das primeiras linhas do referido livro. Diz o cineasta:

"Há cerca de quinze anos, ao fazer anotações para o primeiro esboço deste livro, comecei a me perguntar se valia a pena escrevê-lo. Não seria melhor continuar a fazer um filme atrás do outro, encontrando soluções práticas para os problemas teóricos que surgem sempre que se faz um filme?

Por muitos anos, no entanto, minha biografia artística não foi das mais felizes; os intervalos entre os filmes eram suficientemente longos e dolorosos para me darem todo o tempo livre de que necessitava para refletir – à falta de coisa melhor para fazer – sobre quais seriam, exatamente, os meus objetivos, quais fatores diferenciavam a arte do cinema de todas as outras artes, qual seria, para mim, a sua potencialidade específica, e de que maneira a minha experiência poderia ser confrontada com a experiência e as realizações de meus colegas." (TARKOVSKI, 1998, p.1)

As contribuições para o projeto não virão apenas do referido cineasta, mas, também, de outros autores, tais como: Austin, Penna, Sartre, Sennett e Merleau-Ponty;das

teorias da percepção,do existencialismo, do conceito de artífice e da fenomenologia, as quais servirão comosuporte para as reflexões sobre os dados colhidos.

Em suma, esta é uma pesquisa qualitativa, por meio da qual se pretende enunciar um método de construção de texto científico próximo da criação artístico visual.

Em 21 de março de 2011, na sala 619 do Departamento de Artes Visuais, foi promovida a primeira experiência artística do projeto. Esta experiência, intitulada de "Cerimônia Oblíqua", constou de uma instalação com elementos de cena retirados dos filmes "Nostalgia" e "O Espelho ", de Andrei Tarkovski. Baldes e potes com água e luz de velas foram dispostos no espaço e música de J. S. Bach deu unidade ao ambiente e um estímulo maior à concentração para o desenho de observação. O título foi retirado de um ensaio de Jacques Derrida, "Paixões". Diz o filósofo: "Em vez de abordar a questão ou o problema de frente, de modo direto, sem rodeios, o que provavelmente seria impossível, inapropriado ou ilegítimo, deveríamos proceder obliquamente? Já o fiz muitas vezes, chegando a reivindicar a obliquidade pelo nome, confessando-o mesmo, alguns pensariam, como uma falta ao dever, uma vez que se associa com frequência a figura do oblíquo à falta de franqueza ou de retidão." (DERRIDA, 1995, p.21)

Os estudantes foram convidados a participar sem saber o que iriam encontrar. A produção foi organizada em silêncio e em segredo. A única regra imposta aos estudantes foi a de que levassem papel e lápis para desenhar e escrever. Nesse ambiente, as oferendas oblíquas, ou melhor, os objetos dispostos como estímulos sensoriais (visual, olfativo, auditivo e tátil), foram captados e transformados em desenho de observação. A direção dessa experiência assemelhou-se a uma reta oblíqua, pois cortou os três eixos estruturadores da proposta, a saber: o dos processos de criação, o do ensino de arte e o da pesquisa sobre arte. Os estudantes ignoravam tais eixos, que foram esclarecidos somente após a prática. Finda a experiência, depois de hora e meia de concentração, os estudantes foram saindo, aos poucos; alguns permaneceram por mais tempo e o cronômetro não trabalhou. O tempo era o de cada um, aquele que não é cronológico, mas configurado pelo ritmo singular de cada sujeito, desenhado como um tempo circular, espiralado.

O segredo e o silêncio foram quebrados no instante da ação. Entretanto, cada um se envolveu, novamente em um silêncio e em um segredo construídos na penumbra da sala. Lentamente, o professor, aproximando-se de cada um, em voz baixa, propôs os desenhos de observação que seriam discutidos posteriormente. Esses eixos, o do segredo e do silêncio, no instante do acontecimento, foram invocados crucial e obliquamente, "no cruzamento dos caminhos, o quatro e a forquilha da encruzilhada (quadrifurcum) para dizer:

procedamos diretamente, sem desvio oblíquo, sem artimanha e sem cálculo..."(DERRIDA, 1995, 16-17)

A partir desta primeira experiência, o método e a fundamentação teórica fundiram-se para atingir o objetivo, que era o de potencializar subjetividades para se alcançar objetividades extremas. Nessa primeira experiência, os resultados foram mais subjetivos do que objetivos, e, para superar isto, buscar-se-á novos interlocutores, em futuros encontros, como o III Encontro Nacional de Estudos da Imagem.

Outra obra colocada ao lado da de Tarkovski é a que apresenta os escritos sobre o cinema de Mário Peixoto (1908-1992). Este cineasta brasileiro produziu um só filme, mas é autor da obra literária "O inútil de cada um" e de escritos que dão ideias de uma reflexão objetiva de um criador de imagens. A obra "Escritos sobre cinema", organizada por Saulo Pereira de Mello, é um outro exemplopara os estudantes, pois descreve como um criador de imagens pode refletir sobre o seu processo de criação. No artigo, "Um filme da América do Sul", Peixoto escreve como se fosse o cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948) tecendo uma critica sobre o seu único filme, "Limite". No início do referido artigo, discute sobre o conceito de "Cérebro Câmera", a partir do qual discorre sobre o seu "processo fundamental de criação cinematográfica: a misteriosa e mágica metamorfose de uma emoção (que 'se passa na mente') em uma imagem – ou em uma sucessão delas: o cinema, afinal, é isso – que também fica na mente e que o realizador tem de tornar concreta, objetiva e universal (para todos os olhos possíveis) com o auxílio do fotógrafo, da câmera (e seus acessórios) e da tesoura...; mas se ele nos diz qual é o processo não nos diz como acontece..." (SAULO, in Peixoto, 2000, P.161)

O trecho acima esclarece a dificuldade do criador em discorrer sobre o seu próprio processo criativo e em tecer uma critica sobre as próprias obras, porém, apesar dessa dificuldade, criou um texto significativo para a pesquisa. No caso de Peixoto, usar um pseudônimo para o seu texto foi a solução que ele encontrou para confirmar uma mentira/ficção que inventara nos meios que frequentava, pois o seu propósito não era, exatamente, escrever sobre o seu filme. Dizia o cineasta que Einsenstein havia assistido ao seu filme "Limite", do qual teria gostado muito e para o qual fizera uma crítica. Pressionado pelos amigos a mostrar tal documento, não titubeou em fabricá-lo e, assim, refletiu sobre o seu processo de criação.

No entanto, o eixo norteador da pesquisa em questão é a consciência verbalizada no instante mesmo da criação da imagem e apresentada como esboço de TCC elaborado experimentalmente por cada aluno. Todas as referências acima citadas foram

registros feitos posteriormente à criação das obras, no caso da presente pesquisa esse tempo foi encurtado e as manifestações serão dadas pela sobreposição de acontecimentos.

DÚVIDAS

Neste contexto, emergem algumas questões: Como aproximar duas atividades díspares, ou seja, a criação artística e a reflexão teórica? A pesquisa e a criação podem caminhar e se desenvolver, simultaneamente, pelo mesmo sujeito? Ao professor caberá a responsabilidade pela reflexão e aos estudantes pela criação?Levando-se, talvez, a criação artística a situações de laboratório,em que o desenho e o texto sejam feitos a partir de uma mesma proposta, facilitar-se-á a configuração de um método oblíquo que perpassará pelas três linhas de pesquisa? A lógica do desenho de observação é a mesma que a da escrita de observação?A relação entre a memória e a imaginação pode ser objetivada pela lógica da percepção? Para se buscar estas respostas, o desenho e a escrita se daráo no mesmo instante e a partir dos mesmos estímulos.

Após as propostas de observação, os pesquisadores estarão envolvidos em outros laboratórios de criação, onde a memória e a imaginação serão os eixos condutores dos mesmos.

O caráter desses textos, que buscam esclarecer os processos da criação em artes visuais, aproximar-se-á de uma narrativa poética? Neste caso, haveria dois dados artísticos similares produzidos por processos individuais de criação, o que dificultaria a enunciação do método esperado. A expectativa é que os textos não tenham um caráter poético, no sentido literário do termo, mas que sejam escritos a partir de uma “poética”, cujo sentido será aqui esclarecido pela citação a seguir. Stravinsky (1882-1971), ao comentar uma de suas aulas sobre A Poética Musical, na Universidade Harvard, fez a seguinte reflexão:

“Não esquecerei que estou ocupando uma cadeira de poética. E não é segredo para nenhum de vocês que o significado exato de poética é o estudo de uma obra a ser feita. O verbo poiein, do qual a palavra deriva, significa exatamente fazer ou fabricar. A poética dos filósofos clássicos não consiste de dissertação líricas sobre o talento natural e sobre a essência da beleza. Para eles, a palavra techné abrangia tanto as belas-artes como as coisas práticas, e aplicava-se ao conhecimento e ao estudo das regras corretas e inevitáveis de um determinado métier. Eis por que a Poética de Aristóteles muitas vezes sugere ideias referentes ao trabalho pessoal, à organização do material e à estrutura.” (STRAVINKY, 1996, p.15-16)

PREMISSAS

A origem da criação de imagens é a mesma que a da escrita na pesquisa em artes visuais.

O único sentido em alcançar os três eixos norteadores da pesquisa é o oblíquo, aquele que não enfrenta, ortogonalmente, o problema.

Os estímulos sensoriais produzidos nos ambientes laboratoriais serão positivos para: a concentração, o silêncio e o segredo,os quais deverão contribuir para o ensino da arte.

Não há solução exata para o problema em estudo, entretanto, buscar-se-á levantar as verdades (ideias surgidas a partir do fazer, do fabricar) e as falsidades (ideias coladas ao texto, oriundas de conceitos filosóficos incompreendidos pelos autores) contidas nas práticas da pesquisa em artes.

A criação de imagens produz um discurso mudo, desse modo, depende da pesquisa sobre artes, a qual elabora o discurso contido no silêncio e no segredo da criação artístico-visual.

CONCLUSÃO

O pesquisador, autor do presente texto, recém atuante no Departamento de Artes Visuais, anda cavando espaços, limpando salas, varrendo chãos, jogando entulhos fora, retirando objetos em desuso, esgotando-se fisicamente para começar a pesquisar e ensinar o que entende por linguagens e expressões bidimensionais em artes visuais. Por este motivo, decidiu começar pela limpezado espaço como forma de compreendê-lo e de retirar, de seu estado presente, todos os sentidos latentes na poeira, na cor das paredes, nos ângulos entre estas, no tetos e no piso, incluindo, também, as sobras que estão ocupando as salas.

A atividade de criação artística depende desse acúmulo residual, dessas funções heterogêneas, da história do lugar, dos sujeitos que o ocuparam, no entanto, a de pesquisador e a de professor carecem de espaços livres para que as ideias nascidas desses confrontos entre arte, pesquisa e ensino sejam tecidas com as agulhas do tempo de limpeza e de desocupação de espaço. Desse modo, este é um momento importantíssimo, menos de encruzilhadas e mais de caminhos oblíquos, de instâncias nas quais estão disponíveis os eixos ortogonais e oblíquos, que devem servir de orientações para outros caminhos. Para haver

movimento, fluxo, é preciso que haja um lugar disponível, caminhos livres. Felizmente, há movimentos favoráveis à ocupação.

Deliberadamente, esse é um instante de invasão, de desocupação sem mídias, sem alaridos, de lugares ocupados por sujeitos invisíveis que marcam presença pela ausência por meio dos seus objetos, os quais precisam tomar outros rumos. Se essa ausência não desocupar os espaços, os novos pensamentos não poderão ser tecidos por ideias, se não, melhores, porém, diferentes.

BIBLIOGRAFIA

AUSTIN, J. L.. *Sentido e Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Campinas: Papirus, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PEIXOTO, Mário. *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*. Org. Saulo Pereira de Mello. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

PENNA, Antônio Gomes. *Percepção e Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SUJEITO/MÚLTIPLO: IMAGEM E (IN)FORMAÇÃO À DISTÂNCIA

Claudio Xavier
Universidade do Estado da Bahia-UNEB
cxdesign@uol.com.br

Desde os primórdios, o humano vive transformações em relação ao que se pode chamar de estatuto e projeto de um corpo. Entre um corpo/objeto, sua estrutura e compleição; e um outro, corpo/sujeito, que é consciente e que pensa, é possível constatar descobertas e invenções que tranformaram a forma física e psíquica do humano e sua relação no e com o mundo – a sua imagem, e a imagem enquanto possibilidade de leitura e visão de mundo. Nascer, crescer, reproduzir, envelhecer e morrer continuam a fazer parte de um estatuto de vida do ser humano. Contudo, e na medida em que este desenvolveu métodos e agenciamentos sócio/técnicos capazes de modificar o meio em que vive, a si próprio e a cultura, instituíu uma relação de interação social na qual, sempre e cada vez mais, a intenção de interferir e transformar o "natural", através do "artificial", conduziu a uma das questões centrais do pensamento contemporâneo: o hibridismo humano/máquina.

O ciberespaço que emerge com as redes digitais de informação, tem possibilitado um pensar crítico não somente sobre o fazer e a cultura de uma forma geral mas, sobre o sujeito. De certa forma, algo já perspectivado em produções do conhecimento artístico/científico/cultural de outros períodos, quando anteviam experiências cuja finalidade ia desde a diversão e substituição na realização de pequenas atividades humanas, até as promessas de transformação no meio/ambiente, comportamento e corpo dos sujeitos; indo ao extremo de preconizarem o abandono de toda e qualquer forma de Ser/Estar comum ao humano, incluindo o espaço – ainda que (re)apresentados ou simulados através dos mesmos – sem os hábitos e ou necessidades que estes possam demandar[i].

Mais do que exemplos que intentam traduzir através de invenções, a relação do humano com o seu tempo – uma relação entre sujeito e objeto, instituintes de uma cultura/sociedade – são a possibilidade de projeção humana, ou da imaginação/desejo de um Ser/Estar entrelaçado, (con)fuso, e porque não dizer: um querer ou não mais querer Ser/Estar – sujeito, entidade, corpo, criatura[ii].

A necessidade de um nível mais humano em relação às máquinas, transforma-se num objetivo contínuo e, desde o surgimento da cibernética[iii], o aperfeiçoamento das interfaces de interação técnica entre o humano e a máquina se torna cada vez maior, conduzido não mais a um

repensar sobre o natural e o artificial mas, a um processo de imbricação e transducção de ambientes e corpos reais em ambientes e corpos virtuais.

Com a emergência de uma era ciber, torna-se possível perceber a fusão de organismos naturais e artificiais convivendo "pacificamente" por um lado, bem como a convivência cotidiana e quase híbrida de ambientes paralelos – o da realidade real e o da realidade virtual.

Espaço, corpo e uma seqüência de vetores de uma realidade real dão sinais de "presença" em outras plataformas, fazendo com que as operações de um devir tenham a sua construção impulsionada e ou mediada por imagens virtuais. Desde o surgimento do computador digital e das interfaces hipertextuais interativas WEB, o espaço tem ganhado um novo *status*; e para a sua significação e sentido na contemporaneidade, o corpo e o operativo de todas as relações de troca, também.

Desde as questões relacionadas com a operacionalização de atividades nos diversos setores da economia, perpassando os processos comunicacionais e educações possíveis, às questões mais filosóficas e que remetem ao existencialismo pré-socrático do espaço, do corpo e da alma, religião e conhecimento[iv], o que se pode constatar é que os desdobramentos teóricos e reflexivos contemporâneos convergem no sentido de compreender o *status* de Ser sujeito de uma realidade e existência postos em questão pela técnica como nunca na história humana.

Decerto, questionar sobre o natural e o artificial, o homem e a máquina, se tornou lugar comum, pois já não explica ou responde a relação que é estabelecida entre o sujeito e o meio e seus desdobramentos, aí incluídos a fé, ciência, conhecimento, e relações de poder – vetores que também são atualizados no processo de conversão do mundo em *bit* e *byte* de dados. Cabe, com isto, compreender a nova ecologia do pensamento que está sendo gestada, de modo a não somente acompanhá-la em pensamento[v] mas, em ações que contemplem a relação de aprendizagem com base na (co)autoria e (co)participação entre novas entidades: o sujeito do agora e o outro – as tecnologias da inteligência, na era ciber.

Dito antes, não importa discutir o natural e o artificial, posto que "se a natureza é 'artificiável' e o artifício 'naturalizável', então cai por terra o mito do abismo intrasponível entre o que é feito pela Natureza e o que é feito pelo homem"[vi]. E, se as máquinas, antes pesadas e densas, rumam cada vez mais numa direção em que se miniaturizam e se tornam mais capazes e humanizadas, "inteligentes"; o humano, por sua vez, trilha em direção a processos cada vez mais mecânicos (maquínicos?), na medida em que se tem um corpo/objeto receptor de tecnologias, e um corpo/sujeito psicologicamente transformado por esses agenciamentos. Ou seja, uma condição de Ser/Estar pós-humano[vii].

Na cultura contemporânea, para a qual o corpo/objeto se encontra constantemente suscetível à transformações que lhe proporcionem beleza, performance e rejuvenescimento, é saldo comum o crescimento e a oferta de fármacos, cosméticos, atividades esportivas, cirurgias e tratamentos que garantem alterar a condição de um estatuto de vida pré-definido, na medida em que prometem aperfeiçoar a aparência, o vigor e a juventude[viii]. Se a inseminação artificial e métodos conceptivos ainda não se encontram ao alcance de todos, por outro lado, algumas clínicas seduzem multidões com os benefícios de técnicas modificadoras, ao alcance de um cartão de crédito[ix]. Para Stelarc[x], o que está sendo considerado na atual cultura é a idéia de um corpo não mais como objeto de desejo mas, enquanto "objeto de projeto"[xi].

Nesta cultura, de atualização simultânea do corpo/objeto, assim como a atualização da informação em rede, o corpo/sujeito – que deve pensar e estabelecer uma relação de consciência e criticidade de si e do mundo em que vive e atua – encontra-se sob a égide e os apelos da propaganda, na iminência de transformar-se constantemente em um outro, ou no que se é **desejável ser**[xii].

Ao refletir a idéia de um corpo tecnológico ou lugar da tecnologia, enquanto projeto de hibridização do humano e da máquina, a cultura contemporânea encontra-se diante de plena realização ao (con)fundir humano e máquina, "natural" e "artificial", de forma mais presente e mais concreta (menos no sentido físico e territorial), a partir de uma nova concepção do *cyborg*[xiii]: o cibercorpo.

Como um dos elementos de uma era ciber, o cibercorpo surge como uma possibilidade de definição do sujeito que vive e atua, por vezes mais, em um espaço não físico e desterritorializado, o ciberespaço, a partir de um comportamento e atitude originários de uma cibercultura[xiv].

Na cibercultura, contexto em que é possível identificar as possibilidades para o cibercorpo, observa-se facilmente que os sujeitos/usuários, em *chats*, foruns e bate/papos *on/line*, tendem ao desencontro e ao descompromisso como marcas nos relacionamentos de interação e troca virtuais. Observa-se ainda que o ciberespaço favorece as condições de vivenciar o prazer pelo prazer, em busca de um hedonismo como estandarte para o imediatismo, o agora[xv].

A dinâmica da comunicação e da informação no ciberespaço e na cibercultura, diz respeito a construção de um cibercorpo – à base de informação. Ou seja, se a cultura/sociedade de um Período Industrial Mecanicista pautava-se na idéia de um capitalismo produtivo de bens materiais (e serviços), a cultura/sociedade do informacionalismo pauta-se no valor tangencial da informação. Logo, o corpo, sujeito/objeto, torna-se objeto de constantes atualizações a partir de uma cultura/sociedade da informação – "um corpo-rede, e informação"[xvi].

O cibercorpo apresenta uma dupla imagem enquanto possibilidades de devir do humano: a primeira, aponta para um entrelaçamento tanto do corpo/sujeito quanto do corpo/objeto com a máquina digital, representado por uma tela ou um ícone, e que emerge como resultado de uma cultura/sociedade do informacionalismo ao pressupor o fim da corporeidade física[xvii].

A segunda, e que está sendo proposta aqui neste texto, aponta para a emergência de um corpo/sujeito entrelaçado com a máquina digital, o ciberespaço, nela projetado como uma epécie de projeção da consciência e do pensamento em alguma representação visível sem, contudo, desligar-se de um corpo/objeto mas, tendo neste último, uma âncora e uma referência para a construção de novas sociabilidades[xviii].

SUJEITO/MÚLTIPLO E IMAGEM

Sócio-históricamente, o corpo sujeito/objeto é resultado de uma marca, uma produção signica, uma imagem. Produz e (re)produz incessantemente em um jogo de reversos, recontruindo-se e transformando-se numa tentativa em sê-lo instituinte na e com a relação CULTURA/SOCIEDADE. Na cultura contemporânea e na sociedade tecnológica, o corpo suejito/objeto é uma imagem sob a influência dos signos pós-fotográficos ou das imagens de síntese produzidas na e com a máquina digital. Ser sujeito/múltiplo é assumir a multirreferencialidade imagética resultado da integração e convergência entre as mídias. Trata-se da emergência de um cibercorpo entrelaçado com o digital, sem, entretanto, descartar o referencial de corporalidade física e territorial, em que pesa a instituição de um corpo sensório, conjunto de sentidos que só existem a partir do seu suporte, e que potencializa a existência de um Ser/Estar múltiplo e para uma multiplicidade.

É este referencial de sujeito que surge enquanto possibilidade para um (re)prensar o devir humano, numa perspectiva de (co)participação e (co)autoria, autonomia em procesos colaborativos, nomadismo/errância e possibilidade para construir novos sentidos de um Ser/Estar no e com o mundo.

No cenário da cibercultura, o cibercorpo se surpreende ao ser ele próprio como um labirinto, igual ao labirinto metáfora do hipertexto e hipermídia[xix]. Estas referências e discussões servem para apontar que, no contemporâneo do complexo, entre a angústia do querer ou não mais querer ser sujeito, entidade, corpo, criatura, faz-se necessário questionar: que sujeito é possível e ou necessário para ser aprendiz – capaz de produzir, consumir e difundir informação, conhecimento e aprendizagem nos dias atuais? Que sujeito pode dar conta de um registrar, manipular, (re)criar, (re)conceituar, (co)participar e difundir através de “espaços sócio/culturais e multirreferenciais de aprendizagem”, físico/presenciais e virtuais?

Em condições de ser (re)apresentado através de ícones instantâneos de uma tela gráfica de computador, ou simulado por avatares em ambientes virtuais, é preciso compreender o cibercorpo, sobretudo, como uma (re)apresentação do sujeito que quer participar e contribuir na construção de um novo contexto de relacionamento e aprendizagem – o sujeito/múltiplo.

O sujeito/múltiplo, nasce nesta proposta enquanto multiplicidade de "Eus" a partir da fragmentação do sujeito/identidade na sociedade contemporânea. Resposta ao convite do ciberespaço, mais especificamente das interfaces hipertextuais WEB, quando propõem identificações sucessivas e convida à exploração, errância e particip**ação** colaborativa mediada por imagens.

Ao propor a denominação de sujeito/múltiplo, quer-se diferenciar entre um cibercorpo informacionalista – cujo devir é o fim da corporalidade física – de um outro que pretende participar, trocar, construir, produzir/difundir informação, conhecimento e aprendizagem através das TICs. Ou seja, o sujeito/múltiplo é o cibercorpo que busca exercitar uma consciência crítico/reflexiva, ético/estética, em prol de uma sociedade da informação, do conhecimento e aprendizagem. É, também, a possibilidade de responder à angústia em não mais querer ser sujeito, entidade, corpo, criatura, ou sê-lo em sua multiplicidade.

No ciberespaço, o sujeito/múltiplo estabelece relações de interação e troca mediadas por imagens. A partir da referência de um corpo situado em algum lugar do espaço físico e territorial, conecta-se com uma rede digital interligada (Internet/WEB) e projeta-se em ambientes virtuais construindo uma outra referência ou avatar para uma incessante (re)construção de sua identidade – processos de identificação.

Entretanto, esse processo de (re)construção requer uma consciência quanto à existência de "Eus" – fragmentos de um sujeito à luz da psicanálise – e a possibilidade de conhecimento sobre os desejos, possibilidades e potencialidades desses "Eus"[xx]. Tal processo pressupõe um autoconhecimento que pode ser estimulado pelas experiências e itinerâncias percorridas entre os espaços físicos/presenciais e virtuais de aprendizagem, numa perspectiva multirreferencial, em que o exercício da autonomia pode conduzir à alteridade e ao encontro com o duplo.

Em ambientes virtuais, caracterizados pela simulação ou (re)apresentação de objetos e ações como no real, o sujeito/múltiplo é potencialmente capaz de estar em um ou vários pontos (nós) do ciberespaço, lendo ou vendo notícias e informações, comprando, jogando, visitando museus, etc. O sujeito/múltiplo é capaz de estar em um e vários pontos de uma rede ao mesmo tempo, sendo esta rede a (re)apresentação não somente de lugares físicos e territoriais distintos, mas também a (re)apresentação de outros sujeitos (múltiplos).

Uma grande característica do sujeito/múltiplo é a de poder exercitar as marcas/traços de sua personalidade através de máscaras virtuais, avatares. Contudo, é a possibilidade de algures que faz do sujeito/múltiplo um autor de sua itinerância no ciberespaço, tornando-a potencialmente (in)formativa através de suas múltiplas inteligências potencializadas pela interface hipertextual WEB – não/linear, multirreferencial, complexa, dinâmica, desterritorializante, etc.

A interação e troca que estabelece o sujeito/múltiplo, bem como a simulação e (re)apresentação de sua existência nesses ambientes, são marcadas por dispositivos semióticos que contribuem para uma (in)formação[xxi]. Dispositivos visualmente distribuídos numa tela – da interface hipertextual WEB – e que propiciam à errância como condição necessária à construção de autorias em processos de produção/difusão da informação, conhecimento e aprendizagem.

O sujeito/múltiplo é convidado a um deslocamento de papéis marcado por escolhas múltiplas em que pode assumir várias características de uma identidade ou "identificações sucessivas[xxii]", tendendo para o afastamento cada vez maior do papel de espectador passivo e assumindo características como marcas reais de uma personalidade[xxiii].

Todos os esforços no sentido de compreender este fenômeno particip**ativo** acabam por contemplar a relação que é estabelecida entre o sujeito/múltiplo e os ambientes virtuais caracterizados por textos, sons, imagens plásticas e dinâmicas, dispostos em uma interface convidativa à interação, cuja estrutura hipertextual mais se assemelha a um labirinto, no qual se questiona a validação do fio de Ariadne.

Em ambientes virtuais, o sujeito/múltiplo é sempre surpreendido em sua itinerância hipertextual, mesmo quando sabe onde pretende ou quer chegar. É sempre convidado a mudar de rota ou direção, a seguir linhas de errância sem necessariamente sair do mesmo "lugar"[xxiv], dado o fato de que no ciberespaço as sensações experimentadas perpassam a ideia de efemeridade, aespacialidade e atemporalidade. Visto que os sujeitos/múltiplos estão distribuídos em lugares diferentes, com objetivos por vezes diferentes, o que se pode constatar de verdadeiramente comum é o espaço/tempo/real que os une.

A tentativa em validar o fio de Ariadne surge enquanto metáfora para questionar: em que medida é possível construir rotas de navegação do sujeito/usuário em interfaces hipertextuais WEB, visando ter uma "cartografia" de sua itinerância registrada para não se perder?

Ao conceber que "navegar é preciso, viver não é preciso[xxv]", contextualizar o navegar, enquanto exploração do hipertexto, significa dizer que **errar é preciso**, na condição de um sentimento de poder estar presente em qualquer lugar, todos os lugares, ao mesmo tempo. Ou

seja, conceber o nomadismo não como uma aventura fútil, mas como uma condição para descobrir, aprender uma nova condição de Ser/Estar: Ser/Estar sujeito/múltiplo (re)apresentado na e com a interface hipertextual do ciberespaço.

Esta condição, entretanto, suscita uma série de questões que dizem respeito ao *status* da relação ensino/aprendizagem em uma era ciber: será que o sujeito/múltiplo é consciente, quanto à autonomia da sua itinerância? Será que diante de potencialidades quanto ao devir do conhecimento, há alguma consciência sobre uma autoaprendizagem? Será a resposta para essas questões, o fato de haver um desejo por parte do sujeito/múltiplo em participar ativamente na construção coletiva?

(IN)FORMAÇÃO À DISTÂNCIA

Torna-se mister compreender que o reconhecimento de certas competências e habilidades do sujeito/múltiplo, já em desenvolvimento no processo de interação em interfaces hipertextuais e anunciadas enquanto devir dos ambientes virtuais de imagens interativas, é uma condição para compreender tais questionamentos. É, também, a possibilidade de refletir sobre os processos de (in)formação. Nomeadamente os processos de (in)formação tecnológica e visual, considerados indissociáveis.

Tendo em vista que muitas são as propostas de um (re)pensar as "velhas" práticas pedagógicas, em que os sujeitos do conhecimento são caracterizados, sobretudo, pelo mestre e o aprendiz – por um que detém o conhecimento e o outro que busca aprender; ou o que fala e o que ouve – o que se pode dizer é que as tecnologias digitais apresentam-se como possibilidade real de quebrar com o modelo tradicional de cunho monológico[xxvi].

O papel da educação e de educadores está sendo, neste momento, de reflexão sobre "velhas" práticas quanto aos modos do "ensinar" e do "aprender". Vê-se a implementação de novos modelos que possam substituir a imagem do professor (que detém e transmite o conhecimento, saber) e do aluno (ser sem luz, aprendiz na condição passiva do não saber) por professor e aluno, sujeitos de uma aprendizagem colaborativa, na medida em que podem atuar e construir conjuntamente uma itinerância do conheciemento.

Assim, algumas iniciativas também são norteadoras de processos formativos, presenciais e à distância, com o uso dos recursos oferecidos pelas tecnologias digitais. Mais do que isto, muitas discussões e trabalhos de investigação têm disponibilizado resultados que vão ao encontro de novas propostas pedagógicas que visam o uso inteligente das tecnologias em salas de aula, ou como recurso a processos formativos[xxvii].

Estas iniciativas propõem repensar o sentido das propostas pedagógicas tradicionais, de modo a questionar seus métodos, mediante a possibilidade de reconhecimento e validação de saberes e práticas que se tornam evidentes com o uso das tecnologias – a itinerância do sujeito/múltiplo reconhecida como o seu processo metodológico e interativo de produção/construção do conhecimento e aprendizagem. Passa, também, pela idéia de que o sujeito/múltiplo tem potencialmente a condição de escolher e construir seu currículo sob a perspectiva da (co)participação e (co)autoria.

Trata-se de um fenômeno que ainda está sendo gestado mas que impõe, no mesmo ritmo em que se desenvolvem essas tecnologias, uma mudança de comportamento dos sujeitos quanto aos modos do fazer e do aprender.

Tendo em vista o fato de que as educações nunca, ou quase nunca, priorizam ou propõem um ensino sobre as imagens em seus mais diversos formatos, fato que é absurdamente contraditório quando se diz respeito a uma sociedade da imagem, o que se pode pensar e desejar em relação ao uso inter**ativo** das tecnologias digitais?

Considera-se a possibilidade de criação de um espaço que contribua para o desenvolvimento de uma cibercepção enquanto condição de Ser/Estar em um novo contexto de relacionamento e aprendizagem[xxviii].

É necessário pensar uma forma de uso inteligente por parte dos espaços formais de aprendizagem, como as escolas, no sentido de promover a criação de comunidades presenciais e virtuais de (in)formação e aprendizagem e de potencializar, com e através destas[xxix], a troca e construção de saberes e práticas orientadas por um novo (outro) currículo que articule os saberes institucionais (dos parâmetros educacionais) com os saberes de uma comunidade em fluxo.

A construção/uso da interface hipertextual WEB para a produção/difusão do conhecimento e aprendizagem se apresenta como um desafio, posto que não deve ser compreendida apenas como extensão de uma realidade real. Na mesma medida, para a construção/uso de espaços na WEB para a (in)formação *on/line*, é necessário não transformá-los em repositório de informação[xxx].

É mister compreender o potencial de aprendizagem no ciberespaço, numa perspectiva de interação e experimentação, pois,

> "… A disponibilização *on-line* dos conteúdos não conduz, só por si, a um aumento ou potenciação dos processos de aprendizagem. O que está em causa é a necessidade de criação de uma nova pedagogia baseada na partilha, na exposição das perspectivas individuais entre pares e na colaboração e iniciativa conjunta, sendo a comunidade de

> aprendizagem o objecto e, simultaneamente, o meio para essa mesma construção". (Dias, 2004: 14)

Segundo Paulo Dias, isto reforça a importância dos processos estruturantes de uma comunidade de aprendizagem, na perspectiva de sua organização enquanto grupo, e principalmente enquanto meio de construção, produção/difusão de conhecimento e aprendizagem[xxxi]. O autor afirma que, para a organização e funcionamento de uma comunidade de aprendizagem é mister que haja a compreensão, por parte dos seus membros, sobre os objetivos, métodos e estratégias de desenvolvimento das aprendizagens de modo que a própria comunidade, enquanto sistema complexo e adaptativo, negocie o sentido na construção das representações individuais e nas reestruturações que se realizam no âmbito das explorações colaborativas junto aos cenários de informação e aprendizagem[xxxii].

Dada a importância que tem a interface para o desenvolvimento de estratégias colaborativas de produção/difusão do conhecimento e aprendizagem, as TICs e as interfaces hipertextuais WEB não devem significar apenas mais um recurso tecnológico. Paulo Dias afirma que, diferentemente dos modelos de transmissão, a interface deve se constituir lugar para os processos participativos, de inovação, criação e envolvimento nas atividades propostas pela comunidade – modelo de pesquisa[xxxiii].

De acordo com Paulo Dias, alguns aspectos devem ser considerados ao tratar da aprendizagem através das interfaces hipertextuais WEB, sobretudo no desenvolvimento de plataformas *e-Learning* e objetos de aprendizagem:

> "… a simples navegação num universo de informação em rede não se traduz numa aprendizagem efectiva, sendo necessário da perte do aprendente um envolvimento nas actividades e tarefas em curso; por outras palavras, supõe uma atitude de abertura à participação activa na identificação e definição dos objectivos da aprendizagem…"
>
> "… o domínio pela parte do aprendente das estratégias de aprendizagem as quais, no ambiente *on-line*, são definidas a partir da capacidade de aprender a aprender individual e colaborativamente através da pesquisa, da interacção e da construção partilhada e conjunta do conhecimento…"
>
> "… acompanhamento que, por vezes, se pode revestir de um sentido de modelação de processos providenciado pelo tutor (professor, comunidade, contexto)…" (Dias, 2004b: 04)

Embora estes aspectos estejam sendo referenciados pelo autor quanto ao uso de plataformas *e-Learning* e objetos de aprendizagem, servem de referenciais para o ambiente virtual através da interface hipertextual WEB. A interface hipertextual WEB é o meio por excelência para

promover uma democratização do ensino/aprendizagem numa perspectiva de educações possíveis. Com isto, urge adotar ciberestratégias que contemplem a idéia de projeto, o método exploratório, a perspectiva multirreferencial e articulada entre os espaços físico/presenciais e virtuais através de redes colaborativas híbridas – físico/presenciais e virtuais – tendo o conhecimento com e sobre a imagem a possibilidade de multirreferencializar os processos de (in)formação e aprendizagem. Ou seja, desenvolvendo um olhar plural através da linguagem visual.

Com a facilidade que se tem em seguir linhas de errância, guiados por icones, botões e *links*, o sujeito/múltiplo é o que pode fazer uma itinerância de troca e construção da informação e do conhecimento, sendo-o a própria informação[xxxiv]. A existência do sujeito/múltiplo, projeção dos vários "Eus" no ciberespaço, permite a interação e construção endereçadas por afinidades cognitivas, de forma a promover uma polifonia de saberes. Deste modo, caminha-se para a proposta de Pierre Lévy[xxxv], de uma Inteligência Coletiva graças ao ciberespaço, pois esta,

> «... É uma inteligência globalmente distribuída, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que conduz a uma mobilização efectiva das competências. Acrescentamos à nossa definição este acompanhamento indispensável: o fundamento e o fim da Inteligência Colectiva é o reconhecimento e o enriquecimento mútuo das pessoas, e não o culto de comunidades fetichisadas ou hipostasiadas.
>
> Uma inteligência globalmente distribuída: é este o nosso axioma de partida. Ninguém sabe tudo, toda a gente sabe alguma coisa, todo o saber reside na humanidade.» (Lévy,1997:38)

Os espaços físicos e formais de aprendizagem, nomeadamente as escolas, têm muito o que aprender sobre o que se ensina e aprende nesse "conjunto do ciberespaço enquanto rede híbrida"[xxxvi]. Como nos "espaços sócio/culturais, multirreferenciais de aprendizagem" da cidade (clubes, parques, praias, praças, cafés, festas e movimentos culturais efêmeros), no ciberespaço é possível apreender uma miríade de informações a partir de imagens.

Enquanto a educação formal pensa e decide sobre o uso de computadores e da Internet/WEB em salas de aula, ou ainda sobre o uso dessas ferramentas para a formação e o ensino à distância, a indústria cultural e de entretenimento, juntamente com outros organismos e instituições de fomento e a Arte, promovem a disseminação e o acesso à rede de computadores e *sites* da WEB que ensinam através de uma dinâmica de imagens em jogos, textos dinâmicos, fotografias, vídeos, sons, etc.

O cibercorpo, na perspectiva do sujeito/múltiplo (enquanto conceituação e incorporação epistemológica/ontológica do corpo sujeito/objeto nos dias atuais), apresenta-se não somente enquanto resultado das imbricações entre o humano e as TICs. Dada a possibilidade em Ser/Estar sujeito/múlptiplo tendo suas habilidades sensórias, perceptivas e cognitivas potencializadas pelas interfaces hipertextuais WEB, o sujeito/múltiplo encontra-se no centro da ação, *homo participans*[xxxvii], exercitando múltiplas formas de inter**agir** e de aprender consoante as múltiplas inteligências[xxxviii]. Na itinerância/errância das interfaces hipertextuais, encontra condição para o exercício das inteligências verbal, matemática, visual/espacial, musical, interpessoal, intrapessoal e a interação de todas numa perspectiva da cinestesia.

Cinestesia enquanto "cibercepção" ou percepção ampliada, "hipercórtex" – uma mente ampliada em dimensão global; uma "inteligência coletiva" enquanto potencial. Enfim, um Ser/Estar em incessante fazer/desfazer/refazer identitário, peculiar da multiplicidade que é a rede (físico/presecial e virtual) – peculiar ao sujeito/múltiplo.

Para Norbert Wiener[xxxix], "[…] modificamos tão radicalmente nosso meio ambiente que devemos agora modificarmos a nós mesmos para podermos viver nesse meio ambiente". Isto pressupõe que se considere o ciberespaço e a cibercultura como agenciamentos que exigem a modificação do corpo/sujeito capaz de lidar com a multiplicidade – o sujeito/múltiplo – pois, "... o pensamento e o ser, a identidade e o saber, o intelecto colectivo e o seu mundo não se contentam em coincidir, estão implicados num processo ininterrupto de pluralização e heterogénese"[xl].

O sujeito/múltiplo e a possibilidade de entrecruzamento da Itinerância/errância físico/presencial e virtual com a itinerância escolar, pode contribuir para a gestação de uma aprendizagem significativa, colaborativa e múltipla: com a imagem e sobre a imagem; com os espaços e sobre os espaços; com os sujeitos e sobre os sujeitos. Olhares múltiplos sobre múltiplas possibilidades de produção/difusão do conhecimento e aprendizagem: o sujeito/múltiplo enquanto devir de um *self/Learning*[xli].

BIBLIOGRAFIA

ARDOINO, Jacques. *Abordagem multirreferencial (plural) das situações educativas e formativas.* trad. Rosângela B. de Camargo *In* Multirreferencialidade nas ciências e na educação. São Carlos: EdUFSCar, 1998.

ASCOTT, Roy. *Cultivando o hipercórtex. In* Domingues, Diana. (Org.). *A arte no Século XXI: a humanização das tecnologias.* Fundação Editora da UNESP, p. 336-344, 1997.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade.* Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus, 2004.

AUSUBEL, Paul David. *Aquisição e retenção de conhecimentos: uma perspectiva cognitiva*. Lisboa: Plátano, 2003.
COUTO, Edvaldo Souza. O Homem Satélite: estéticas e mutações do corpo na sociedade tecnológica. Ijuí: UNIJUÍ, 2000.
_____. *O Zumbido do Híbrido: a filosofia ciborgue do corpo.* In Revista Margem. São Paulo: Nº 13, p. 85-99, Jun, 2001.
_____. *Corpos modificados: o saudável e o doente na cibercultura*. In Louro, Guacira Lopes *et all.* (Org). Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis, RJ: VOZES, p. 172-186, 2003.
CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª ed, 2001.
DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Lisboa: Europa-América, 1998.
_____. (1999). *O sentimento de si*. Lisboa: Europa-América.
DIAS, Paulo. *Comunidades de aprendizagem e formação online.* Revista Nov@formação. Sobre a Formação a Distância e E-Learning. INOFOR, 3 (3), 14-17, 2004a.
_____. *Desenvolvimento de objectos de aprendizagem para plataformas colaborativas.* In VII Congresso Iberoamericano de Informática Educativa. Disponível em: http://www.niee.ufrgs.br/ribie2004/Trabalhos/Plenarias/plen3-12.pdf Acessado em: 16/04/2008, 2004b.
_____. *Learning Comunities in the Web. In* Manuel Ortega e José Bravo (Eds.). Computers and Education, Towards an Interconnected Society. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2001.
_____. (2000). *Hipertexto, hipermédia e media do conhecimento: representação distribuída e aprendizagens flexiveis e colaborativas na WEB.* (in) Revista Portuguesa de Educação, ano/vol. 13, número 001. Braga: Universidade do Minho.
DOMINGUES, Diana. (org.) *A Arte no Séc. XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
FRÓES BURNHAM, Teresinha. *Sociedade da informação, sociedade do conhecimento, sociedade da aprendizagem: implicações ético-políticas no limiar do século*. In Lubisco, Nídia M. L. & Brandao, Lídia M. B. (org). Informação e informática. Salvador, Ba: Edufba, p. 283-307, 2000.
FRÓES BURNHAM, T. *et al*. *Gestão do conhecimento no nordeste brasileiro: espaços de (in)formação e trabalho*. In: ANAIS DO CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE GESTÃO DO CONHECIMENTO, São Paulo. São Paulo: SBGC/ ABRAIC, 2002.
GARDNER, Howard. *Inteligências Múltiplas: a teoria na pratica*. Trad. de VERONESE, Maria Adriana Veríssimo. 1ª ed. Porto Alegre: ARTMED, 1995.
HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do Séc. XX.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva. In SILVA, Tomaz Tadeu. (org). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
KAUFFMAN, Jean-Claude. *A invenção de si: uma teoria da identidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
LAURENTIZ, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
Le BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade.* Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2003.
LEMOS, André. Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência: O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed.: 34, 1993.
_____. *A Inteligência Colectiva: para uma antropologia do ciberespaço*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
_____. *Cibercultura.* Rio de Janeiro: Ed.: 34, 1999.
MACHADO, Arlindo. *Hipermídia: o labirinto como metafora*. In DOMINGUES, Diana. (Org.). *A arte no Século XXI: a humanização das tecnologias.* Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 144-154, 1997.
MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
MALDONADO, Tomás. *Design industrial.* Col. Arte e Comunicação. Trad. José F. E. Martins. Lisboa: Edições 70, 1999.
MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo.* Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2000.
MOHERDAUI, Bel. *É de lei: o direito à beleza*. Revista Veja, Rio de Janeiro: Ed. Abril, ano 37, nº 1, 07 jan. 114 p., 2004.
PALLACIOS, Marcos. *Fazendo Jornalismo em Redes Híbridas: notas para a discussão da Internet enquanto suporte midiático*. Documento disponível para *download* em: http://www.facom.ufba.br/jol/pdf/2003_palacios_redeshibridas.pdf Acessado em 19/05/2005, 2003.
PALLOFF, R. M. & PRATT, K. *Construindo comunidades de aprendizagem no ciberespaço*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica.* Lisboa: Ed. 70, Col. Arte e Comunicação, nº 57, 1999.
RAMAL, Andréa Cecília. Educação na Cibercultura: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem. Porto Alegre: Artmed, 2002.
ROSENSTIEHL, Pierre. *Labirinto*. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, v. 13., 1998.
ROSNAY, Joel de. *La révolte du pronétariat: des mass média aux média des masses.* Avec la collaboration de Carlo Revelli. Paris: Fayard, 2006.
SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.* São Paulo: Iluminuras, 2001.
SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein, or the modern Prometheus.* Disponível em: http://www.archive.org/details/ghostseer01schiuoft Acessado em 11/10/2007.
STELARC. *Da strategie psichologiche a cyberstrategie: prospetica, robotica ed esistenza remota*. In Il corpo tecnologico, op cit., 61-76., 1994.
VILLAÇA, Nízia. e Góes, Fred. *Em Nome do Corpo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
WERTHEIM, Margaret. *Uma História do Espaço: de Dante à Internet.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
WIENNER, Norbert. *Cibernética e Sociedade – o uso humano de seres humanos*. 4ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

XAVIER, Claudio. *Ciberespaço, Cibercorpo, Ciberaprendizagem: um novo status do conhecimento.* Dissertação de Mestrado, defendida na Universidade Federal da Bahia-UFBa (Faculdade de Educação), disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/index.php . 2004.

[i] Refere-se a autores que advogam sobre uma era ciber numa perspectiva apocalíptica do fim do espaço e do corpo, dentre eles: (Le BRETON, 2003a, 2003b), (HARAWAY, 2000), (BAUDRILLARD, 2001, 2002), (STELARC, 1997), (VILLAÇA, 1998, 1999), (LEMOS, 2002), (KERCKHOVE, 1997), (COUTO, 2000, 2001, 2003).

[ii] Para esta análise considera-se, sobretudo, a produção de conhecimento artístico/científico/cultural que surge a partir do Séc. XVII e que passa a ganhar a denominação de "progresso tecno/científico". São produções que descrevem contextos em que a máquina representa o sonho e a promessa de felicidade entre humanos e entre estes e a natureza. Produções que representam uma grande revolução intelectual na história e que tiveram como precurssores: Leonardo Da Vinci (1452-1519), Francis Bacon, (1561-1626); Galileu Galilei (1564-1642) e outros. Obras como a de "Cirrano de Bergerac (1656)"; autómatos com feições antropomórficas e zoomórficas, criados no Séc. XVIII por F. von Knaus, J. de Vaucanson, W. von Kempelen, P. e H.- L.Jaquet-Droz, D.Roentgen e P.Kintzing, e que minimizavam a imagem aterrorizadora que se tinha das máquinas, são alguns exemplos (MALDONADO, 1999). Sem a necessidade de um rigor cronológico mas, considerando uma sequencialidade de produções que referenciam um período marcado pelo "progresso tecno/científico" e o "pensamento mecanicista/cartesiano", e que também podem ser enquadradas entre "Perído pré-industrial" e "Industrial Mecanicista" (LAURENTIZ, 1991), ressalta-se ainda *Frankenstein* (MARY SHELLY, 1831), *Admirável mundo novo*, (HUXLEY, 2000); *Neuromancer*, (GIBSON, 1984). Uma sucessão de filmes como, *Blade Runner*, *Robocop* e trilogia *Matrix*.

[iii] (WIENER, 1973).

[iv] (LAURENTIZ, 1991).

[v] Para autores como Pierre Lévy (1999), Andréa Ramal (2002), Seraphin Alava (2002), Carla Coscarelli (2002) e outros, a escola como instância maior que representa o sistema educacional, tem demonstrado grandes limites e dificuldades – desde o desenvolvimento da imprensa de Gutemberg até os dias atuais – em incorporar os objetos técnicos, as tecnologias de uma forma geral, ao cotidiano da relação ensino/aprendizagem.

[vi] (MALDONADO, 1999: 29).

[vii] A denominação pós-humano, de pós-moderno ou visando a sua substituição, foi cunhado pelo americano (ascendência egípcia) Ihab Hassan em um ensaio intitulado "Prometeus as Performer: toward a posthumanist culture", publicado em 1977 no Geórgia Review. Para o autor, a denominação pode servir para explicar "um recorrente ódio do humano por si mesmo". A partir da década de 1990 o termo vem sendo utilizado por muitos artistas e teóricos que discutem o advento das TICs, sobretudo em seu aspecto de transformação do corpo sujeito/objeto. Ver Lúcia Santaella (2003); Laymert Garcia Santos (2003); Diana Domingues (2003). Ver exemplos com as produções em sites WEB de Roy Ascott (Ascott's Site), Diana Domingues, (Artecno) Tania Fraga (Fraga), Suzete Venturelli (Venturelli), Eduardo Kac (Kac) e outros.

[viii] Sobretudo ao considerar que a sociedade contemporânea apresenta características que têm sido interpretadas com preocupação e cuidado pela Organização Mundial da Saúde, como a obesidade; vida sedentária; crescimento da população idosa nos países europeus; *stress*, depressão e pânico, etc.

[ix] Destacam-se a banalisação quanto ao uso de anabolisantes e esteróides, para o desenvolvimento de massa muscular; energéticos e coquetéis; *peeling* de ácido, *lifting*, toxina botulínica (botox), procaína etc. É possivel falar, ainda, das cirurgias de gengiva, clareamento dental, uso de resinas, implantes, lipoaspiração etc., (MOHERDAUI, 2004: 64-71). Este movimento pode ir mais além quando está em jogo o desenvolvimento nanotecnológico e a possibilidade de convivência sub-cutânea entre moléculas e pequenos agentes transformadores, nano-robôs (ASCOTT, 2003).

[x] (STELARC, 1997).

[xi] Se a indústria cosmética apela para as transformações da superfície, a medicina vai mais além ao colocar em debate pressupostos que compõem a base do PGH-Projeto Genoma Humano. Neste aspecto, comitês de ética e de direitos humanos, organizações não-governamentais e grupos ambientalistas têm se posicionado politicamente contra ou a questionar as propostas do PGH, tendo em vista tratar-se de questões que poderão servir para fins utilitaristas ou de interesses meramente hegemônico das grandes potências, pondo em risco o futuro da humanidade.

[xii] Este também é um aspecto questionável da cultura contemporânea, ao retratar um processo de banalização do Ser/Estar e o consumo imediato de identificações sucessivas, em detrimento de um pensar critico sobre um *statu quo*. Estas questões são discutidas de forma mais aprofundada na investigação de Mestrado: "ciberespaço, cibercorpo, ciberaprendizagem: o novo *status* do conhecimento" (XAVIER, 2004b).

[xiii] "**Cyborg**, ciborgue, uma palavra composta de cibernética (**cibernetics**) e organismo, é um termo cunhado por Manfred Clynes, em 1960, para descrever a necessidade da humanidade aperfeiçoar funções biológicas artificialmente para sobreviver no ambiente hostil do espaço. Originalmente, um ciborgue era um ser humano com funções corporais auxiliadas ou controladas por dispositivos tecnológicos, como um tanque de oxigênio, válvula cardíaca artificial ou bomba de insulina. Ao longo dos anos, o termo adquiriu uma conotação mais geral, descrevendo a dependência de seres humanos em tecnologia. Nesse sentido, ciborgue pode ser usado para

caracterizar qualquer um que depende de um computador para realizar seu trabalho diário" (Dicionário de Tecnologia – CUNHA, 2001: 201).

[xiv] O crescimento em horas de acesso à Internet no Brasil, apresentados pelo IBOP – quando este pode ser traduzido em horas de interação/troca, produção/difusão (IBOPE, 2003a/b; 2004a/b; 2005a/b; 2006a/b).

[xv] (MAFFESOLI,1995; 2001), (LEMOS, 2002), (COUTO, 2003), (BAUMANN, 2004).

[xvi] (LEMOS, 2002).

[xvii] Nesta linha de pensamento, encontram-se os autores como Baudrillard (2001), Stelarc (1997), Haraway (2000), Le Breton (2003), entre outros.

[xviii] Esta construção encontra sentido ao apoiar-se em autores como Fróes Burnham (1994; 1998; 2000), Bayron & Petry (2000), Santaella (2003), Domingues (1997), Morin (2000), Roy Ascott (1997; 1998; 2003), Santos (2001), Gardner (1995b), Campbell *et all* (2000) e outros, arguindo em favor de uma cultura/sociedade da informação, do conhecimento e aprendizagem.

[xix] (ROSENSTEHL, 1988:252-3), (MACHADO, 1997),

[xx] (TURKLE, 1989), (DAMÁSIO, 1999), (KAUFFFMAN, 2004).

[xxi] a (in)formação surge como uma unidade de significação aprofundada em estudos (monografias, dissertações e teses) desenvolvidos por pesquisadores da REDPECT-Rede Cooperativa de Pesquisa e Intervenção sobre Currículo, (In)formação e Trabalho, "assumida enquanto processo concreto" (FRÓES BURNHAM *et all*, 2002). Ou seja, na dimensão da informação e da formação do sujeito social. É ainda compreendida como possibilidade de significação e sentido para a Sociedade da Informação, do Conhecimento e Aprendizagem (opondo-se a uma Sociedade Informacionalista).

[xxii] Ver ainda: *a contemplação do mundo*, Maffesoli (1995); *sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, Maffesoli (2001), *amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, Baumann (2003).

[xxiii] (Medeiros, 2000).

[xxiv] O conceito de lugar, neste sentido, é empregado para a compreensão de uma página WEB, enquanto "lugar informado", ou provido de informação através da ação do design (Augé, 2004).

[xxv] Fernando Pessoa em *Navegar é Preciso* (2000).

[xxvi] (RAMAL, 2002). Para Derrick de Kerckhove (1997:117-129), numa emergente cultura "oral-cibernética", o senso comum quanto ao processo digital é que está em jogo a possibilidade de vivenciarmos a desintegração, como em Babel; ou a metamorfose, como em Jericó. No primeiro, temos a falta de compreensão entre as línguas no ciberespaço como uma espécie de desordem e cáos – (con)fusão; no segundo, o hibridismo entre essas línguas ou a supremacia de uma delas, o código, a imagem, ou como diria o próprio autor, "[…] a vitória do *software* sobre o *hardware*" (1997:118).

[xxvii] Neste aspecto ver: *Educação na cibercultura: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem*, Ramal (2002); e *Construindo comunidades de aprendizagem no ciberespaço*, Palloff & Pratt (2002). Os trabalhos apresentam uma referência de propostas pedagógicas e formativas a distância, bem sucedidas, bem como um panorama sobre as estruturas de cursos já implementados ou que visam a implementação.

[xxviii] Necessária à interação humano/máquina e projeção dos sentidos humanos no ciberespaço – como possibilidade de potencializar as formas do sentir. Ou seja, tratando-se de uma "(in)formação visual", a cibercepção é o conjunto dos sentidos em processos de interação, ativados pela interface plástica e dinâmica do ciberdesign, ver: *ciberespaço, corpo e arte*, Baptista (2004).

[xxix] No contexto educacional do Brasil, tem sido crescente a oferta de cursos à distância através do *e-Learning*, sobretudo cursos de formação de Professores. É também crescente o uso de ferramentas/plataformas de *e-Learning* visando o suporte e ou prolongamento de cursos/disciplinas pesenciais (*b-Learning*), através de plataformas como *blackboard*, *webct*, *moodle*, *SLmoodle* etc. O que está em questão nesta oferta crescente é um modelo de educação tecnicista que enfatiza o uso tecnológico em detrimento de uma metodologia e planejamento, através da (in)formação do professor/produtor, visando potencializar uma maior interação entre os sujeitos da aprendizagem (Mattos, 2008).

[xxx] (DIAS, 2004a: 14).

[xxxi] (DIAS, 2001)

[xxxii] (DIAS, 2004a: 14-15).

[xxxiii] (DIAS, 2004a: 16).

[xxxiv] Para os autores Fidalgo & Moura (2004) e Lemos (2002), o que está em jogo ou a grande questão hoje não é mais o que estabelece ou pode estabelecer o limite entre o humano e a máquina mas, a igualdade a que podemos torná-los, posto que lidamos com o corpo humano e o corpo/computador (rede, em fluxo, pós-moderno, pós-humano) como um só corpo: o corpo/informação.

[xxxv] (LÉVY, 1997).

[xxxvi] (PALLACIOS, 2003).

[xxxvii] (KERCKHOVE, 1997:97).

[xxxviii] (GARDNER, 1985).

[xxxix] WIENER (1973: 49).
[xl] (LÉVY,1997:268).
[xli] O *self/Learning* surge aqui como uma possibilidade de conceituar a aprendizagem significativa e múltipla, a partir do hibridismo espacial (físico/presencial e virtual), visando o desenvolvimento de estratégias de (in)formação e autoconhecimento/aprendizagem para o sujeito/múltiplo na Sociedade da Informação, Conhecimento e Aprendizagem.

AS REPRESENTAÇÕES DE LIBERDADE NA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA CONTRACULTURAL DOS ANOS DE 1960.

Clenya Ferreira Gonçalves – UFMA/Curso de História (clenyagoncalves@hotmail.com)

Orientador: Prof. Dr. Claudio Zannoni – UFMA/Dep. Soc. e Antrop. (zanmaira@uol.com.br)

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo discutir como algumas expressões de liberdade foram reproduzidas nos filmes Hair e Easy Rider enquanto elementos presentes no movimento da Contracultura, vivido pela juventude dos anos de 1960, a partir de práticas e valores dessa geração em relação ao corpo social destacado nas obras cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Representação. Contracultura. Cinema.

INTRODUÇÃO: A CONTRACULTURA E O CINEMA.

"Tomo meus desejos por realidade, pois
"acredito na realidade de meus desejos."
George Katsiaficas

O movimento contracultural da década de 1960, na sociedade ocidental, pode ser visto tanto como um novo estilo de mobilização e contestação o qual criticava, de modo preciso, os valores das instituições sociais e das instituições políticas do Estado, quanto um conjunto de manifestações artístico-culturais que possuiu uma carga expressiva de posturas, pensamentos, formas e visões de mundo.

A juventude tornou-se o principal agente desse movimento, rompendo com as convenções que sancionavam e simbolizavam os fios em forma de texturas sociais e de suas organizações (HOBSBAWM, 1995, p.323.) criando, através de uma nova inspiração de vida, marcadamente sensorial, mudanças nos modelos de relações nos padrões esperados de comportamento. Para Hobsbawm, essa cultura jovem, *matriz de uma revolução cultural* informal e antinômica, sobretudo aos modos e costumes clássicos de conduta que governavam desde a base familiar até a sexual, proporcionou o anúncio público de sentimentos e desejos privados que, pela moralidade, pela ética, até mesmo pela sucessão dos fatos históricos, que possivelmente coincidiram, estavam em visível processo de mudanças.

A adoção de um estilo de vida alternativo, o interesse pela cultura e religiões orientais, a generalizada experimentação de drogas alucinógenas, o aspecto romanesco da vida na estrada, o diversificado e intenso colorido da moda estão entrelaçados, de forma aparentemente simples, dentro de uma lógica histórica e social, como elementos de expressão do *espírito de uma época*, e como parte desse novo conjunto de comportamento, surgindo daí, um novo dinamismo de princípios e de condições de vida o qual estabelecia seus próprios valores. Essa nova forma de buscar uma afirmação para fazer valer a sua negação passava a ser realizada em todas as áreas.

Os jovens contestavam a sociedade e consumiam a contestação. A atmosfera do momento colaborou para que isso acontecesse, embora a consciência social e política desse mercado, voltado para *os rebeldes por uma causa,* tenha se revelado superficial e transitória. Entretanto o cinema, dentro das suas motivações e convenções, conseguiu transmitir, conceber e conduzir – como mecanismo moderno de expressão – de forma distinta, esses elementos dinâmicos que repercutiram o ambiente contracultural da década de 1960, pela capacidade de *duplicar relatos ou acontecimentos por imagens diretas ou indiretas de um passado incorporado em um presente próximo* (DELEUZE, 1990, p.33, 48) enunciando, de forma minuciosa, características justapostas de sujeitos e objetos onde a sensibilidade e a imaginação também podem se misturar.

Easy Rider e Hair são filmes que se tornaram parte essencial da iconografia cinematográfica, em especial da contracultural, cujas estruturas de enredo e produção ficaram conhecidas tanto pelo sucesso de crítica quanto pela polêmica, por abordarem temas sobre preocupações e interesses juvenis que nesse período estava em ascensão com a nova fase hollywoodiana denominada *New Wave*[1]; e mostraram, em destaques variados, uma das principais características do movimento da Contracultura: a liberdade.

EASY RIDER: OS COWBOYS MODERNOS.

Lançado em agosto 1969, às vésperas do Festival de Woodstock, Easy Rider é um filme *on the road* [2] que questiona certos posicionamentos intervencionistas e conservadores que muitos norte americanos tinham, como sagrados, antes dos anos de 1960 e que naquele momento passavam por oscilações tanto no campo político-social quanto no campo cultural.

O cenário escolhido para mostrar essa transição foi o interior da região sul estadunidense, onde as pessoas eram caracterizadas como conformistas, intolerantes, reacionárias e ocultavam através do desperdício e da destruição, a ambição do *American Way of Life*[3]. Dentro desse ambiente surgem os subversivos Billy e Wyatt – personagens principais do filme – que intimidavam e constrangiam a moral aos padrões da época, pelas aspirações controversas e sob seu *modus vivendi*.

A princípio, percebe-se no filme a inversão de caráter do herói e suas funções: dois hippies que atravessam os Estados Unidos em suas motocicletas adquiridas através da venda de drogas, curtindo a vida com nenhum tipo de preocupação, em um rodar sem destino na busca de aventura; celebrando, dessa forma, a grandeza libertadora de uma jornada épica rumo ao desconhecido. Essa atitude assume uma aura de nobreza: no início do filme uma cena mostra, quando já estão em suas motos, um dos personagens olhando atentamente o seu relógio para logo depois jogá-lo fora. Ao fazer isso é como se estivesse descartando o modo de vida e organização convencional, optando pela suposta liberdade que pretendia encontrar na estrada.

Do ponto de vista de Lee Hill (HILL, 2000, p.15-18) e Michel Maffesoli (MAFFESOLI, 2001, pp.15-16), ao se tornarem *homens em movimento*, avaliando e definindo tudo aquilo que vêem apenas como indivíduos em trânsito, longe das pressões urbanas e das restrições do Sistema, essa liberdade também representa uma forma de escapar de questões de consciência e responsabilidade, os transformando em agentes de perigo por aqueles que não compreendiam e não queriam compreender essa adoção de estilo de vida. Ao se deslocarem do olhar atento dos meios de controle do cidadão e por trazerem sempre algo novo consigo, significavam um risco para o equilíbrio de determinada comunidade.

Essa não sujeição ao regime do sedentarismo em conjunto com as impressões de não conformismo e de experimentação tão características dessa geração, ameaçava os limites tradicionais daquele corpo social. Essas ações são abordadas no filme através das diversas formas de opressão motivadas pela intolerância visual ou pelo fundamentalismo moral as quais eram interpretadas em benefício de uma liberdade geral e igualitária dentro dos moldes *American Dream*[4].

Esse possível embate no enredo do filme de tomar discursos significantes sobre o que a liberdade, em suas diversificadas formas e propósitos, representaria, acabou por desempenhar, na trama, ações que em suas particularidades estariam vinculadas a essa condição como nexo de linhas complementares. A percepção de uma liberdade espontânea do *bem estar*, idealizado no vagar pelas estradas e pela suas belas paisagens, comportando-se como cowboys modernos nas motos reluzentes, assim como a experiência dessa mesma liberdade observada como o diferencial, o inconveniente, faz de Easy Rider uma colisão de atrações e ao mesmo tempo o torna pessimista com relação à tolerância pensada ou desejada – observada em toda a juventude dos anos de 1960, ativa ao propósito contracultural – que dentro do contexto analisado tem valor utópico, desacreditado, porém, idealizado de forma obstinada, o qual deixou marcas prodigiosas.

HAIR E A SOCIEDADE DE AQUARIUS.

A dinâmica romantizada e a informalidade da juventude hippie apresentada no filme Hair aborda, de forma objetiva, as grandes agitações e mudanças que a sociedade norte americana passava na década de 1960. Embora o filme tenha sido lançado em 1979, a obra cinematográfica foi inspirada em uma peça-musical homônima da Broadway, que fez muito sucesso em 1960.

O contexto da história de Hair se passa quando os Estados Unidos entram em guerra contra Vietnã, reflexo por extensão do acirramento da Guerra Fria contra a União Soviética, além de outros fatos tão marcantes que ocorriam dentro do território norte-americano naquele momento: ênfase nos direitos das mulheres e dos negros e em outras dissidências no campo social.

O enredo do filme destaca os acontecimentos em torno de um jovem provinciano de Oklahoma que foi recrutado para a guerra do Vietnã, porém, antes de seguir para mesma, faz uma breve parada em Nova Iorque onde acaba sendo *adotado* por um grupo de hippies de comportamento libertário e lúdico que desafia os padrões clássicos de comportamento através de uma vida comunitária, do amor livre de compromissos, das indumentárias enfeitadas, do uso de alucinógenos e das experiências no *sagrado* pela integração de elementos da cultural oriental, ao mesmo tempo criticando e mostrando, ao rapaz recrutado, a aceitação natural da Guerra do Vietnã pela grande maioria da população e alguns tabus e instituições da sociedade norte-americana como a segregação racial, a família tradicional, os militares entre outros.

Uma das expressões representativa dessa liberdade é mostrada através do modo emblemático como os laços de sociabilidade entre os hippies são ilustrados: a lógica de um novo formato social associado ao *Paz e Amor*, a partir de uma valorização da espontaneidade idealizada dentro de um projeto coletivo e agregador. Os personagens hippies do filme, assim como alguns jovens que tinham esse tipo de ideário da década de 1960, almejavam uma sociedade de cooperação, tolerância e sem barreiras sociais: a sociedade de Aquarius. E novamente os personagens representam tanto individualmente quanto coletivamente a orientação que caracteriza tanto a trama, quanto a época estereotipada pelo uso dos cabelos longos. Isto tudo mostraria o descaso, a presença do negro que, além de exibir sua identidade cultural africana, simbolizaria a cumplicidade, as mobilizações contra a segregação racial e um novo jeito de agir ou inventar valores considerados fundamentais como à aceitação da gravidez ou o mais corriqueiro como o ato de se alimentar.

Descrentes de um futuro e desencantados com o presente buscavam um mundo alternativo onde fosse possível ter outra vida e tanto o misticismo ligado à cultura e às religiões orientais – que ganharam

prestígio por compreender uma inédita concepção de universo e outras maneiras de encarar a natureza ou o corpo – quanto o uso de drogas constituíam os elementos de oposição que ao mesmo tempo eram libertários, como por exemplo, a cena em que cantam a música *Age of Aquarius*. Nela os jovens estão dançando no Central Park, em Nova Iorque, com movimentos coreográficos extraídos do Tai-chi-chuan acompanhando uma melodia musical que descreve a *religiosidade cósmica* que aplacaria um novo tempo. Isto é presente também na cena no mesmo Central Park onde várias pessoas, durante um festival, estão reunidas para receber LSD como hóstia da comunhão, em uma conexão de espiritualidade - evidentemente fora do sistema de fé tradicional, porém simbólico-alternativa - e psicodelia que proporcionaria uma experiência para determinada dimensão mística e pessoal.

Essa busca não apenas da liberdade de um espaço alternativo que transcendesse os padrões convencionais, mas também essa procura que estava fundamentalmente ligada ao prazer, livre de restrições, era o sentido do lúdico, do mágico ou do utópico que acabou por caracterizar o movimento contracultural: um novo jeito de aproximação de realidade por aqueles que assim acreditavam por lá chegar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em prol de uma vida mais natural e intuitiva, a liberdade tornou-se uma característica fundamental do movimento contracultural já que o contato afirmativo e o poder de criar sua própria vida, mais do que os ditames das autoridades e convenções circundantes é a chave acerca da natureza da mesma ou uma leitura do que poderia ser.

A justaposição dos elementos específicos daquela época, destacados nos filmes, em articulação com o contexto social que os produziu e os introduziu, possibilita abrir um espaço de discussão sobre como o cinema pode *exceder seu próprio conteúdo não somente como confirmação ou negação de informações*, mas como enunciador de *crenças, intenções como elementos de particularidades* (FERRO, 1992, p. 87).

Mostrando em seu tempo de projeção instantes de histórias, Easy Rider e Hair veicularam as concepções dessa juventude que, através do estimulo à mudança – embora informal – e à experimentação, levantava críticas à sociedade em que se encontravam. O que levou inevitavelmente a repercussão, de modo adverso, da outra parcela social a considerá-los como estrangeiros em seu meio e onde normalmente seguir-se-ia a exclusão, assim impedindo que ameaçassem uma suposta liberdade que já se encontrava estabelecida.

Esse entusiasmo por mudanças pessoais e sociais em larga escala, seja como uma constante em forma de *transposição de valores* ou como afirmação de algo a ser incorporado para si, são os princípios

expressados nas aspirações desafiadoras dessa transmissão da liberdade e da circulação das ações desta em suas incertezas e dificuldades e que o cinema, em sua relevância, conseguiu transmitir.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento: cinema 1*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HILL, Lee. *Sem Destino (Easy Rider).* Trad. Pedro Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

HOBSBAWM, Eric. Revolução Cultural. In: *A Era dos Extremos*: *o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ROSZACK, Theodore. *A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

OUTRAS REFERÊNCIAS

EASY RIDER (filme). Direção: Dennis Hopper. Produção: Peter Fonda. EUA: Columbia Picture, 1969; 95min;

HAIR (filme). Direção: Milos Forman. Produção: Michael Butler e Lester Persky. EUA/Alemanha: FOX Filmes, 1979, 120min;

Wikipédia (site) <www.wikipedia.org > acessado em 24/03/2011.

NOTAS

[1] Foi uma fase vivida pelo cinema hollywoodiano de forma experimental onde foram introduzidas alterações nas produções e nos estilos de filmes, marcada principalmente pela ascensão de cineastas independentes (N. da A);

[2] A expressão vem da obra Jack Kerouac: *On the Road*, cuja história narra a experiência da vida norte americana, a partir da viagem de dois jovens que atravessaram o país de costa a costa, e fez muito sucesso no mundo contracultural (N. da A.);

[3] É uma expressão referente a um suposto estilo de vida praticado pelos habitantes dos Estados Unidos e se refere a um *ethos* nacionalista que propõe aderir aos princípios de "vida, liberdade e a procura da felicidade". <www.wikipédia.org>;

[4] É o desejo norte americano de igualdade de oportunidades e de liberdade que permite que todos os residentes dos Estados Unidos atinjam seus objetivos com seu esforço e determinação, embora o significado da mesma tenha mudado ao longo história dos Estados Unidos. <www.wikipédia.org>.

A INFLUÊNCIA DO COTIDIANO NA CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM AUTORAL NA FOTOGRAFIA

Clério Augusto Back
cleriofotografia@gmail.com[1]

Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO – Guarapuava -PR

RESUMO

Este trabalho tem a finalidade de promover uma pesquisa sobre a importância do cotidiano para o desenvolvimento do ensaio fotográfico na contemporaneidade, através de pesquisas referenciadas em obras teóricas que tratam da imagem fotográfica do século XX, principalmente a câmara clara de Roland Barthes, o Ato Fotográfico de Phillipe Dubois e Sobre Fotografia de Susan Sontag. As mudanças constantes dos meios de comunicação, baseados na produção exaustiva de imagens, onde se incluem o surgimento de novas tecnologias, têm levado o autor/fotógrafo a questionamentos sobre a real importância das imagens hoje presentes nas mídias e na sociedade. Para tanto ele deve buscar inspiração nas diversas referências de seu dia-a-dia, seja por meio de pesquisas informativas ou mesmo na vivência para abastecer o seu imaginário com fontes criativas que enriquecem a sua bagagem cultural. Diversos são os caminhos da fotografia no mundo atual, e a maioria deles segue em direção a propostas que incluam a subjetividade. Na sua relação com a arte e a comunicação, a fotografia define uma nova forma não somente de representação, mas de pensamento, que leva a uma nova relação com o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer (DUBOIS, 1990). A fotografia passa atualmente a ser pensada priorizando a linguagem, a idéia, em detrimento a técnica formal do meio.

Palavras-chave: fotografia contemporânea; ensaio autoral; cotidiano.

[1] Professor do Departamento de Comunicação Social (DECS) da Universidade Estadual do Centro - Oeste do Paraná – UNICENTRO. Graduado em Publicidade e Propaganda e Especialista em Artes Visuais, pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – SENAC – PR.

ABSTRACT

This work aims to promote research on the importance of the everyday life to the development of the contemporary photography, through research referenced in theoretical works dealing with the photographic image of the twentieth century, especially the books: Camera Lucida of Roland Barthes and Photographic Act of. Phillipe Dubois. The constant changes of the media based on the production of detailed images, which include the emergence of new technologies, have led the author / photographer question the real importance of images in the media and in the society. He must seek inspiration from the various references of day-to-day, either through research or even supply the imagination with creative sources to complete his cultural background. There are several ways to photograph the world nowadays, most of these possibilities follow in the direction of proposals that includes the author's subjectivity. **I**n its relation with art and communication, photography defines a new way of representation, which leads to a new relation with time, space, reality, the subject, being and doing (Dubois, 1990). The photograph is currently prioritizing the language, the idea, rather than the use of the technique.

Key-words: contemporary photography, copyright essay, daily.

INTRODUÇÃO

A percepção do mundo cotidiano a partir do ato fotográfico permite uma compreensão mais sensível do que se passa ao redor do indivíduo e há um ponto privilegiado da fotografia em que o visível revela o que não é comumente visto e como explica Baudrillard o registro fotográfico revela "o objeto que nos vê, o objeto que nos sonha. É o mundo que nos reflete, é o mundo que nos pensa" (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 110). Essas afirmações são bastante adequadas para esse estudo sobre a influência do cotidiano na fotografia. O cotidiano acima de tudo se destaca como uma interpretação do fotógrafo/autor.

Esse fotógrafo/autor como idealizador da imagem busca revelar sua maneira de perceber o mundo, através de sua interpretação das cenas cotidianas. As particularidades técnicas da câmera fotográfica usadas de maneira consciente refletem algumas das possibilidades em se propor um ensaio fotográfico que potencializa a linguagem autoral e criativa do fotógrafo.

Durante o processo de organização das informações pertinentes à pesquisa do tema, pretende-se expor o pensamento sobre a imagem fotográfica durante o século XX e também uma análise atual com referência em trabalhos que usam o cotidiano como base para a construção visual da imagem fotográfica. A complexidade das relações sejam elas sociais, econômicas, políticas, tecnológicas, culturais, motiva à inquietação intelectual do fotógrafo contemporâneo, que procura produzir um trabalho consiste em meio à banalização da imagem promovida pela cultura de massa.

Fotografia Autoral no Século XX

Anterior ao período das grandes guerras, o suporte fotográfico já se consolidara como narrativa documental na sociedade. O desenvolvimento tecnológico constante desde sua criação em 1826[2] instala novas perspectivas ao mundo moderno, especialmente pela expansão da comunicação de massa.

No início do século XX, a fotografia apesar de inicialmente não se destacar como uma expressão artística recebe influência direta dos movimentos de vanguarda:

[2] É considerada a primeira imagem fotográfica, a realizada por Joseph Nicéphore através do processo chamado heliográfico formado por papel tratado com cloreto de prata e fixado com ácido cítrico

> Surgiu felizmente um diálogo que constitui sem dúvida, um dos capítulos mais interessantes da cultura visual do nosso século. Não se tratou apenas de uma questão de reconhecer a fotografia como arte, mas de eliminar definitivamente as fronteiras entre fotografia e as artes criativas. (SCHEPS, 1998, p.5)

De fato desde a ruptura promovida por Marcel Duchamp[3], a arte que surge no início do século muda drasticamente os padrões vigentes e a fotografia adquire um papel importante nesse novo patamar. Artistas passam a produzir de maneira antes não vista e constituem novos parâmetros estéticos e psicológicos. Cubismo, Construtivismo, Dadaísmo e Surrealismo[4] foram alguns dos movimentos em que usaram a fotografia como parte do trabalho, cada um com uma nova proposta visual. Nas décadas de 50, 60 e 70 a fotografia foi constantemente explorada pelos artistas da Pop Art, Hiper-realismo, Land-art, entre outros movimentos que optam por uma linguagem reflexiva, questionadora e às vezes ofensiva para produzir sua arte, valorizando um posicionamento mais autoral de quem cria.

A fotógrafa Giséle Freund revela que "cada momento da História vê crescer modos de expressão artística particulares, correspondendo ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época" (LOMBARDI, 2008 p.38) e na busca em seguir as tendências estéticas que marcam a sua época, o fotógrafo procura desenvolver sua própria linguagem. Os temas documentais, sociais ou artísticos passam a ser constantemente explorados e surgem linguagens cada vez mais subjetivas, "a partir do período pós-guerra que os fotógrafos documentaristas começaram a deixar o imaginário falar mais abertamente" (LOMBARDI, 2008 p.46).

Com as mudanças profundas do pós-guerra, a fotografia documental leva fotógrafos a partilharem interesses por temas humanitários. Os ensaios documentais exigem maior imersão e aprofundamento para que dessa forma as imagens representem a essência do cenário escolhido. Muitos fotógrafos "festejaram a banalidade da vida cotidiana. Ansiavam criar um registro completo do nosso mundo para reunir uma coleção interminável de imagens numa espécie de mega-memória" (SCHEPS, 1998 p.4).

[3] "Visto sob a perspectiva atual, Marcel Duchamp parece ser um dos mais influentes artistas do século xx. A sua avaliação crítica das condições em que a arte foi criada e comercializada estabeleceu uma tendência que hoje continua atual. Foi Duchamp quem respondeu de forma mais radical às formas impostas pela era industrial ao mundo da arte". (MINK, 1996, p.7)

[4] Movimentos pertencentes às vanguardas artísticas européias.

Com as reviravoltas geradas pelas transformações econômicas, sociais e políticas do século XX, cria-se a necessidade do consumo de imagem, que além das notícias diárias torna-se parte de uma infinidade de campanhas publicitárias e editoriais de moda em todo o mundo:

> Uma sociedade capitalista requer uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo. (...) À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens; e mais ainda. (SONTAG, 1977, p. 195).

A afirmação de Sontag leva-nos a refletir sobre a importância da imagem fotográfica no cenário atual e os desafios que a acompanham. Nesse sentido, o fotógrafo deve procurar novas maneiras de se relacionar com os temas e principalmente, propor uma nova concepção e outra leitura da imagem. A fotografia passa cada vez mais a figurar como um processo de escolhas do fotógrafo que pretende refletir nela o seu olhar sobre o cotidiano. Nesse caso, ele vem questionando a "realidade" proposta pela mídia e também a representação do real imposta à fotografia. Uma linguagem mais imaginativa e ficcional passa a ser adotada com freqüência na produção fotográfica na atualidade.

A Imagem Contemporânea

A necessidade de inovação na linguagem visual é indispensável para o desenvolvimento e valorização da criatividade do artista, e "um critério de avaliação que a pintura e a fotografia de fato compartilham é a inovação; tanto pintores como fotógrafos são muitas vezes valorizados porque impõem novos esquemas formais ou mudanças na linguagem visual" (SONTAG, 1977, p.155). Essa inovação ocorre não apenas na fotografia como também em várias outras áreas. A diversidade e a pluralidade das ferramentas que existem atualmente possibilitam novas práticas artísticas que só dependem do estimulo criativo do artista. A fotografia é determinante no processo de disseminação da arte contemporânea, pois, "ela passa a alimentar os artistas e favorece a renovação e o relançamento de outras práticas artísticas" (DUBOIS, 1990, p.112). A própria imagem fotográfica passa a se aproximar e relacionar cada vez mais com a arte contemporânea e seus museus e galerias.

Dessa forma os meios de comunicação e o suporte escolhido influenciam o aspecto como a fotografia passa a ser apresentada ao observador. Um exemplo é o computador e a internet, onde se compartilham imagens virtualmente e é um extenso canal de divulgação e pesquisa para os fotógrafos. A velocidade com que se divulga e consome fotografia hoje, influencia a velocidade com que se produz a fotografia, "a experiência se estabelece nas redes complexas de comunicação, e esses circuitos imateriais promovem uma nova modalidade de percepção e criação de imagens" (FATORELLI, 2005, p.19). O fotógrafo contemporâneo percebe que a ferramenta e a tecnologia servem para ampliar as potencialidades da sua narrativa. O dispositivo serve para dar "vida" à sua criatividade:

> A tecnologia é a responsável pelo processo de intermediação entre o imaginário e a fotografia. Assim, os fotógrafos a utilizam para colocar em prática novas formas de representação. O desfoque, o barrado, a sobreposição de imagens, ou seja, recursos técnicos que não eram muito utilizados na fotografia documental passaram a fazer parte de sua linguagem. (LOMBARDI 2008, p.46)

Nos dias de hoje são produzidas cada vez mais experimentações na linguagem fotográfica. O fotógrafo busca descobrir nas características particulares do dispositivo fotográfico, no material usado como a lente, câmera, filmes, ou o uso de softwares de edição no arquivo digital, a possibilidade de interferir na captação e finalização da imagem. Por outro lado, surgem alternativas que retomam métodos mais antigos da fotografia adaptados a necessidade atual que contrastam o excesso de manipulação que caracteriza os padrões estéticos da imagem hoje. A fotografia destituída de refinamentos formais pode não apresentar uma beleza estética padrão, mas pode valorizar o registro de um ponto de vista subjetivo ou poético que proporcione reflexões mais intensas sobre a imagem:

> A técnica imperfeita passou a ser apreciada exatamente porque rompe a entorpecida equação entre Natureza e Beleza.(...)Se (nas palavras de Whitman) "todo o objeto, ou condição, ou combinação, ou processo exibe uma beleza", torna-se superficial privilegiar certas coisas como belas e outras não. (...) Fotografar é atribuir importância. (SONTAG 1977, p.118)

Ao definir um tema o fotógrafo automaticamente dá importância a ele e sua escolha cria posteriormente um canal aberto a interpretações do espectador que tem contato com sua imagem. Em uma nova perspectiva os fotógrafos contemporâneos procuram realçar detalhes ou objetos despercebidos para conhecer e investigar melhor o cotidiano que está a sua volta. Nesse processo o uso de planos de câmera, cortes e ângulos incomuns representam as estratégias de que o fotógrafo se vale para transformar as situações cotidianas em uma espécie de auto-reflexão. Em muitos casos, a imagem se forma na desconstrução do tema, onde o objetivo é impactar e causar estranheza no observador. Assim, "o ato de tornar estranho ou de desfamiliarizar consiste então em despertar os aspectos insólitos ou em fazer emergir relações latentes habilmente não percebidas pelo olhar convencional" (FATORELLI,2005, p.19), e na experiência com a imagem fotográfica, o observador muitas vezes é colocado em xeque frente à sua percepção do real**.**

Um dos possíveis caminhos da linguagem fotográfica contemporânea que valoriza a linguagem autoral é chamado de documentário imaginário. Oriundo de novas formas narrativas da fotografia com intenção de ressaltar o aspecto reflexivo e intelectual do autor que propõe o cenário de maneira ficcional dando origem a imagens mais metafóricas e com intensa carga poética:

> O documentário imaginário refere-se, no entanto, a apenas um possível percurso da fotografia documental contemporânea (...) Sua proposta pode ser vista como uma busca por novas linguagens por novas formas de representação mais voltadas para a expressão da sociedade contemporânea em suas inúmeras complexidades. Também se apresenta como uma possibilidade bastante intimista, prazerosa e libertária de expressão. (LOMBARDI,2008, p.39).

O fotógrafo se referencia principalmente na literatura e na música para conceber suas idéias e busca representar suas inquietações criativas através de imagens que percorrem o seu imaginário. Nesse aspecto o pensamento reflexivo age como parte do olhar, pois em principio a imagem se estabelece mentalmente e depois se desenvolve na pesquisa e exploração visual. O ensaio documental imaginário vem ganhando força na cena contemporânea por permitir a total liberdade do fotógrafo, e efetivamente "a preocupação em ser fiel ao visível deixou de ser prioridade". (LOMBARDI, 2008 p. 46).

Nesse panorama a fotografia é explorada constantemente para criar novas narrativas, sejam elas como expressões subjetivas da realidade, ou expressões metafóricas orientadas pela pesquisa sobre o tema. O que pode ser destacado como ponto chave na fotografia contemporânea é a reflexão sobre a produção da imagem que permeia a idéia de que "no fundo, a fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é *pensativa*. (BARTHES, 1998 p.47)"

A Influência do Cotidiano na Linguagem Contemporânea

A fotografia partir do universo pessoal "permite-me atingir um infra-saber, fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode lisonjear em mim um certo fetichismo, pois existe um "eu" que gosta de saber e que sente por ele como que um gosto apaixonado (BARTHES, 1980, p.39). Leva o fotógrafo a compreender o que está ao seu redor e registrá-lo fotograficamente. Há sempre algo novo a ser percebido, e o ato de fotografar impulsiona o descondicionamento do olhar comum. Esse ato congela um pequeno instante do tempo, de momentos, de fatos, e assim como serve muito bem para descrever o cotidiano, as experiências da vida comum repleta de simplicidades e complexidades.

As cenas do cotidiano permitem compor as mais diversas combinações possíveis no ensaio fotográfico. Detalhes e situações podem surgir de maneira imprevista e redefinir os objetos, cenários e pessoas nesse cotidiano. A câmera fotográfica pode ser considerada uma ferramenta adequada para registrar o cotidiano não apenas por registrar a cena fielmente, mas por permitir também o desenvolvimento da subjetividade do autor. Através dela é possível explorar formas, luzes, texturas, cores ou contrastes monocromáticos, elementos fundamentais no direcionamento do olhar.

Nesse sentido, o trabalho do fotógrafo "consiste antes em subtrair de uma vez todo um espaço "pleno", já cheio" (DUBOIS, 1990, p.178). O ato de fotografar é encaixar elementos a fim de identificar o melhor ponto de vista sobre a cena retratada. O cotidiano como tema, é rico e permite percepções múltiplas de uma mesma cena; o processo de "excluir" ou "incluir" na câmera faz parte de um exercício mental e do próprio olhar. Muitos fotógrafos exercitam seu olhar sem usar a câmera, enquadram e definem o plano previamente. A fotografia estende o órgão da visão para promover uma descoberta da essência do "eu" através dos gostos particulares. Ela reflete a personalidade e "experiência de mundo" do indivíduo:

> Nesta divisão entre o visível e o invisível cabe à fotografia revelar, através do inventário das aparências, a forma da essência. Persiste nesse inventário algo oculto, um olho do espírito, uma dimensão invisível, de natureza distinta daquela sugerida pelo que escapa ao olhar. (FATORELLI 2005, p.8).

Em seu cotidiano, o fotógrafo pode registrar imagens únicas e afinar sua sensibilidade para interpretar as cenas. Nessa imersão, a experimentação e as influências externas devem estar unidas para extrair da banalidade algo de consistente, pois o cotidiano é um universo de informações, fatos, objetos, formas, cores e detalhes motivadores à prática criativa da fotografia. A convivência faz com que o artista absorva experiência para o seu crescimento pessoal e profissional, e tenha capacidade de fazer imagens significativas, fortalecidas por sua intermediação reflexiva.

A linguagem fotográfica contemporânea vem sendo bastante explorada no Brasil por um grupo de fotógrafos com um trabalho de destaque. Destaca-se para essa análise o coletivo Cia de Foto de São Paulo - SP e João Castilho de Belo Horizonte - MG[5], seus trabalhos têm proximidade com o tema desse estudo.

O coletivo Cia de foto, formado pelos fotógrafos Rafael Jacinto, Pio Figueiroa e João Kehl, da cidade de São Paulo-SP, criam trabalhos e projetos pessoais de fotografia. Surgiu em 2003 com um pensamento formado na produção criativa e sustentável. A prioridade são ensaios fotográficos que através de novas mídias e suportes, são disponibilizados para fins comerciais ou de entretenimento. O coletivo é muito atento às possibilidades de comunicação e divulgação que os meios eletrônicos permitem e não restringe seus ensaios apenas à impressão no papel. Eles interagem com outras mídias e levam a fotografia a dialogar constantemente com outros universos criativos, como o vídeo, design e instalação.

A formar de apresentar o trabalho condiz com a realidade dinâmica do coletivo, que procura sempre romper com as regras em busca de linguagens coerentes com a proposta dos ensaios. Um dos projetos do grupo intitula-se “caixa de sapatos”. Remete à forma como as fotografias impressas, geralmente familiares, são guardadas. Trata-se de um trabalho centrado no cotidiano do coletivo, as imagens são registros das situações comuns vivenciadas por eles e fazem parte do contexto pessoal do grupo. É dele que saem as pesquisas fotográficas, é a

[5] A pesquisas sobre os fotógrafos e relatos de seus trabalhos foram obtidas em entrevistas concedidas ao fotógrafo pernambucano Alexandre Belém, que mantém em atividade o blog de fotografia OlhaVê, que contém informações e discussões sobre a fotografia. Disponível em <http://www.olhave.com.br/blog/?cat=8>. Acessado em 10/08/09.

figuração do modo que o grupo se relaciona com a fotografia. As fotos caracterizam-se pelo uso da luz ambiente, marcada por pontos contrastantes e cores saturadas. Algumas imagens são realizadas em condições de pouca intensidade de luz, mas que garante uma grande dramaticidade a cena.

O “caixa de sapato” é um trabalho fotográfico peculiar e pessoal, nele são inseridas cenas que fazem parte da vida das pessoas do coletivo. Além disso, é um projeto aberto que não se limita a uma quantidade de fotos específica ou a algum cenário, sempre surgem novos registros que constroem e complementam o projeto, formando um banco de imagens do cotidiano. De acordo com eles uma caixa de sapato, tem fotos feitas por todo mundo que viveu ao redor das situações guardadas ali. Não importa o fotógrafo, mas sim o momento. E principalmente quem abre essa caixa.

Através do compartilhamento e divulgação das imagens do ensaio na internet, o coletivo tem conseguido interagir com vários suportes e o projeto caixa de sapato virado algo virtual. A fotografia digital e as novas possibilidades de mídia para eles permitem ao fotógrafo operar cada vez mais uma idéia, uma linguagem particular e não mais um equipamento.

1. 2.

3. 4.

1. Cia de Foto. “Caixa de Sapatos” Imagem 0066

2. Cia de Foto. “Caixa de Sapatos” Imagem 0048

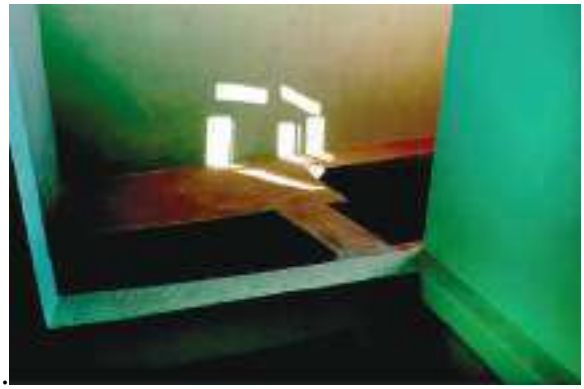
3. Cia de Foto. “Caixa de Sapatos” Imagem 0201

4. Cia de Foto. “Caixa de Sapatos” Imagem 0253

João Castilho é outro fotógrafo que explora a linguagem fotográfica constantemente. Possui trabalhos de expressiva carga poética e que mostram a sua maneira particular de posicionar a fotografia na arte contemporânea. Em seus trabalhos usa também referências da literatura e de textos que estabelecem relações com as imagens permitindo seu desdobramento em significado. É um fotógrafo que tem trabalhando bastante dentro do conceito do documentário imaginário.

Seus gostos são definitivos em relação à luz e cores das cenas e dá preferência para fotografar nos horários de fim de tarde. A passagem do dia para a noite é sempre um acontecimento eufórico, de êxtase e especialmente rápido, e isso se reflete nas suas imagens. Nesse caso vê-se que o uso da luz, sombras e cores criam imagens quase abstratas como em sua série “Redemunho” de 2006, por exemplo. Esse ensaio é resultante de uma imersão do fotógrafo no ambiente, e é reflexo da percepção inserida naquele cotidiano. Trata-se de uma narrativa por um sertão barroco, realizado no vale do Jequitinhonha em Minas Gerais. É possível perceber claramente o uso da linguagem imaginativa no cotidiano da comunidade residente na localidade, é uma interpretação bastante subjetiva do fotógrafo sobre a vida dessas pessoas. Em destaque também podemos citar “Série Cega” de 2007, que retrata o período que o fotógrafo passou por uma cirurgia no olho e ficou sem poder fazer as coisas habituais. Essa série como sugere o nome possui imagens desfocadas e superexpostas[6] que remetem a cegueira ou problema na visão, a forma como o fotógrafo via as coisas depois da cirurgia. É um exemplo de que algumas situações negativas podem se desdobrar na redescoberta de coisas simples como o fato de enxergar perfeitamente as coisas ao redor. De acordo com ele, a idéia por traz destes projetos é criar para a fotografia um lugar híbrido, intermediário entre registro-documento e obra acabada.

[6] A superexposição é uma técnica obtida através da exposição da câmera. Para superexpor a cena, o fotografo deixa entrar mais luz na leitura da câmera, e as imagens obtidas tendem a uma grande luminosidade sendo menos contrastantes e as formas não bem definidas.

1. 
2.
4.
5.
6.
7.

1. João Castilho. “Redemunho” Imagem 2/21 - 2006
2. João Castilho. “Redemunho” Imagem 14/21 - 2006
3. João Castilho. “Redemunho” Imagem 20/21 - 2006
4. João Castilho. “Série Cega” Imagem 9/21 – 2007
5. João Castilho. “Série Cega” Imagem 11/21 – 2007
6. João Castilho. “Série Cega” Imagem 21/21 – 2007

É Possível perceber nesses trabalhos fotográficos que as relações vivenciadas no cotidiano se expressam pelas imagens que são retratos da intimidade do fotógrafo com o

tema. Nessa relação, “sendo da natureza oferecer-se por perfis e sendo da natureza da percepção o perspectivismo, por essa mesma razão, o visível, ou de modo geral o sensível é *inesgotável”* (FRAYZE-PEREIRA, 2006, 102). A sensibilidade fotográfica opera na interpretação do objeto como uma imagem e várias formas de representar a cena e que podem ser conjugadas pelo fotógrafo. O senso estético e o cuidado com os detalhes tornam possível sempre novas visões sobre o cotidiano

Desse modo a fotografia como ferramenta investigativa, propõe-se a “descobrir a beleza naquilo que todos vêem, mas desdenham como algo demasiado comum”. (SONTAG,1977, p.106). Cabe ao fotógrafo buscar a beleza na cena que registra. O envolvimento e o cuidado aos detalhes criarão o diferencial na linguagem do fotógrafo, e seu trabalho será cada vez mais autoral.

CONCLUSÃO

Existem diversos possíveis para a fotografia, e a maioria deles incluem a subjetividade da linguagem, valorizando a imagem autoral. As mudanças constantes dos meios de comunicação e a exaustão de imagens aliada ao surgimento de novas tecnologias levam o fotógrafo a experimentar e inovar em seus ensaios visuais. Todas as novas possibilidades abrem perspectivas que exigem um envolvimento cada vez maior no tema.

O fotógrafo contemporâneo deve ser mais reflexivo a respeito da imagem que esta produzindo e a sua fotografia deve estar aberta a interpretações posteriores na leitura da imagem, sendo que “qualquer imagem fotográfica, por seu caráter de signo múltiplo e variável, permite uma leitura plural que transcende até mesmo o que o fotógrafo viu. Mesmo que o fotógrafo quisesse dar um significado particular ao conjunto das características de sua imagem, essa intencionalidade seria ineficiente, pois o imaginário do produtor não é o mesmo do receptor. (LOMBARDI, 2008, p.55)”.

Para isso, é parte de seu trabalho o uso de referências para abastecer o seu imaginário com fontes criativas como a literatura, o cinema, as artes-plásticas, a moda, o design, arquitetura, que enriqueçam suas imagens, e assim também considerar como influência fundamental os elementos que fazem parte do seu dia-a-dia, as situações que vivencia tendo em vista que “uma fotografia nunca é totalmente destituída de influências, pois o fotógrafo absorve informações de diversos lugares e pode usá-las mais adiante para criar outras imagens” (LOMBARDI, 2008, p.47). Esse autor não busca mais imagens de maneira

instintiva e aleatória. A pesquisa fotográfica hoje exige um trabalho muito mais exaustivo e planejado para que esse trabalho tenha um conteúdo de muito mais valor.

A situação do mundo atual onde predominam relações mais individualistas, as facilidades tecnológicas e acesso rápido a qualquer tipo de informação; levam o fotógrafo a voltar seu olhar para o próprio cotidiano, mantendo ativo o pensamento criativo no retrato de imagens que representam além de tudo sua visão pessoal. "A partir da banalidade do cotidiano, o fotógrafo procurava ressaltar exatamente essa ausência suposta de significado do objeto ou pessoa fotografados, oferecendo ao olhar um leque de interpretações". (LOMBARDI, 2008, p.40)

Essa referência no cotidiano é uma maneira de expandir sua linguagem autoral e descondicionar o olhar anestesiado pelo excesso de informações visuais. O fotógrafo como ser sensível deve busca contornar os modismos da fotografia para potencializar sua criatividade, rompendo com as tendências estéticas estabelecidas na cultura de massa.

A arte contemporânea dialoga cada vez mais com o suporte fotográfico, servindo para lançar questionamentos sobre as superficialidades mundanas e propondo um repensar da técnica fotográfica com a adoção intencional de uma linguagem provocativa para contrapor os estereótipos pregados na sociedade contemporânea. Na sua relação com a arte, a fotografia "define uma nova forma não somente de representação, mas de pensamento, que leva a uma nova relação com o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer" (DUBOIS, 1990, p.94). A imagem fotográfica passa atualmente a ser usada por artistas que pensam a realidade a sua volta para priorizar a linguagem, a idéia, acima das técnicas formais. Dessa maneira, a tecnologia que avança o desenvolvimento de ensaios com menos regras e padrões, e nesses ensaios surgem propostas inovadoras que acabam por fim delineando a identidade fotográfica contemporânea, que passa a inserir cada vez mais uma linguagem autoral em sua construção.

Bibliografia

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Manuela Torres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELÉM, Alexandre. Blog OlhaVê disponível em <http://www.olhave.com.br/blog/>. Acessado em 10/08/09.

CASTILHO, João. Site disponível em <http://www.joaocastilho.net/port/index.html>. Acessado em 03/08/09.

CIA DE FOTO. Blog disponível em <http://ciadefoto.wordpress.com/> Acessado em 03/08/09.

CIA DE FOTO. Fotos do trabalho Caixa de Sapatos disponível em <\http://www.flickr.com/photos/ciadefoto/>. Acessado em 03/08/09.

CIA DE FOTO. Site disponível em <http://www.ciadefoto.com.br/> **.** Acessado em 03/08/09.

DISCURSOS FOTOGRÁFICOS. Revista eletrônica Uel disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos>. Acessado em 17/07/09.

DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico.* Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus,1993.

FATORELLI, Antônio. Passagens da Fotografia. Senac. Rio de Janeiro, RJ, 2005.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, Dor: Inquietudes entre estéticas e psicanálise.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FIUZA, Beatriz Cunha; PARENTE, Cristiana. O conceito de ensaio fotográfico. *Discursos fotográficos Uel*. Londrina - PR, 2008.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. *Discursos fotográficos Uel*. Londrina - PR, 2008.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp*. Tradução Zita Morais. Lisboa, Taschen, 2006.

MUSEU LUDWIG DE COLÓNIA. *Fotografia do século XX*. Tradução Sandra Oliveira, Lisboa. Colonia: Taschen, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

TERSARIOL, Alpheu. *Dicionário Brasileiro Edelbra*. Erechim-RS: Edelbra. s/a.

SEDUÇÃO E SEUS LUGARES: ESPAÇOS DE OCORRÊNCIA DOS CRIMES DE SEDUÇÃO EM LONDRINA (1940-1970)

Clodoaldo Oliveira Silva – Mestrando Universidade Estadual de Londrina

Propõe-se a identificação dos lugares e a incidência dos crimes de sedução, ocorridos e registrados na cidade de Londrina, Paraná, entre os anos de 1940 e 1970.

Este presente texto tem sua origem na pesquisa de mestrado do Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, intitulada *Embates discursivos em torno de dois crimes: sedução e rapto consensual em Londrina-Paraná (1940-1970)*, em fase de conclusão, o qual, a partir do mapa da cidade de Londrina de 1957 e 1958, bem como do levantamento efetuado dos autos criminais do período, existentes no Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da UEL, identifica os locais de ocorrência destes crimes sexuais.

Entretanto, o que vem a ser o crime de sedução?

Segundo o Código Penal Brasileiro de 1940, em seu artigo 217, o crime de sedução é expresso nos seguintes termos: “seduzir mulher virgem, menor de dezoito e maior de catorze anos, e ter com ela conjunção carnal, aproveitando-se de sua inexperiência ou justificável confiança” (BRASIL, Código Penal 1940).

Na cidade de Londrina, entre o período de 1940 a 1970, há 199 autos criminais de sedução.

A incidência deste crime na cidade oferece o seguinte gráfico:

CRIMES DE SEDUÇÃO (1940 – 1970)

Londrina apresenta, no período indicado, uma divisão social de territórios, limitada a partir da linha férrea. Acima da linha do trem, a região é definida como espaço higienizado, ou das famílias honestas da cidade. Abaixo da linha do trem há a denominada zona do baixo meretrício, onde supostamente viviam as mulheres de vida fácil, os estelionatários, vagabundos e toda estirpe de sujeitos “marginais”.

A moça tutelada pelo Estado e pelo Direito, ou seja, virgem e merecedora da proteção da justiça e da sociedade, deveria ser recatada, não sair à noite desacompanhada, muito menos permitir “avanços” de seu namorado, noivo ou pretendente.

Considerada ingênua nos assuntos sexuais, era instruída pelos pais a jamais permitir experiências deste nível antes do casamento.

Provenientes de família honesta, alimentavam o sonho de um bom casamento, onde poderia dedicar sua vida ao esposo e aos filhos, bem como ao lar, seu espaço sagrado. A rua era o espaço destinado ao marido trabalhador, pois os vícios e perigos deste território maculavam sua honra e reputação.

Assim era construído o pensamento burguês e honesto do período.

“A mulher fora do lar, sobretudo se desacompanhada, precisou prestar muita atenção aos seus gestos, aparência, roupas, para não ser confundida com a figura dissoluta, excêntrica da prostituta, mulher pública.” (RAGO, 2008, p.44).

O crime de sedução, portanto, configura-se como crime de infração contra a fragilidade feminina, sob a tutela do Estado. Por isso um crime contra os costumes, porque é contra a sociedade.

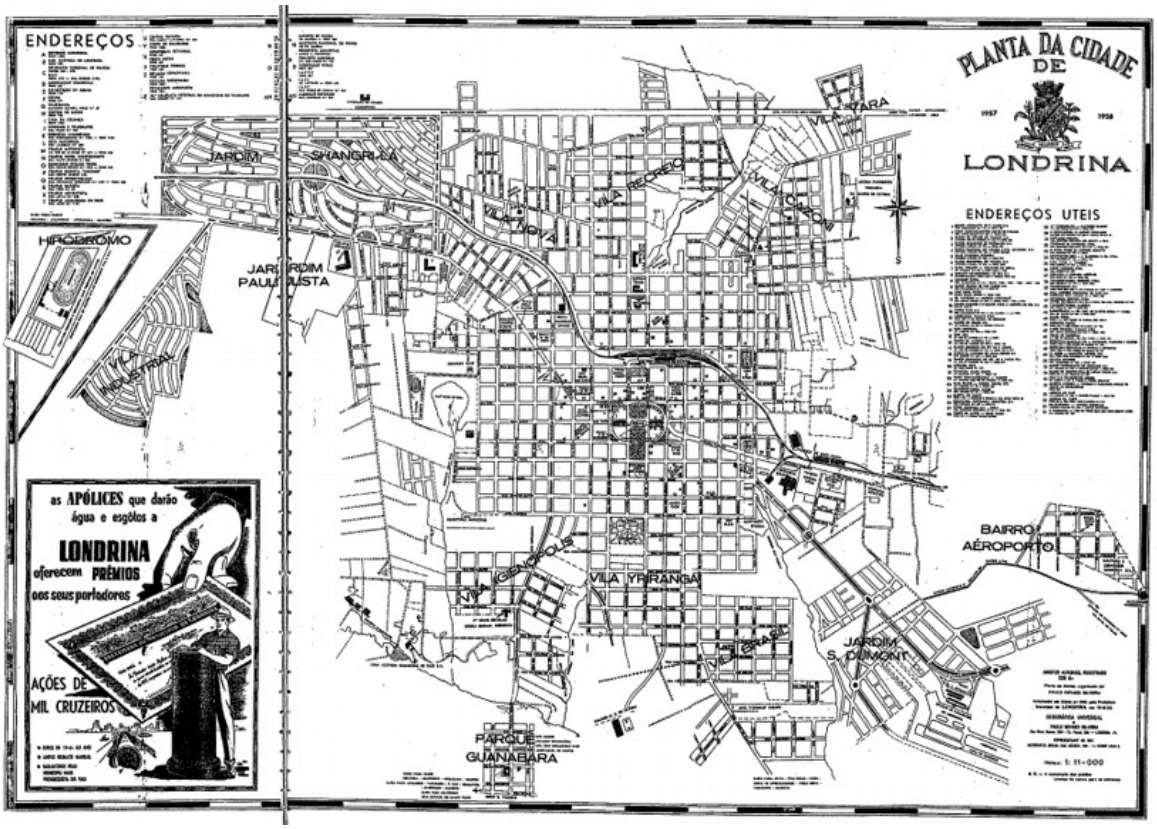
Segundo o pensamento destacado, a primeira impressão é a de que as mulheres seduzidas eram as honestas, moças recatadas e inexperientes, portanto, habitantes do espaço acima da linha do trem, por ser o local higienizado, ambiente sem vícios e sem poluição moral.

A observação do mapa da cidade e das regiões onde incidiram os crimes demonstra que os mesmos ocorriam nas duas regiões, tanto acima quanto abaixo da linha do trem, o que não permite deduzir um local privilegiado na cidade, ainda tampouco um estereótipo das seduzidas.

Há moças habitantes de seis regiões, ainda que a porcentagem aponte uma concentração um pouco maior no centro (33%) e na Vila Casone/Vila Mattos (23,5%).

Contudo, o centro é o espaço principal da região acima da linha do trem, ou seja, hipoteticamente mais higienizado da cidade, ao passo que a Vila Mattos, bairro destinado, sobretudo às casas de prostituição, deveria ser o lugar de maior poluição moral.

Observa-se o mapa da cidade e seus bairros:



Fonte: YAMAKI, 2003, pp. 42-43

A região convencionada, neste texto, como “acima da linha do trem”, onde teoricamente deveria ser o espaço higienizado da cidade, local de habitação das famílias “de bem” da sociedade londrinense, apresenta, neste mapa, os seguintes bairros:

*Jardim Paulista

*Vila Igienópolis

*Vila Ypiranga

*Vila Brasil

*Jardim Santos Dumont

*Bairro Aeroporto

*Parque Guanabara

O local denominado “Centro” está localizado próximo à linha férrea, circundado por estes bairros.

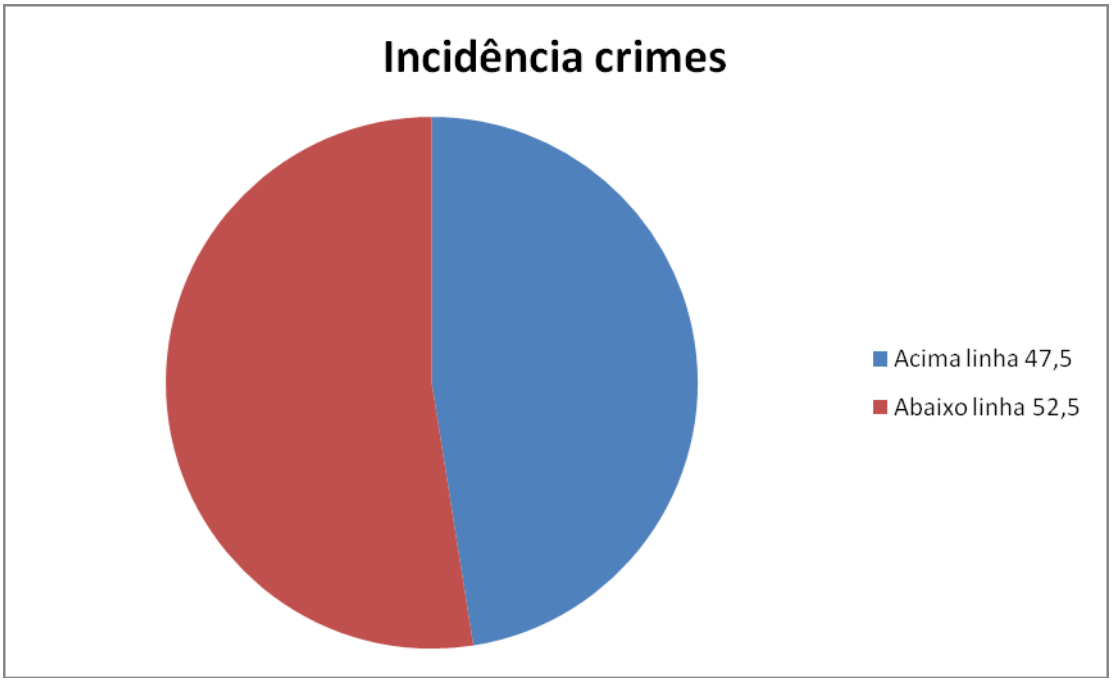
Observa-se que foram encontrados autos criminais acerca do crime de sedução somente em dois locais, quais sejam o Centro e o Jardim Paulista.

Não foram localizados autos criminais cujo local de residência, ou mesmo de ocorrência do crime, nos bairros Igienópolis, Ypiranga, Brasil, Santos Dumont, Aeroporto e Guanabara.

Entretanto, quando se observa a região abaixo da linha do trem, ou a denominada zona do baixo meretrício, as quatro regiões ou bairros onde se tem a ocorrência de crimes de sedução foram Jardim Shangri-lá, Vila Nova, Vila Recreio e Vila Casone/Vila Mattos.

Construindo-se um gráfico das duas regiões, acima e abaixo da linha do trem, observa-se:

INCIDÊNCIA DOS CRIMES DE SEDUÇÃO
ACIMA E ABAIXO DA LINHA DO TREM



A evidência é a de que houve um número surpreendentemente superior de autos criminais provenientes da zona do baixo meretrício, do que dos bairros higienizados.

Qual terá sido o motivo para a superioridade numérica dos “desfavorecidos”? Afinal, a tutela do Estado não deveria alcançar essa região com tanto vigor, face ao estereótipo de seus habitantes.

Aqui, é importante analisar os números com bastante prudência.

Há que se considerar o fato de o centro apresentar uma quantidade significativa de autos criminais. Entretanto, uma observação qualitativa revela o número de moças seduzidas em casas de família, onde trabalhavam.

Trabalhar fora poderia se tornar uma atitude desabonadora da honestidade ou da inexperiência dessas moças. Os filhos dos patrões, por vezes, imaginavam que o fato de seduzir uma empregada doméstica, de origem humilde, muitas vezes obrigada a morar no trabalho, resultaria impunidade.

A quantidade de autos criminais que evidenciam essa situação não é desprezível. Isso explicaria, em parte, o grande percentual de representações oriundas da região central da cidade.

Entretanto, como uma moça, doméstica, que morava em casa de terceiros, provaria sua situação de inexperiente?

A mulher devia demonstrar submissão no momento em que era seduzida, jamais uma moça honesta e inexperiente tomaria a iniciativa à prática sexual. Afinal, um comportamento sem recato era vinculado às prostitutas, mulheres de vida pública, e não às mulheres de vida doméstica, determinadas pela sociedade ao enclausuramento do lar.

“As mulheres ofendidas precisavam provar terem sido seduzidas e não sedutoras... Para isso, muitas se colocaram na posição de passivas frente à ação dos homens sedutores... Se o prazer sexual feminino não era condenado, tinha que ser dirigido no sentido do binômio mulher mãe, não mulher-prazer.” (ESTEVES, 1989, pp. 58-59)

Portanto, ainda que as empregadas domésticas fossem oriundas de regiões da zona do baixo meretrício, trabalhavam em busca de melhorar sua condição financeira, bem como de sua família.

Outra questão relevante: as moças podiam morar nos bairros abaixo da linha do trem, porém trabalhar em outros bairros ou no centro, fato que possibilita à moça ser seduzida por homens de outros bairros.

Desta forma, um mesmo auto criminal pode apontar uma moça da zona do baixo meretrício seduzida por um homem do centro da cidade.

Vale frisar que a estatística aponta apenas as regiões de habitação das seduzidas, e não dos sedutores. Portanto, 47,5 % das moças seduzidas habitavam a região higienizada, teoricamente advindas de famílias honestas e afastada dos vícios morais das ruas.

Outra questão relevante a ser apontada é o fato de uma maior quantidade de autos criminais proveniente do espaço abaixo da linha do trem denotar que os casos de crime de sedução, ocorridos na zona do baixo meretrício, comumente iam para o âmbito judiciário.

A forma usual de resolver essa querela jurídica era o casamento. O homem sedutor possuía duas opções: casar ou pagar pelo crime na cadeia.

Ora, entre as famílias honestas, os pais muitas vezes se entendiam, promoviam o desfecho através da união matrimonial, sem a necessidade da intervenção jurídica. As famílias possuíam boa fama, as moças hipoteticamente eram de boa índole, o casamento poderia, às vezes, se tornar um “bom negócio”!

Há de se pensar que a quantidade desses crimes, que não alcançaram o âmbito da delegacia, não deve ser desprezível. Afinal, muitos casos denunciados revelavam noivado relativamente longo, onde o noivo, exigindo da noiva prova de sua condição virginal, forçava a situação de manter cópula carnal com a mesma, sob ameaça de terminar o compromisso.

Fato consumado, o moço declinava ao compromisso, e o pai da moça ia à delegacia exigir providências para que o mesmo cumprisse seu papel de homem.

Hipoteticamente, há de ser que muitas situações não alcançassem o conhecimento do delegado.

Contudo, quando diz respeito à zona abaixo da linha do trem, a defesa da honra era um caso mais complexo.

Havia socialmente o estereótipo de que as moças habitantes dessa região não fossem inexperientes, ou honestas. Afinal, a região era local de prostituição, sobretudo a Vila Mattos.

Pode-se perceber que a maior incidência de queixosas provém exatamente dessa região.

Quanto ao centro da cidade, explica-se em parte o grande fluxo de viajantes que passavam pela cidade, a trabalho, sedutores natos, conforme alguns autos criminais revelam em seu discurso, responsáveis pela destruição de lares honestos e de bom caráter.

Enfim, enfatiza-se a proximidade desses bairros com a linha férrea, tanto acima quanto abaixo, o que favorece o contato com essa movimentação de pessoas próximas às residências.

Este texto teve como objetivo identificar a reincidência dos crimes de sedução na cidade de Londrina, entre 1940 e 1970. Para isso, foi utilizado o mapa da cidade, de 1957 e 1958, para visualizar os bairros e sua proximidade com a linha férrea, divisão imaginária entre a zona do baixo meretrício e o espaço higienizado das famílias honestas e dos trabalhadores.

Tabulados os dados, algumas inferências foram produzidas, em especial a representação de uma grande quantidade de crimes oriundos da zona do baixo meretrício.

Fato bastante revelador da presença de várias famílias, que embora habitantes de uma região estigmatizada pela prostituição e malandragem, preocupava-se com a defesa da honra de suas filhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado:* o mito do amor moderno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CASTRO, Tito Lívio de. *A mulher e a sociogenia.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1889.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra:* moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas: Unicamp, 2000.

ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas perdidas:* os populares e o cotidiano no Rio de Janeiro da Bèlle Èpoque. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas.* Rio de Janeiro: NAU Editora, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade:* a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FOUCAULT, Michel. *O Poder Psiquiátrico.* Curso Collège de France (1973-1974). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France.* (1970-1982). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir.* História do nascimento das prisões. Petrópolis: Vozes, 1988.

HUNGRIA, Nelson; LACERDA, Romão Cortes de. *Comentários ao Código Penal: volume VIII.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1948.

LEME, Edson Holtz. *Noites Ilícitas:* histórias e memórias da prostituição. Londrina: EDUEL, 2005.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar:* a utopia da cidade disciplinar (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite:* prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1889-1930). São Paulo: Paz e Terra, 2008.

YAMAKI, Humberto. *Iconografia Londrinense:* Mapas Iniciais 1930-1950. Londrina: Editora Humanidades, 2003.

A UTILIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA COMO OBJETO EXPOGRÁFICO

Cristiano Gehrke
Universidade Federal de Pelotas
(cristianogehrke@gmail.com)

Produzida para diferentes finalidades, entre as quais se destacam o medo do anonimato, a necessidade de preservar alguma imagem, incertezas sobre o futuro, o constante desejo de eternizar a condição humana, a ansiedade por preservar pequenas glórias e vaidades, a fotografia é uma das mais ricas fontes para pesquisa que existem na atualidade.

A sua utilização em instituições museológicas é um mecanismo bastante frequente em se tratando de exposições que visam despertar no público determinados sentimentos/sensações, que só um recurso fotográfico é capaz de despertar. Como, por exemplo, uma sensação de repulsa quando se vê uma fotografia de algo, que de acordo com a nossa cultura seja considerado nojento, ou um sentimento de revolta, quando, por exemplo, contemplamos a fotografia de um campo de concentração nazista, ou mesmo um sentimento de nostalgia quando vemos a fotografia de algo que fez parte da nossa infância, e assim sucessivamente.

A fotografia tem este poder especial. Ela é muitas vezes utilizada, como um evocador de memórias, ou como afirma Maria Elisa Linhares Borges, “a fotografia é um dos recursos mais utilizados para cultuar a lembrança”. A autora cita como exemplo o fato de fotografar pessoas mortas, que foi bastante comum em algumas regiões do Brasil no século XIX, o que se deve ao fato de a fotografia fazer reviver, pois ela funciona como um substituto, sempre que vista, do ente querido, e sempre que vista estimulará lembranças e aplacará a dor da perda (BORGES, 2003:65).

Atualmente, este tipo de registro é pouco comum e, muitas vezes, os poucos registros ainda remanescentes do passado acabam por ser descartados, como afirmam Cerqueira, Peixoto e Gehrke em seu artigo:

> um tipo de foto individual bastante estranho para nossos critérios contemporâneos são as fotos de crianças natimortas ou falecidas com poucos dias de vida. Esse repertório nos remete a um fato social que não pode ser desconsiderado: o grande pesar que provocava os altos níveis de mortalidade infantil, o que pode ser verificado nos epitáfios de crianças natimortas ou recém-nascidas preservados nos cemitérios da região. Apesar destas fotos

> terem sido bastante comuns em outros tempos, é muito raro encontrá-las hoje, pois a tendência das famílias é descartarem de suas coleções fotos com este tipo de conteúdo, preferindo preservar aquelas que suscitam boas recordações que orgulhem a família. (CERQUEIRA, PEIXOTO, GEHRKE, 2008).

Tratando a fotografia como fonte de pesquisa, ela encontra, dentro de um Museu, o terreno propício para revelar todas as suas potencialidades, uma vez que a imagem não fala. Mostra. Materializa. Sensibiliza. Dá corpo, forma, cor à imaginação. (GARBINATO, 1979)
Refiro-me a Museus, pelo fato de serem uma instituição aberta ao publico (a própria terminologia *Museu* só é conferida a um espaço quando este se encontra aberto ao público) e que se diferencia de centros de pesquisa ou universidades no que tange a questões de pesquisa, uma vez que a forma de devolução dos resultados da pesquisa dentro de um Museu é completamente diferente.

De acordo com Possamai (1989:80) a realização de pesquisas em museus rompe com exposições enfadonhas, que, mais do que apenas mostrar as peças do acervo, inserem as mesmas dentro de uma problemática mais ampla, dando-lhes significados que vão além da simples contemplação da sua materialidade.

Em função disso, no Museu Etnográfico da Colônia Maciel a fotografia tem grande importância, não só pela representatividade, mas também pela sua capacidade de informação.

No decorrer no século XX, renovações conceituais e metolodológicas da História darão espaço para a criação da chamada *Escola dos Annales*, que de acordo com Peter Burke é uma espécie de "revolução francesa da historiografia", já que ela irá modificar a forma positivista como a história era até então escrita. Uma história que supervalorizava o documento e defendia a objetividade: *"wie es eigentlich gewesen ist"*, conforme afirma Ranke (BURKE, 2004).

É justamente neste momento que ocorre a ampliação da concepção de documento histórico, e a história incorpora novos temas e para isso vai se utilizar de novas fontes. É esse o momento em que a fotografia deixa de ser utilizada apenas como ilustração ou comprovação daquilo cujo conhecimento original era gerado pelo documento histórico ortodoxo por excelência, o registro escrito, e preferencialmente oficial e não literário (CERQUEIRA, Et All. 2008).

A transformação das imagens em fontes históricas, fez da fotografia, um dos instrumentos de registro e objeto de investigação mais completos. A fotografia assume um

papel bastante importante na propagação do conhecimento, já que ela não fala, mostra, materializa, dá corpo, forma, cor à imaginação (GARBINATO, 1979).

De acordo com Borges, a fotografia é dotada da mesma legitimidade e autenticidade que um documento escrito, representa um fato ou um acontecimento histórico, e poderá oferecer subsídios para a compreensão deste acontecimento. (BORGES, 2003).

Para Soares:

> a fotografia permite a conservação visual do passado, garantindo a posterioridade e desencadeando recordações, possibilitando desse modo diferentes interpretações e discordâncias em relação ao seu valor documental, sendo que a fotografia pode ser encarada como espelho do real; como desconstrução do real ou como traço de um real. E que se submetida a diversas formas de análise, a fotografia constitui uma categoria documental tão, ou mais importante que outras fontes documentais (SOARES, 2007).

Possamai afirma que a fotografia deve ser vista como objeto que fazia parte da realidade social, tomando assento na vida das pessoas de determinado período histórico. Nesse sentido, as imagens fotográficas são consideradas como meios através dos quais, o mundo pode ser representado de acordo com o desejo da sociedade que o criou (POSSAMAI, 2006). E, independentemente da qualidade estética de uma fotografia, ela pode sim, servir como evidência histórica (BURKE, 2004).

Para compreender o lugar destas fotos na memória, não interessa somente sistematizar o conteúdo das mesmas, é preciso buscar interpretar seu lugar como suporte de memória na cultura da região (CERQUEIRA, Et All. 2008).

***

Museu é uma instituição que tem sua origem na Grécia Antiga: o termo *museu* vem do grego *museion*, remotando ao templo das musas, filhas de *Mnemósyne*, Deusa da Memória. (RANGEL, 2007:01)

Atualmente o Museu, de acordo com o Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN), é uma

> instituição com personalidade jurídica própria, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, que apresenta as seguintes características: trabalho permanente com o patrimônio cultural (incluindo nessa designação o natural, o tangível, intangível, digital, genético e paisagístico); a presença de acervos e exposições colocados a serviço da

> sociedade com o objetivo de proporcionar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção critica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer; o desenvolvimento de programas, projetos e ações que utilizem o patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social; a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de manifestações e bens culturais e naturais; a democratização de acesso, uso e produção de bens culturais de modo a contribuir para a promoção da dignidade da pessoa humana; a constituição de espaços de relações e mediação culturais com orientações políticas, culturais e cientificas diferenciadas entre si. (IPHAN/MinC, 2008)

Neste novo conceito de Museu, é que se acaba encaixando o *Museu Etnográfico da Colônia Maciel*, que nasceu de um projeto de pesquisa intitulado "*Recuperação e Preservação da Memória Histórica da Comunidade Italiana Pelotense"*, desenvolvido no ano de 2000, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), por meio do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia (LEPAARQ).

O projeto de pesquisa tinha como objetivos resgatar a memória histórica da formação e da trajetória da comunidade italiana pelotense, sendo o núcleo escolhido para realização deste trabalho a Colônia Maciel, a qual está localiza no 8º distrito de Pelotas, aproximadamente quarenta quilômetros do centro urbano da cidade.

De acordo com Peixoto:

> a escolha desta colônia como núcleo central de desenvolvimento da pesquisa baseou-se em dois critérios: a) foi identificada como a mais representativa da presença italiana na região de Pelotas; b) apesar de ter sido implantada pelo governo imperial, jamais foi reconhecida como tal pela historiografia, causando, assim, um descontentamento para a comunidade italiana, organizada na SIP[1], que deseja o reconhecimento histórico da Colônia Maciel como a *5ª Colônia Italiana do RS*."(PEIXOTO, 2001:2)

Com o andamento das pesquisas, que consistia em formar um catálogo de cultura material, um de história oral e outro de fotografias, percebeu-se na comunidade um grande interesse pela criação de um espaço adequado para a guarda e preservação de sua memória coletiva. Nasceu daí a idéia de criação de um museu.

[1] SIP : Sociedade Italiana Pelotense, Hoje esta instituição possui uma outra denominação: ACIP – Associação Cultural Italiana Pelotense.

Elaborou-se então um projeto para a criação de um museu, que foi encaminhado ao COREDE-Sul e por meio da Consulta Popular, foi aprovado o projeto de implantação do *Museu Etnográfico da Colônia Maciel*, sendo o mesmo inaugurado em 2006.

Foram doados aproximadamente 300 objetos, 400 fotos, das quais 88 foram emprestadas para serem digitalizadas, e as restantes tiveram seus originais doados ao Museu. Em alguns casos, esses registros de memória das famílias descendentes dos imigrantes italianos se encontravam em condições precárias: abandonados no campo, escondidos e empoeirados nos cantos dos galpões. No caso das fotografias antigas, há casos em que estas estavam cuidadosamente conservadas em álbuns ou caixas, mas, muitas vezes, estavam jogadas sobre o forro ou em outras situações de pior estado.

Foram realizadas ainda um total de 32 entrevistas, destas, 8 foram feitas na primeira etapa do projeto e 24 na segunda etapa (a de implantação do museu). Há que se ressaltar que em alguns casos foram realizadas duas ou mais entrevistas com a mesma pessoa, uma vez que estas tinham um grande número de informações que contribuiriam com a pesquisa.

Atualmente, o acervo do Museu está dividido em três grandes coleções: as fontes orais, as fontes materiais e as fontes visuais, e a proposta expográfica estabelece um diálogo triangular entre estas coleções. Dentre elas, a que mais se destaca (tanto quantitativa, quanto qualitativamente) é a coleção fotográfica.

Este grupo de imagens, teve no ano de 2010, sua organização/sistematização concluída, gerando o trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em História pela UFPEL[2]. Com a finalização do trabalho de sistematização do acervo fotográfico, a consulta ao material foi facilitada, possibilitando utilizar o mesmo, como fonte para realização de pesquisas[3].

Dentro de um Museu, a fotografia desempenha um papel bastante importante, na propagação do conhecimento. Um analfabeto não lê um texto, mas pode ler parte do que pretende ser dito, através da contemplação de uma fotografia. Crianças não conseguem ainda perceber bem ao certo, não conseguem dar sentido a textos, mas vêem nas fotografias uma simplificação do que pretende ser apresentado.

[2] GEHRKE. Cristiano. "*Fotografia e musealização da história da imigração italiana: sistematização do acervo fotográfico do Museu Etnográfico da Colônia Maciel*". Monografia de Conclusão do Curso de Licenciatura em História/UFPEL, Pelotas, 2010.

[3] O projeto de mestrado desenvolvido pelo autor, tem como objetivo fazer um estudo sobre a representação do cotidiano dos imigrantes italianos e seus descendentes na zona rural de Pelotas/RS, através da análise deste acervo.

Conforme Ivan Lima (1988:22), a fotografia é a forma mais agressiva e mais realista de comunicação que existe hoje, a leitura de uma fotografia provoca reações emocionais mais espontâneas e quase sempre mais intensas que a leitura de um texto.

Em virtude desta característica que a fotografia possui, é que no *Museu Etnográfico da Colônia Maciel* foi proposto um diálogo triangular entre todas as coleções: a coleção de cultura material (objetos de uso cotidiano em trabalhos rurais como arados, semeadeira, objetos de uso doméstico como panelas, xícaras, etc), história oral (onde estão os depoimentos recolhidos na fase de implantação do Museu, junto ao mais antigos moradores da região, que fossem descendentes dos primeiros imigrantes) e o acervo de fotografias (onde estão colocadas tanto as fotografias que fazem parte do acervo, ou seja, aquelas que foram doadas pelos moradores, para fazerem parte do Museu, bem como aquelas que foram produzidas durante a realização dos trabalhos de pesquisa, que são denominadas registro de pesquisa).

Optou-se por este tipo de expografia que dialoga constantemente com os três tipos de fontes, para que houvesse uma maior identificação da população com museu, já que temos por instituição museológica o mesmo entendimento que Giraudy e Bouilhert, que afirmam que museu é um espelho no qual a população olha para si mesma, para reconhecer-se e procurar a explicação para o território ao qual está ligada (GIRAUDY, BOUILHERT, s/d: 37).

E, sobretudo por se tratar de uma comunidade isolada, que não tem conhecimento das normas técnicas da museologia, onde é comum que o indivíduo que doou um objeto ao museu queira ver este objeto exposto, o que acaba se tornando inviável na grande maioria das vezes, tanto pela falta de espaço como pela inadequação contextual. Então, a escolha deste tipo de expografia foi também a forma encontrada para eliminar os possíveis conflitos (como devolução de objetos doados), e a maneira encontrada que privilegia quase a totalidade dos colaboradores, além de pretender fazer com que o público se sentisse atraído pelo Museu, que ele se sentisse à vontade dentro do espaço expositivo.

A exposição do Museu nos é apresentada, dividida em temáticas, temáticas estas que foram elencadas pelos depoentes durante as entrevistas, como aspectos mais representativos do cotidiano dessas famílias. Desta forma, a exposição começa com a temática de chegada dos imigrantes à região, parte onde estão colocados objetos que tenham acompanhado estes imigrantes deste a Itália até o seu destino, como por exemplo o baú, doado pelo Sr. João Casarin, que é o único objeto do acervo do Museu, com procedência italiana. Ao lado deste baú, estão as reproduções das primeiras páginas do *Livro Tombo da Igreja da Paróquia de*

Sant'Anna, nas quais estão colocados os nomes das primeiras famílias vindas para a Colônia Maciel em 1884-1886, bem como um breve histórico da Colônia Maciel, o qual já foi mencionado anteriormente.

Junto com as reproduções destas páginas do *Livro Tombo*, se encontra a reprodução daquela que julgamos ser uma das mais antigas fotografias da região, e conforme Cerqueira, Peixoto e Gehrke, em seu artigo:

> ela (a fotografia) nos havia sido mostrada pela primeira vez em 2000, quando da entrevista feita com a Sra. Gema Voltan, realizada na sala da residência do Sr. João Casarin. Desde aquela oportunidade, passamos a considerá-la como a "carteira de identidade" visual da comunidade ítalo-descendente da zona colonial: lá estão representados, de pé, em duas fileiras, os primeiros grandes patriarcas das primeiras doze famílias que, vindos do porto de Rio Grande, após sua chegada no Rio de Janeiro, simbolizavam a unidade étnica do grupo, uma vez que eram todos imigrantes vindos da Itália e fundadores da colônia. Muitos, nesta foto, já tinham idade avançada. Até o momento, não tivemos elementos suficientes para uma datação precisa, mas dados prosopográficos indicam que a foto tenha sido tirada em torno de 1920, um pouco antes ou um pouco depois desta data. Já obtivéramos sucesso em identificar a maioria, mas não todos personagens da fotografia. De qualquer forma, a fotografia funciona como um laço entre as várias famílias ítalo-descendentes da colônia, servindo ao mesmo tempo como prova de uma coesão social que imaginariamente sustenta a identidade de grupo. Com base em outros contatos feitos posteriormente, percebemos que aquela fotografia provavelmente tenha sido adquirida pela maioria dos personagens ali presentes, de modo que muitas famílias já a tiveram em sua posse. No entanto, foi necessária a conversa com o casal Ceron para descobrirmos um detalhe interessantíssimo: mais do que os primeiros imigrantes, a foto representava o coro que se apresentava em festas religiosas! Eis um dado de grande valor cultural que ainda não havia sido revelado. Além disso, no verso da fotografia, escrito a lápis, estão indicados com precisão todos os personagens da foto. (CERQUEIRA. PEIXOTO. GEHRKE, 2008)

Em seguida, somos conduzidos a uma nova temática, desta vez a temática é relacionada com os trabalhos rurais, onde estão colocados uma série de objetos referentes ao trabalho na lavoura, como por exemplo um arado, uma semeadeira, um riscador, além de objetos relacionados com o trabalho em ferrarias (marreta, bigorna e um fole), bem como objetos relacionados com a produção do vinho (pipa, caixa de amassar uva).

Acima destes objetos, está afixado um painel, com reprodução de trechos das entrevistas e uma fotografia do Sr. José Luis Portantiolo utilizando um arado idêntico ao que se encontra exposto. Mais uma vez, a fotografia faz o papel de mediador, facilitando a compreensão de como tal objeto é utilizado.

Percorrendo o espaço expositivo, chegamos à parte destinada ao trabalho doméstico, a parte da *Casa*, onde estão expostos uma série de objetos, mais voltados ao mundo feminino, como por exemplo máquinas de costura, uma camisola, dedais, além de utensílios de cozinha como panelas, talheres, xícaras, etc. Acima deste objetos, novamente está colocado um painel onde estão trechos de entrevistas.

O painel possui como fundo a reprodução de uma fotografia da família de Matheus Casarin, em frente a sua casa. Todos estão em trajes bastante requintados, contrastando com a simplicidade da casa, o que nos mostra que a fotografia é uma espécie de encenação, pois assim como afirma Cerqueira, as fotografias não são um espelho fiel da realidade (CERQUEIRA, 2003: 68).

Isto se deve ao fato de que a fotografia retrata apenas aquilo que se quer manter presente em nossa vida, já que a fotografia é utilizada como suporte de memória, fato observado durante a realização das entrevistas para constituição do *Museu Etnográfico da Colônia Maciel*[4].

Ou como afirma Burke

> os retratos registram não tanto a realidade social do fotografado, mas ilusões sociais; não a vida comum, mas performaces especiais. As fotografias são menos realistas do que parecem, elas distorcem a realidade social. Porém, o processo de distorção é a evidência de fenômenos como mentalidades, ideologias, identidades. Imagens são fontes não confiáveis, porém elas compensam essa desvantagem ao oferecer substanciais evidências em outros níveis, de tal forma que o defeito é transformado em qualidade (BURKE, 2004:35-36)

Mesmo a fotografia, não mostrando a realidade como um todo, mostra uma fração do mundo. Susan Sontag (2002) nos alerta que a fotografia tem sim capacidade de distorcer um fato, de que aquilo que nela está retratado nem sempre aconteceu de tal forma, porém, temos

[4] Durante a realização das entrevistas para constituição do banco de história oral do MECOM, percebeu-se que um grande número dos depoentes utilizava fotografias para se lembrar de alguns eventos, datas e nomes.

que levar em conta que tal fato ocorreu sim, e é ou era semelhante ao que está representado na fotografia.

Figura 01: Vista parcial de parte da exposição do Museu Etnográfico da Colônia Maciel.
Fonte: Autor, 2007.

Durante o ano de 2008, desenvolveram-se no Museu atividades de Educação Patrimonial voltadas para alunos do Ensino Fundamental da rede publica e particular de Pelotas e região, com os objetivos de:

> (re) conhecimento do patrimônio por parte de sua população e a conseqüente valorização do mesmo; formação de agentes multiplicadores de ações de proteção, promoção e interpretação do patrimônio; promoção do conhecimento, integrando as ações do programa de educação patrimonial aos outros programas sócio-educativos desenvolvidos na região; valorização da memória local; desenvolvimento sustentável, com apoio no Turismo Cultural; produção de materiais informativos e didático-pedagógicos; formação de um banco cultural; produção de conhecimento científico multidisciplinar referente à Memória e ao Patrimônio desta região, nas suas variadas formas; inclusão no processo educativo patrimonial dos vários grupos sociais e etários, visando atingir um público alvo variado. (PROJETO DE ED. PATRIMONIAL MECOM, 2008)

O programa, que visava a qualificar a visita das crianças ao Museu, por meio de atividades lúdicas, que as fizesse pensar o espaço museal de uma maneira mais abrangente, contribuindo para que estas entendam o porquê da existência de museus – qual a sua importância e significado –, fazendo com que haja uma identificação da comunidade em geral para com o Museu, contava com um breve palestra, onde a equipe do Museu falava um pouco sobre a região colônia do município de Pelotas, abordava conceitos de museologia, conservação, imigração, entre outros, utilizando-se de recursos que empregavam apenas fotografias, ao invés de textos.

Além disso, o programa contava com a encenação de uma peça teatral, cujo roteiro foi elaborado pela equipe do Museu. Tal peça fazia alusão à chegada dos imigrantes à região colonial de Pelotas, e era protagonizada por um casal de senhores, que por meio de fotografias iam lembrando do passado, e tais lembranças acabam por se materializar para as crianças, em um casal de italianos que vinha da Itália para o Brasil tentar uma vida melhor.

Com esta atividade teatral, pretendia-se mostrar o papel que a fotografia desempenha, de uma espécie de ‘evocador’ de memórias, pois a história girava através delas. Era a partir de uma fotografia que o Sr. Giuseppe (representação do imigrante italiano) acabava por se lembrar de como era feita a produção do vinho, de como haviam sido difíceis os primeiros anos dos imigrantes num novo continente, onde tudo era novo e diferente do que estes estavam acostumados.

Este conceito de utilização de um objeto como fonte de pesquisa era mais tarde abordado com os alunos. Neste momento, falava-se sobre a importância da pesquisa dentro do Museu, pois, conforme afirma Julião (2006), o Museu não é um mero depósito ou mostruário de objetos: é bem mais do que um local de turismo e lazer, é um espaço propício para pesquisas históricas (por isso se justifica a necessidade de ter historiadores nessas instituições).

A não realização de pesquisas em museus faz com que as instituições se tornem estagnadas, em isolamento cultural, perdendo a identidade institucional, tornando-se espaços congelados, fazendo com que seu acervo se torne pouco atraente (JULIÃO, 2006).

Isto não aconteceu no MECOM, uma vez que, com a realização do já referido *Programa de Educação Patrimonial*, as crianças conheceram o Museu com outros olhos, e fez com que o seu entendimento sobre questões abordadas fosse elevado a níveis bastante satisfatórios.

Referências Bibliográficas

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da História: Ensaios de teoria e metodologia.* Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CERQUEIRA, Fábio V. PEIXOTO, Luciana. GEHRKE, Cristiano. *Fotografia e memória social: etnografia de uma experiência de um núcleo rural de colonização italiana em Pelotas.* IN: MICHELON, Francisca. TAVARES, Francine. *Fotografia e memória: ensaios.* Pelotas: Editora e Gráfica da UFPEL, 2008.

FETTER, Leila Maria Wulff. *A colonização ocorrida na área rural de Pelotas na segunda metade do século XIX*. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento social. UCPEL: Pelotas, 2002.

GARBINATTO, Valeska. *O historiador e as imagens***.** In: Revista Ciências e letras. Faculdade Porto alegrense de Educação, Ciências e Letras. Porto Alegre, 1979.

GEHRKE, Cristiano. *Fotografia e musealização da história da imigração italiana: sistematização do acervo fotográfico do Museu Etnográfico da Colônia Maciel***.** Monografia de conclusão do curso de Licenciatura em História– UFPEL. Pelotas, 2010.

JULIÃO, Letícia. *Pesquisa histórica no museu*. In: Caderno de diretrizes museológicas I. Brasília. MinC/IPHAN/DEMU. Belo Horizonte: Secretaria de Estado e Cultura, Superintendência de Museus, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História.* 2ªedição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MICHELON, Francisca Ferreira. *A fotografia: um click nos tempos modernos.* IN: TAU GOLIN, Nelson Boeira. *República Velha (1889-1930).* Passo Fundo: Méritos, 2007.

PEIXOTO, Luciana. *Memória da imigração italiana em Pelotas / RS - Colônia Maciel: lembranças, imagens e coisas.* Monografia de conclusão do curso de Licenciatura em História– UFPEL. Pelotas, 2003.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Narrativas fotográficas sobre a cidade*. Revista. Brasil História., Jun 2007, vol.27, no.53, p.55-90.

SOARES, Tais Castro. *O urbano fotográfico sob as lentes do distinto e do popular: Robles e Del Fiol em Pelotas (século XX).* Dissertação de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. UFPEL, 2008.

VIDAL, Diana Gonçalves. *A fotografia como fonte para a História da Educação: questões teórico-metodológicas e de pesquisa.* S.E. Vol. 30 - N° 02. São Paulo, 2005.

QUANDO O PATRIMÔNIO É UMA IMAGEM QUE QUEBRA![1]

Cristina Strohschoen, UFSM[2]

Eixo temático 16 - Patrimônio Cultural e Imagem

Resumo: O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) denomina como patrimônio cultural todas as expressões criadas pela sociedade que, com o tempo, são agregadas às das gerações anteriores. Promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania são também objetivos da política nacional de museus brasileira. Arquivos e museus são instituições culturais coletoras de memória; memória esta retida em suportes materiais diversos. A imagem fotográfica constitui-se em importante patrimônio cultural do Brasil. Considerando que a valorização da memória, bem como sua preservação, é tida como algo novo na nossa sociedade... Considerando que o conceito de patrimônio cultural como designativo do conjunto de bens que constituem a herança que se recebeu das gerações anteriores é recente... questionamos: são recentes também as políticas de preservação e acesso aos acervos fotográficos nas instituições culturais brasileiras? Abordando a fotografia, enfatizamos o negativo de vidro – o precursor do negativo flexível. Os fotógrafos *lambe-lambe*, responsáveis pela produção de imagens a partir de 1851, em *chapas* de vidro, deixaram um legado a humanidade: imagens do início da colonização, álbuns de família... Partindo destas hipóteses, propomos verificar quais políticas de preservação e acesso desse valioso patrimônio cultural – coleções fotográficas de negativos de vidro - as instituições culturais brasileiras estão adotando. Para essa análise, foram selecionadas duas instituições, uma do Rio Grande do Sul e outra de Pernambuco, ambas com valiosas coleções de imagens do período de produção de fotografias com este *suporte que quebra*.

Palavras-chave: fotografia – patrimônio cultural – negativo de vidro

INTRODUÇÃO

Partindo da premissa de que arquivos e museus são instituições culturais coletoras de memória fotográfica e esta se constitui em importante patrimônio cultural de um país, verifica-se que um dos objetivos da Política Nacional dos Museus é promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos estratégicos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e do aprimoramento das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país.

As características necessárias para que as instituições culturais brasileiras possam aderir ao Sistema Brasileiro de Museus, criado há sete anos, permeiam a revisão de literatura

[1] Dissertação de Mestrado sob orientação do Prof. Dr. Carlos Blaya Perez.
[2] Mestranda em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria.

realizada para esta pesquisa: o trabalho permanente com patrimônio cultural; a disponibilização de acervos ao público, estimulando a produção do conhecimento, a vocação para a comunicação, investigação, interpretação, documentação e preservação de testemunhos culturais e naturais e o desenvolvimento de programas, projetos e ações que utilizem o patrimônio cultural como recurso educacional e de inclusão social.

Para Le Goff (1996)[1], entre as manifestações mais importantes ou significativas da memória coletiva, encontra-se o aparecimento, no século XIX e início do século XX, de dois fenônemos. O primeiro, em seguida a Primeira Guerra Mundial é a construção de monumentos as mortos. O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e a evolução cronológica.

Em famílias de imigrantes alemãs e letas, por exemplo, as avós eram consideradas as "guardiãs da memória fotográfica da família", pois eram elas as responsáveis por guardarem, em uma caixa de camisa, uma caixa de sapato ou numa gaveta da cômoda, as fotografias dos antecessores – os pais, os avós, os bisavós. E, geralmente, tomavam para si a responsabilidade de passar esse "box" de geração em geração. O álbum de memórias da família retrata também a memória fotográfica da evolução de um espaço, evoca lembranças de um tempo e seus costumes, como relata Canabarro.

> O olhar do fotógrafo é capaz de construir a perenidade das experiências humanas, mesmo não tendo esta intencionalidade. A materialização de seu olhar pela fotografia pode aproximar o passado ao presente, trazendo num certo sentido, os fragmentos que compõem a história. (2004, p. 94)[2]

No começo do século passado, era comum chamar um retratista para uma pose de toda a família em frente à residência, aproveitavam-se as ocasiões festivas para fazê-lo – em geral comemorações de casamento, bodas, ou aniversário. Famílias mais abastadas deslocavam-se a um estúdio fotográfico, para fazer a famosa "foto familiar". Nesta época, as imagens eram obtidas com pesadas câmeras de madeira que produziam negativos em chapas de vidro, e que eram produzidas individualmente, de maneira artesanal.

Duas suposições instigaram a realização deste estudo: supôs-se que coleções fotográficas com negativos de vidro sejam importante fonte de pesquisa sobre a história brasileira - do final do Brasil Império (1855 – 1889), e do início do Brasil República (1889 – 1910). Supôs-se também que pelo fato de imagens fotográficas integrarem o patrimônio

cultural de um país, instituições culturais que as custodiam em seus acervos definem políticas de preservação, acesso e difusão específicas para as mesmas.

Este estudo foi motivado pela observação da autora do quanto o negativo de vidro é um suporte documental desconhecido de historiadores, arquivistas, pesquisadores e usuários de fontes documentais de centros de documentação. Observação em dois momentos: durante sua atuação profissional como arquivista no Museu Antropológico Diretor Pestana em Ijuí, Rio Grande do Sul (1994-2010) e quando integrante da equipe de multiplicadores do Projeto Cooperativo Interinstitucional Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos (CPBA)[3], de 1997 a 2000.

O PROCESSO FOTOGRÁFICO E SUA EVOLUÇÃO

Quando o homem descobriu que certas substâncias químicas sofrem alterações quando expostas à luz nasceu a fotografia. O próximo passo era descobrir como tornar permanente e duradoura a imagem criada na chapa. Passo a passo as técnicas e descobertas foram surgindo, "a gelatina, como veículo e portadora de substância sensível; *o vidro como suporte ideal para a emulsão* (grifo nosso), pois permitiu eliminar a inversão, isto é, a troca dos lados, que fatalmente caracterizava a imagem; o papel para produzir imagens positivas" (Viebig, [19--], p. 12)[4].

O princípio da câmera escura já era conhecido desde a Antiguidade. Em 300 a. C. O filósofo grego Aristóteles já se referia ao efeito da luz que passa através de um orifício num quarto escuro, constituindo-se na primeira referência sobre o fenômeno da captação da imagem. Descobriu-se que por efeito de refração, ao passar a luz por um pequeno orifício num local escuro, a imagem do exterior forma-se invertida na parede oposta. Esse princípio e os compartimentos totalmente escuros, com um pequeno orifício, continuaram a ser utilizados nos séculos seguintes, como apoio ao registro de imagens, usualmente pelo processo do desenho. A partir do século XVII passou a ser acoplado ao orifício um sistema óptico para melhorar a qualidade da imagem a observar, tendo passado a designar-se "Câmara Óptica" ou "Câmara Fotográfica".

No ano de 1826 o inventor francês Joseph Nicéphore Niépce, depois de uma exposição de mais de oito horas, obteve sucesso na captação permanente de uma imagem. O processo foi denominado heliografia.

Em 1835, o físico francês Louis Jacques Mandé Daguerre desenvolveu o processo da fotografia, ao descobrir um meio de obtenção de positivos diretos em placas de metal, sem

uma imagem negativa - daguerreótipo. Quatro anos mais tarde a nova técnica foi apresentada a Academia de Ciências e das Belas-Artes e em poucas semanas iniciava-se a venda e a produção de equipamentos – cada aparelho munido de todos os acessórios pesava 50 kg e custava 400 francos-ouro, o equivalente a oito meses de salário de um operário!

> Em meados de outubro de 1839, os daguerreótipos eram vendidos em sete países da Europa e nos Estados Unidos, e, no final de 1840, o manual de autoria de Daguerre era vendido de oito línguas [...] Apesar de tudo, aquela invenção ainda era imperfeita, sendo capaz de proporcionar apenas um positivo simples – a fotografia. (BUSSELLE, 1979, p. 30)[5]

Simultaneamente, o cientista inglês William Henry Fox Talbot realizava uma série de experiências que resultaram na invenção de outro processo, que consistia na fixação das imagens em forma de negativo. O primeiro negativo foi obtido 1835, mas apenas em 1839 este método, denominado calótipo, foi tornado público. Portanto, apesar da invenção do daguerreótipo ter "criado" a fotografia, o desenvolvimento desse veículo de comunicação aconteceu por meio da invenção do primeiro sistema simples para a produção de um número indeterminado de cópias, a partir da chapa exposta.

Por sua vez, no Brasil, sem saber das experiências de seus contemporâneos europeus, morando em São Paulo, o francês Hercules Florence, fotografou, em 1833, através da câmara escura, com uma chapa de vidro, e usou um papel sensibilizado para a impressão por contato. A comprovação da descoberta independente da fotografia no Brasil é do professor e pesquisador de fotografia Boris Kossoy, após quatro anos de pesquisas e estudos exaustivos.

A anotação no diário de Florence é bem clara:

> A fotografia é a maravilha do século. Eu também já havia estabelecido os fundamentos, previsto esta arte em sua plenitude. Realizei-a antes do processo de Daguèrre, mas trabalhei no exílio. Imprimi por meio do sol sete anos antes de se falar em fotografia. Já tinha lhe dado este nome; entretanto, a Daguèrre todas as honras. (KOSSOY, 1980)[6]

As investigações prosseguiram, por inúmeros cientistas, atingindo alguns resultados importantes, sendo um dos mais marcantes a solução do negativo em vidro, que permitia reunir as melhores características dos dois processos anteriores.

O primeiro processo fotográfico a cores foi anunciado pelos irmãos Auguste e Louis Lumiére em 1904, o qual só seria suplantado em 1935, com a invenção do filme Kodachrome transparente. Várias décadas após a invenção da máquina fotográfica Polaroid, capaz de revelar imediatamente as fotografias, a mais marcante revolução no campo da captação de imagens fixas foi a invenção da fotografia digital, no início da década de 80. Na década de 90,

intensifica-se o uso das câmeras digitais, nas quais o filme é substituído por um disco ou cartão de memória no qual as imagens são armazenadas digitalmente.

O NEGATIVO DE VIDRO

A invenção dos três tipos de negativos sobre o suporte vidro está contextualizada dentro da evolução do processo fotográfico, de 1848 a 1971, e sua comercialização em 1888, como demonstra a figura um. Somente no ano de 1889 foi lançada no mercado a primeira película com suporte de plástico – o nitrato de celulose, material quimicamente instável e altamente inflamável.

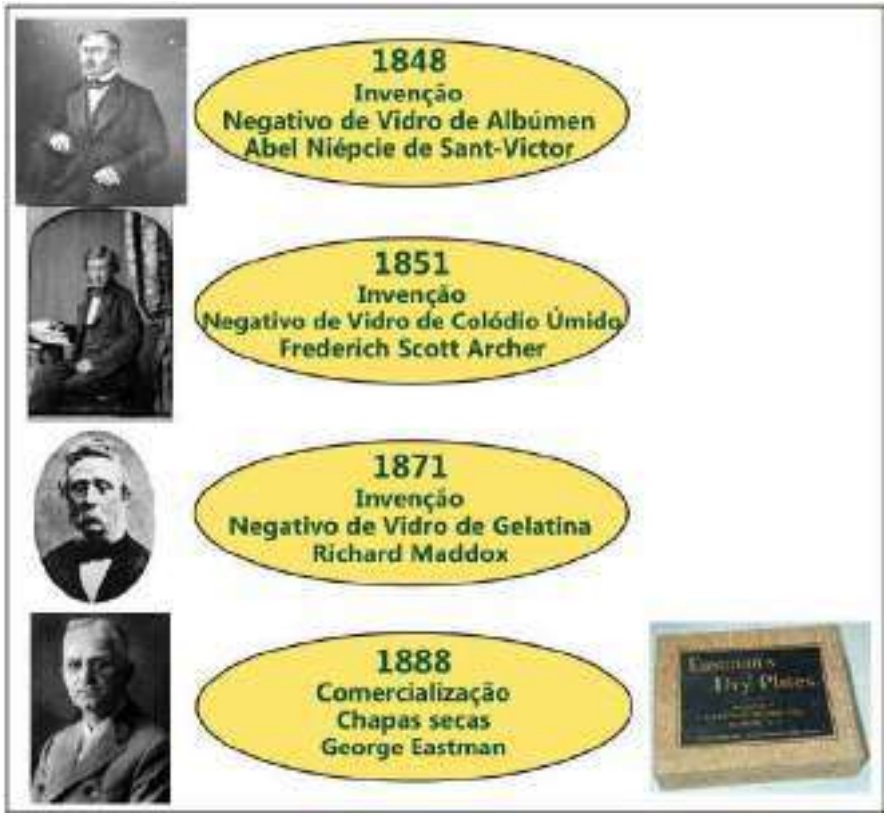


Figura 01 – Evolução dos negativos de vidro.
Fonte: STROHSCHOEN, 2011, p. 27[7]

O primeiro processo foi criado pelo fotógrafo francês Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor. Consistia na utilização de uma placa de vidro recoberta por uma camada de albúmen, sensibilizada depois de seca por uma solução de nitrato de prata. Após sensibilizadas, as chapas dos negativos de albumina podiam esperar até quinze dias antes da exposição e mais dez a quinze dias antes da revelação, o que facilitava o seu uso em viagem.

Dispensavam assim o transporte da câmara escura e demais equipamentos – podiam ser previamente preparadas em estúdio.

> O suporte ideal para negativos deve ser transparente, plano, de superfície polida, estável e barato. No ano de 1850 o material que mais se aproximava destas características era o vidro. Contudo o vidro não podia segurar os sais de prata, sendo necessário algo mais que funcionasse como um agente ligante entre o vidro e os sais de prata. (PAVÃO, 1997, p. 29)[8]

Em 1851 o escultor inglês Frederick Scott Archer desenvolve o processo chamado de colódio úmido, negativo feito sobre placas de vidro sensibilizadas com uma solução de colódio (mistura de nitrocelulose com álcool e éter). O fotógrafo precisava sensibilizar a placa imediatamente antes da exposição e revelar a imagem logo depois. Esse processo era 20 vezes mais rápido que os anteriores e os negativos apresentavam uma riqueza de detalhes semelhantes a do daguerreótipo, com a vantagem de permitir a produção de várias cópias. O processo era também menos dispendioso que os anteriores e o resultado de ótima qualidade - dez vezes mais sensível que a albumina! A placa era exposta ainda úmida na câmera escura e o tempo de exposição era de 30 segundos. O sucesso comercial deste processo é testemunhado pela multiplicação e rápida expansão das empresas produtoras de negativos e de papel para impressões.

O processo do colódio úmido era, no entanto, um pesadelo para ser praticado fora do estúdio, como menciona Pavão.

> Quem fotografasse na rua tinha que transportar consigo todos os materiais e equipamentos, que incluíam, pelo menos, uma tenda câmara escura, os produtos químicos de sensibilização e revelação, a câmara fotográfica de madeira, geralmente grande, os tripé, as chapas de vidro... e vários ajudantes. (PAVÃO, 1997, p.31)[9]

Convém ressaltar que as máquinas fotográficas eram grandes, de madeira, e pesadas, como vemos na figura quatro. Predominavam os fotógrafos ambulantes, nas praças ou espaços públicos, ou percorrendo as periferias das cidades oferecendo os serviços de fotografia. Os clientes mais comuns eram famílias que queriam um retrato de todos os seus membros ou o registro de crianças. Conhecidos também por fotógrafos de jardim, o nome *Lambe-Lambe* surgiu do hábito que os fotógrafos tinham de lamber a placa de vidro para saber em qual dos lados estava a emulsão fotográfica. Como todo o processo tinha que ser feito dentro da câmera escura, a língua era o fator determinante para que a placa fosse colocada na posição correta dentro da câmera. A pessoa fotografada tinha que ficar imóvel

por quase um minuto na frente da câmera. Todo o processo, da tomada da foto a revelação da cópia em papel, levava 15 minutos.

Um dos usos do negativo de vidro neste período foi para a produção da fotografia formato *carte-de-visite.* Em uma única chapa de vidro, eram obtidas várias pequenas imagens, de corpo inteiro, tornando o preço mais acessível e possibilitando a confecção de uma maior quantidade de cópias para serem distribuídas para a família e para os amigos. Para Kossoy (2001)[10] no século XIX "o retrato fotográfico tornava-se uma necessidade do ponto de vista psicológico, pois o homem em todas as latitudes nele percebera uma possibilidade de perpetuar a própria imagem. Por que não 'congelar' sua imagem de forma nobre?"

O segundo momento significativo no desenvolvimento fotografia, em se tratando de chapas de vidro, foi a invenção do negativo seco, emulsionado com um produto gelatinoso. Isto evitava a solução mais artesanal da emulsão líquida que exigia uma difícil preparação individual e ocorreu em 1864.

Em 1871, o fotógrafo amador inglês Richard Leach Maddox fabricou as primeiras placas secas tendo como emulsão gelatina e sais de prata em lugar de colódio. Esse negativo entrou no mercado para substituir definitivamente o de placa de vidro em colódio úmido, porque, sendo utilizado de forma seca, isto é, não imediatamente após a sua confecção, dava ao fotógrafo mais agilidade e rapidez. Em 1874, as emulsões passaram a ser lavadas em água corrente, para eliminar sais residuais e preservar as placas.

A chapa seca de gelatina não foi responsável apenas pela simplificação do processo fotográfico, provocou também uma revolução no desenho das câmaras, reduzindo o tamanho do equipamento do fotógrafo.

No Brasil, a preservação de negativos de vidro, durante muitas décadas, resumiu-se em "guardar" em envelopes de papel pardo, empilhados e dentro de caixas de papelão. Porém, apesar de inadequada, essa forma de acondicionamento manteve sob segurança preciosas imagens históricas do país.

Políticas de conservação preventiva para acervos fotográficos foram disseminadas no Brasil, pela Fundação Nacional da Arte (Funarte), no início da década de 80, por meio do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia - Fotografia - Propreserv. O vídeo *Negativos de vidro: Conservação,* lançado em 1994, trabalho do Centro de Conservação Fotográfica da Funarte foi uma das primeiras e únicas publicações direcionada a conservadores e restauradores que atuam em projetos de preservação fotográfica, tratando dos procedimentos técnicos de manuseio, higienização, estabilização e acondicionamento de negativos de vidro. Ensina que por suas características peculiares, e como parte significativa

de nossos acervos históricos, sua conservação exige conhecimentos especiais; e que em razão da fragilidade dos suportes em vidro, devem ser tomadas precauções especiais no manuseio das caixas, envelopes ou outros sistemas de acondicionamento disponíveis.

PRESERVAÇÃO, ACESSO E DIFUSÃO – FUNÇÕES ARQUIVÍSTICAS

As funções arquivísticas são abordadas por diversos autores, com designações e agrupamentos distintos. Para este estudo foram abordadas as funções em outro agrupamento: preservação, acesso/descrição e difusão.

Função preservação. Premissa básica para a gestão da preservação é compreender as definições preservação, conservação preventiva e restauração (CPBA, 1997). A preservação é um conjunto de medidas e estratégias de ordem administrativa, política e operacional que contribuem direta ou indiretamente para a proteção do patrimônio. A conservação preventiva é um conjunto de intervenções diretas, realizadas com a finalidade de resguardar o objeto, prevenindo possíveis malefícios. E a restauração é um conjunto de medidas que objetivam a estabilização ou a reversão de danos físicos ou químicos adquiridos pelo documento ao longo do tempo e do uso, intervindo de modo a não comprometer sua integridade e seu caráter histórico.

Em meados da década de 90, quando já começavam a predominar, na preservação, ações preventivas no lugar das curativas, o projeto CPBA colaborou na disseminação do planejamento e gerenciamento de programas de conservação preventiva, incluindo o controle das condições ambientais, a prevenção contra riscos e o salvamento de coleções em situações de emergência, o acondicionamento e conservação de livros, documentos, filmes, fotografias e meios magnéticos bem como a reformatação envolvendo os recursos da reprodução eletrônica, microfilmagem e digitalização. “Conservar para não restaurar” era o lema do projeto.

Beck (2006, p. 91)[11] percebe que a atualização da disciplina para formação dos acadêmicos é essencial para a atuação profissional dos arquivistas.

> Considerando a necessidade que estes profissionais devem atuar em funções estratégicas, tanto na formulação de políticas, como no planejamento de ações dirigidas à salvaguarda de todos os suportes de informação. A integração deste conhecimento na formação dos profissionais de informação é, portanto, uma necessidade urgente, e o seu ensino se constitui, de fato, em um grande desafio.

O desenvolvimento das ações que visam a preservação dos acervos depende sobretudo de decisões administrativas que promovam as necessárias mudanças para adequar os serviços da instituição às novas tecnologias de acesso e preservação. A decisão sobre prioridades e medidas de preservação deve ser tomada em consenso, e mesclar questões relacionadas ao conteúdo intelectual e à freqüência de uso das fontes de pesquisa, considerando ainda o grau de fragilidade dos diferentes suportes documentais.

Para a preservação do suporte documental negativo de vidro é fundamental a identificação do processo utilizado na produção do negativo para a definição do tratamento adequado. Identificar qual o lado da superfície de vidro, e qual o lado da emulsão - o lado do suporte de vidro é brilhante, e a emulsão opaca, é outro fator importante. As principais causas da deterioração dos negativos de vidro são descritas por Pavão (1997) incluindo a gelatina, a albumina, o colódio e o vidro propriamente dito.

Puglia (1989)[12], Conservador e Especialista em Imagens do National Archives and Records Administration (NARA) de Washington, Estados Unidos, publica importantes pesquisas desenvolvidas nas décadas de 80 e 90, sobre duplicação de negativos de vidro – o método recomendado também pela Funarte no Brasil. Expõe a abordagem mais eficaz para a preservação de coleções de negativos de acervos históricos: aquela que equilibra o cuidado adequado, manuseio e armazenamento dos negativos com a sua duplicação sistemática.

Função acesso. Se a preservação é a primeira responsabilidade, o acesso e uso deveriam ser obrigatoriamente da mesma importância. Nesta perspectiva, Conway (2001, p. 19)[13] enumera cinco conceitos para auxiliar no estabelecimento de prioridades para a preservação: longevidade, escolha, qualidade, integridade e acesso.

> *Acesso*: durante anos preservação significou essencialmente colecionar. O simples ato de retirar uma coleção de manuscritos de um celeiro, de um porão, de uma garagem e deixá-los intactos em um local isento de umidade e com fechaduras na porta, cumpria a missão fundamental de preservação da instituição. Dessa forma, preservação e acesso vinham sendo atividades mutuamente excludentes e freqüentemente conflitantes.

Uma das principais funções do arquivista responsável pela gestão de um arquivo permanente é favorecer o acesso aos documentos. O acesso ocorre por meio de instrumentos de pesquisa, que é o elo entre o documento e o usuário da informação, e, para que esta ligação se realize, é necessário implantar políticas descritivas para definir prioridades quanto a elaboração de instrumentos de pesquisa, que “são as ferramentas utilizadas para descrever um arquivo, ou parte dele, tendo a função de orientar a consulta e de determinar com exatidão quais são e onde estão os documentos”. (LOPEZ, 2002, p. 10)[14].

Sobre o acesso, Manini afirma que a fotografia considerada como fonte documental, passa a ser de acesso público no momento em que integra arquivos históricos. A autora evidencia também (2008, p. 131)[15] o fato de que "a leitura do profissional da informação condiciona a recuperação da informação, mas não condiciona a leitura do documento recuperado, que é feita pelo usuário".

> A tradução do imagético para o textual é a própria escolha do termo de indexação, a definição da marca de transposição do visual para o verbal. Aqui, percebe-se exatamente a importância do profissional da informação: ele deve ter um conhecimento mínimo sobre o conteúdo do documento que está analisando, bem como **conhecer os interesses dos usuários do acervo e a política da instituição** (grifo nosso) e ter acesso aos mecanismos de controle de vocabulário.

Função Difusão. Propõe-se neste estudo, que o acesso e a difusão são atividades que se complementam. Não basta existir legislação garantindo o acesso aos acervos, profissionais realizando descrição documental ou elaborando instrumentos de pesquisa. É necessário que além disso, sejam pensadas ações de difusão.

Para Bellotto (2004, p. 28)[16] existem três tipos de difusão: cultural, editorial e educativa. A difusão cultural é promovida por meio de palestras, debates, congressos, jornadas e reuniões, lançamentos de obras, eventos populares, comentários na imprensa, filmes, documentários, folhetos publicitários, exposição de documentos, entre outras ações. A difusão editorial ocorre com a publicação do conteúdo do acervo, das atividades e dos programas, através da publicação de catálogos informativos, manuais, edições comemorativas, publicações que referenciam o acervo, entre outras iniciativas. A difusão educativa é desenvolvida com a realização de exposições a estudantes no arquivo, reprodução de documentos, visitas guiadas aos arquivos, entre outras ações devidamente planejadas.

INSTITUIÇÕES CULTURAIS PESQUISADAS

As instituições culturais detentoras de coleções fotográficas com negativos de vidro selecionadas para este estudo foram o Museu Antropológico Diretor Pestana (MADP) e a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). A localização geográfica das duas instituições[17] é em pontos extremos do país; uma na cidade de Ijuí, região Sul, Noroeste do Rio Grande do Sul e outra na cidade de Recife, região Nordeste, região metropolitana de Pernambuco. A localização geográfica visa também verificar se diferenças climáticas influem nas ações de preservação e se os tipos de usuário são diferentes nos dois Estados. A escolha das instituições abordadas cristaliza-se também na relação entre as mesmas, visto que foi a leitura

de um opúsculo de Gilberto Freyre sobre a FUNDAJ a inspiração do professor Dr. Mario Osorio Marques para criação do MADP.

O acervo de negativos de vidro do MADP é expressivo, são 11.925 chapas, de três coleções: Coleção Família Beck (5.928), Coleção Jaunsem (5.614) e Coleção Gieseler (383). O acervo de negativos de vidro da FUNDAJ é constituído por 516 chapas, de sete coleções, sendo os maiores volumes a Coleção Alexandre Berzin (240) e a Coleção Benício Dias (155).

RESULTADOS PARCIAIS

Neste artigo são apresentados resultados parciais deste estudo, visto que o instrumento de coleta de dados, o qual foi validado pelo Presidente da Câmara Técnica de Preservação de Documentos do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq) e por docente da Universidade de Brasília (UNB), doutora em Comunicação e Especialista em Conservação e Preservação Fotográfica pela Funarte, está em fase de aplicação.

Quanto a importância do negativo de vidro como patrimônio e fonte documental da história mundial, a pesquisa bibliográfica confirma essa hipótese. Vejamos alguns exemplos:

Guerra da Criméia. O fotógrafo inglês Robert Fenton, fotografou, durante quatro meses, a Guerra da Crimeia (1853 a 1856, Rússia Imperial versus Turquia Oriental). Para realizar o trabalho, levou cinco máquinas e 700 chapas de vidro. Voltou com somente 300 chapas, pois teve problemas devido ao calor e aos perigos da Guerra – usava colódio úmido, que obrigava a revelação dos negativos logo após a produção. Para isso, transformou uma carruagem puxada por cavalos em quarto escuro, onde revelava as chapas, cuja imagem podemos observar na figura 02. Realiza assim a primeira grande documentação de uma guerra e dá início ao foto jornalismo.

Na Biblioteca do Congresso Americano há uma coleção de 263 fotografias que foram compradas em 1944 da sobrinha do fotógrafo, Francisca M. Fenton. Estas estão todas digitalizadas e disponíveis no portal da instituição[18], com descrição individual. A cobertura de Fenton não foi imparcial. Sua missão era fazer um registro ameno do conflito, sem sangue ou tragédia – e que obviamente exaltasse o exército britânico. Na época, era impraticável registrar imagens instantâneas, pois os filmes pouco sensíveis e as lentes escuras só permitiam imagens estáticas e de paisagens.

Figura 02 – Estúdio fotográfico de Roger Fenton na Guerra da Criméia.
Fonte: <http://www.loc.gov/pictures/collection/ftncnw>.

Abraham Lincoln. Ele foi o primeiro presidente americano a utilizar a fotografia para fins políticos. Durante sua primeira campanha presidencial, em 1860, cerca de trinta e cinco retratos do candidato, produzidos pelo fotógrafo Mathew Brady, circularam por todo o país. Creditam a Brady a última pose de Lincoln, em fevereiro de 1865, antes de seu assassinato em abril de 1865.

A fotografia da figura 03 exibe um positivo produzido a partir de um negativo de vidro quebrado. A imagem, considerada como um dos melhores retratos do 16º presidente dos Estados Unidos, foi apresentada ao público pela primeira vez no bicentenário de Lincoln - 2009, integra o acervo do *George Eastman House International Museum of Photography & Film* e sua restauração durou dois anos.

Figura 03 – Retrato de Abraham Lincoln sobre negativo de vidro quebrado.
Fonte: <http://www.photography-collection.com/news/eastman-house-presents-glass-plate-image-of-abraham-lincoln-from-1860/>.

Penitenciária Estadual de São Paulo. A artista brasileira Rosângela Rennó cria instalações fotográficas que desafiam o esquecimento conveniente da nação. As obras Vulgo (1998 -1999) e Cicatriz (1996-2003) foram produzidas tendo como fonte documental o acervo de 15.000 negativos de vidro da Penitenciária Estadual de São Paulo no complexo de Carandiru[19], higienizados e examinados exaustivamente por Rennó. Para ter acesso aos arquivos (um esforço que durou nove meses) Rennó teve que prometer que de nenhuma forma representaria a chacina do Carandiru. Nestas obras é realizado um *entrelaçamento* com outras fontes documentais históricas – o sistema de classificação baseado em medicina utilizado para classificar prisioneiros, desenvolvido entre os anos 20 e 40 para categorizá-los de acordo com suas marcas individuais.

Harrison (2007 p. 37) explica que "o trabalho de Rennó cobra do observador a tarefa moral e arqueológica de relembrar feições humanas (...) suas instalações nos reportam ao apagamento da identidade, acionando a memória do espectador". Para Harrison parte do papel de Rennó como artista é de desenterrar ou – utilizando a terminologia fotográfica – expor arquivos públicos abandonados, literalmente mostrando assim uma narrativa oficial que havia sido esquecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral deste estudo foi investigar políticas de preservação e acesso às imagens de coleções de negativos de vidro custodiadas por instituições culturais do país.

Os objetivos específicos deste estudo visam: comprovar a importância deste suporte como fonte documental e verificar a existência de publicações brasileiras sobre projetos de preservação e acesso de negativos de vidro. Para a análise de políticas de preservação e acesso adotadas por centros de documentação fotográfica do país, serão analisadas por meio de aplicação de instrumento de coleta de dados, as políticas adotadas nas duas instituições culturais selecionadas. Os resultados serão analisados à luz da revisão de literatura sobre preservação, acesso, difusão e fotografia, os quais constituem-se nos referenciais teóricos deste estudo.

Os resultados parciais comprovaram a importância das funções arquivísticas: para preservação a necessidade de climatização do acervo para aumento da longevidade dos documentos devido a contínuas oscilações de temperatura e umidade relativa; para acesso, a necessidade de elaboração de instrumentos de pesquisa para garantir o alcance ao conteúdo

das imagens; para difusão, os benefícios da elaboração de projetos de preservação patrocinados por órgãos financiadores externos. Permeando tudo isto, a necessidade da existência de programas como planejamentos contínuos– as políticas.

[1] LE GOFF, Jacques. *História e memória***.** Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

[2] CANABARRO, Ivo. *A construção da cultura fotográfica no sul do Brasil*: imagens de uma sociedade de imigração. Niterói: n.p, 2004. 314 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2004.

[3] Disponível em <http://www.arqsp.org.br/cpba/>. Acesso em: 30 mar. 2011.

[4] VIEBIG, Reinhard. *Tudo sobre o negativo*. 6. ed. São Paulo : Iris, [19--].

[5] BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. Tradução: Vera Amaral Tarcha. 11. reimpr da 1. ed. São Paulo: Thomson, Pioneira, 1979.

[6] KOSSOY, Boris. *Hercules Florence*: 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. *2.* ed. rev. aum. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

[7] STROHSCHOEN, Cristina. *Quando o patrimônio é uma imagem que quebra*: políticas de acesso e preservação de coleções fotográficas de negativos de vidro. Santa Maria: [s.n], 2011. 91 f. Relatório parcial de pesquisa (Mestrado em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

[8] PAVÃO, Luis. *Conservação de colecções de fotografia*. Lisboa, Dinalivro, 1997.

[9] PAVÃO, Luis. *Op. Cit*. p. 31.

[10] KOSSOY, Boris**.** *Fotografia & história*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

[11] BECK, Ingrid. *O ensino da preservação documental nos cursos de Arquivologia e Biblioteconomia***:** perspectivas para formar um novo profissional. 2006. 109 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal Fluminense/Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro: 2006.

[12] PUGLIA, Steven T. *Negative duplication*: evaluating the reproduction and preservation needs of collections. Topics in Photographic Preservation (3) Washington DC: Photographic Materials Group, American Institute for Conservation of Historical and Artistic Works, 1989. p. 123-134.

[13] CONWAY, Paul. *Preservação no universo digital*. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001. (Cadernos Técnicos Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, v. 52)

[14] LOPEZ, André Porto Ancona. *Como descrever documentos de arquivo*: elaboração de instrumentos de pesquisa. São Paulo: Arquivo do Estado, 2002.

[15] MANINI, Miriam Paula. A fotografia como registro e como documento de arquivo. In: BARTALO, Linete; MORENO, Nádina Aparecida (orgs.). *Gestão em Arquivologia*: abordagens múltiplas. Londrina: EDUEL, 2008, v. 1, p. 102-161.

[16] BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Difusão editorial, cultural e educativa em arquivos. In: *Arquivos permanentes*: tratamento documental. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 226 – 247.

[17] Ijuí está a 395 km da capital Porto Alegre, possui uma área de 689 km² e população de 79.719 de habitantes. Recife é a capital do Estado do Pernambuco, possui uma área de 219 km² e população de 1.561.659 de habitantes.

[18] Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/search/?st=grid&co=ftncnw>.

[19] Carandiru é um lugar sobrecarregado de significados, evocando a chacina de 1992 que ocorreu na prisão e que foi retratada de forma pungente no filme de Hector Babenco de 2003 sob o mesmo nome.

MEMÓRIA E FOTOGRAFIA: A PRÁTICA MUSEAL NA CASA DE MEMÓRIA EDMUNDO CARDOSO – CMEC (SANTA MARIA/RS) [1].

Daiane Silveira Rossi [2]

Roselâine Casanova Corrêa [3]

Centro Universitário Franciscano (UNIFRA)

RESUMO

Os trabalhos no Projeto de Extensão "*Casa de Memória Edmundo Cardoso (CMEC): a arte de salvaguardar coleções museais (Santa Maria-RS)*", do Curso de História do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) iniciou em abril de 2010 e teve a conclusão de seus primeiros objetivos em março de 2011. Até o momento foram realizadas ações efetivas no acervo como a documentação e classificação de algumas de suas coleções. Vale lembrar que o acervo é composto por pinacoteca, biblioteca, peças de metais, porcelana e prataria, jornais, revistas, álbuns, mapas da cidade de Santa Maria, desenhos e fotografias. Especificamente na coleção fotográfica, trabalhou-se na higienização de 1600 documentos imagéticos, acondicionando-os em envelopes de papel com pH neutro. Como o Curso de História da UNIFRA está ancorado no tripé ensino, pesquisa e extensão, optou-se por agregar à organização desta coleção a pesquisa das imagens fotográficas. Assim, foi realizado no ano de 2010 e verão de 2011, um estudo acerca do processo de modernização urbana de Santa Maria durante a primeira metade do século XX, por meio das imagens higienizadas, catalogadas e lançadas no banco de dados da casa de Memória Edmundo Cardoso (CMEC). Dessas fontes, depreende-se o esforço coletivo de melhoramento no espaço urbano santa-mariense, no que tange o saneamento básico, o embelezamento das praças e bulevares e a expansão imobiliária. Ainda que o uso de imagens como evidência histórica seja recente, a partir da década de 1990 cada vez mais os historiadores têm feito referência a essas fontes documentais iconográficas.

PALAVRAS CHAVE: Acervo; Fotografia; Santa Maria.

INTRODUÇÃO

O projeto supracitado faz parte de uma parceria entre o Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) e a Casa de Memória Edmundo Cardoso (CMEC), situada à Rua Pinheiro Machado, nº. 2712. A CMEC é composta por um museu, uma biblioteca e um arquivo. Suas dependências físicas permitem a execução de ações técnicas, culturais e científicas, além de proporcionar o ensino, a pesquisa e a extensão, no sentido de desenvolver projetos e estudos de forma integrada.

A equipe de trabalho deste projeto é composta pela professora Roselâine Casanova Corrêa (Curso der História – UNIFRA), pela acadêmica Daiane Silveira Rossi (acadêmica do Curso de História – UNIFRA) e pelas responsáveis pelo acervo, senhoras Therezinha de Jesus Pires Santos e Gilda May Cardoso Santos. As atividades efetivas do projeto tiveram início em abril de 2010 e a primeira etapa dos trabalhos foi concluída em 31 de março de 2011. Considera-se que os resultados do ano de 2010 foram satisfatórios para ambas as partes envolvidas (UNIFRA e CMEC). Tais resultados foram apresentados por meio de relatórios semestrais à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão (PRPGPE) da UNIFRA.

Em um primeiro momento, visou-se a organização do acervo museal da CMEC, onde se elaborou um sistema documental por meio de fichas de identificação, localização, classificação e catalogação do acervo, além da escolha de um sistema de procedimentos de numeração e de marcação adequado (alfanumérico); realizou-se o inventário do acervo permanente da CMEC e registrou-se a documentação no Livro de Registro.

Este texto foi dividido em duas partes: uma teórica, para dar conta do conceito de memória (individual ou coletiva), baseado nos pressupostos de Halbwachs (2006) e outra prática, para dar conta das atividades efetivas no acervo mencionado. Assim, foi descrita a prática museal na CMEC, destacando a ação com as fotografias, por meio da higienização e do acondicionamento de 1600 fotos, sendo que 400 delas já foram publicadas no Banco de Dados da Casa. A partir das fotografias, fez-se uma reflexão a respeito da teoria imagética, abordando a imagem como portadora de mensagens passíveis a uma estudo histórica.

Ao iniciar o processo de documentação museológica, a primeira etapa consistiu em realizar a revisão da literatura sobre museologia, com posicionamentos historiográficos e diretrizes museológicas de diversos autores e instituições, como: *Metodologia Aplicada em Museus (*SANTOS, 2000); *Thesaurus para Acervos Museológicos (*FERREZ DODD e

BIANCHINI HELENA, 1987); *Preservação e Difusão do Patrimônio Cultural do Exército* (CRESPO Filho, 2005); *Exposição: concepção montagem e avaliação* (CURY, 2006); dentre outras obras que abordam o tema.

1. MEMÓRIA COLETIVA OU MEMÓRIA INDIVIDUAL: uma reflexão teórica

Para abordar questões sobre memória coletiva e memória individual, partiu-se do pressuposto de Pierre Nora, para quem

> a memória é a vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; [...]. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. [...]. A memória emerge de um grupo que ela une [...] é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. [...] A memória é um absoluto [...] [4].

Desta forma, a memória é composta por diversas representações sociais e culturais[5], onde se faz presente no patrimônio material, ilustrada por objetos, espaços, edificações, imagens; ou no patrimônio imaterial, por meio do inconsciente, das lembranças e dos sentimentos. Por isto, é considerada simbólica, em permanente construção e reconstrução. Assim, a memória é "uma construção social, tanto em nível das operações individuais da lembrança e do esquecimento, como das elaborações ou reelaborações do passado no domínio coletivo" [6].

Entre as diferentes representações de memória, há a construção de uma memória oficial, obtida através do enquadramento de um determinado meio, o qual funciona como "uma construção da imagem de um grupo que depende da reconstrução de sua memória. Por meio dessa reconstrução surgem os 'lugares de memória'" [7], que podem ser exemplificados por museus, arquivos históricos, monumentos, casas de cultura e memória. Assim, "os museus são lugares de memória e de esquecimento, assim como são lugares de poder, de combate, de conflito, de litígio, de silêncio e de resistência" [8]. Os museus buscam recriar a identidade de uma sociedade, através da memória que representam. Como são locais de visitações, diversas pessoas analisam os mesmos objetos e edificações, porém cada um tem opiniões distintas do que viu e observou uma vez que

> [...] são os indivíduos que se lembram, conforme integrantes de um grupo. Dessa massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, *diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva (grifo nosso),* que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes[9].

Halbwachs (2009) nos diz que a memória coletiva e a memória individual se interpenetram, ou seja, o indivíduo participa dos dois tipos de memória. Dessa forma, cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva, a qual se modifica conforme o lugar que o indivíduo ocupa e suas relações com a sociedade. Por exemplo: um episódio ocorrido em que mais de uma pessoa o presenciou, cada uma terá sobre ele seu ponto de vista – memória individual, entretanto, ambos compartilharam do mesmo acontecimento social, que é comum a todos, ou seja, a memória coletiva. Isto ocorre nos museus, pois agrega várias memórias individuais, tanto daqueles que doaram os objetos, que neles depositam suas memórias, como daqueles que o visitam e a partir da museografia[10] passam a ter uma nova lembrança e visão do mesmo objeto. Mas também há a memória coletiva, em razão de o museu constituir um espaço de sociabilidade.

A respeito dos museus, enquanto "memória institucionalizada" [11], Chagas (2005) afirma que eles são não apenas espaços de memória, mas de esquecimento, poder e resistência, pois são criações historicamente condicionadas. Tento em vista que sobre eles existe uma vigência ideológica, pois envolve tanto o ponto de vista do museólogo, que organiza a museografia, através da ação documental do acervo; como o ponto de vista social, no qual o museu baseia todo seu discurso, conforme o público que está esperando. Assim, visando à relação entre o homem e o objeto, que faz parte da museologia[12].

Por meio da museologia e da museografia, são pensados os planejamentos para a proteção da memória, pois "entendemos que memória é parte integrante da nossa existência e contribuiu de maneira determinante para preservar a identidade cultural. Os acervos dos museus constituem uma parte substancial dessa memória" [13].

2. CASA DE MEMÓRIA EDMUNDO CARDOSO: prática museal e a construção da memória

Com o objetivo de salvaguardar a memória da sociedade santa-mariense, por meio do acervo que Edmundo Cardoso colecionou durante grande parte de sua vida, que as familiares do mesmo buscaram preservá-lo com a criação da Casa de Memória Edmundo Cardoso. Primeiramente, a intenção das organizadoras da CMEC era preservar a memória de seu 'guardião', no caso Edmundo Cardoso. Esta memória seria o que Halbwachs (2009) define como "museus de família". No entanto, com a intervenção do Projeto de Extensão supracitado, começou-se a planejar sua gestão museal, através da ação documental do acervo. Falamos de um tipo de museu diferenciado, com base no Manual de Orientação Muselógica e Museográfica do SPHAN (1987). Tal manual considera o termo Museu em sua abrangência. No item b, afirma que podem ser considerados museus "as bibliotecas e os centros de arquivo e documentação, desde que tenham constantemente salas de exposição" [14]. Portanto, encontrou-se a justificativa que garante à CMEC o referido título de Casa de Memória.

Na monografia de Especialização em Museologia de Therezinha de Jesus Pires Santos (2002), encontrou-se a justificativa pela qual, acredita-se, Edmundo Cardoso tenha colecionado objetos durante grande parte da sua vida:

> Ao reunir documentos pessoais, fotografias do passado e objetos que lembram fases de sua cidade, ele [Edmundo] está guardando a sua memória, arquivando o seu passado, preservando a sua vida. Entrar em contato com os objetos preservados é recuperar lembranças, restaurar algo perdido. Arquivar a própria vida é como deixar uma autobiografia[15].

Ao iniciar o projeto na CMEC, elaborou-se a documentação do acervo, baseada na legislação vigente da museologia. Foram feitas reuniões de planejamento juntamente com as coordenadoras da Casa, treinamentos no Museu Histórico e Cultural das Irmãs Franciscanas (MHIF), bem como uma oficina de documentação museal no Museu Gama d' Eça e um mini-curso, sobre o mesmo tema, ministrado pela professora Noris Leal, no *XII Fórum Estadual de Museus, em Santa Maria/RS*. Além disso, foi muito relevante a leitura de obras básicas de museologia, que deram o suporte para o trabalho técnico no museu.

Concluída a parte teórica, partiu-se para a prática museal, por meio da bibliografia já citada na introdução deste texto. Assim, elaboraram-se as fichas de identificação, localização, controle, empréstimo, doação e história oral. Além disso, foram determinadas as formas de aquisição, numeração, marcação, higienização, catalogação e acondicionamento das peças, tendo em vista que para cada tipo de objeto são feitos procedimentos distintos. A fim de

facilitar este trabalho, fez-se um levantamento de todas as peças que compõe o acervo do museu, e então as mesmas foram classificadas pelo gênero do objeto: madeira, metal, ferro, vidro, cerâmica, tecido, couro, gesso, papel, filmes e plásticos.

Ao adquirir objetos, deve ter-se muito cuidado, a fim de não receber peças que não correspondam à tipologia do acervo, para não correr-se o risco de aferir ao acervo a alcunha de 'guarda-coisas'. Há casos de indivíduos que doam quaisquer objetos que não lhes servem mais, mas que ainda assim desejam sua preservação. Na Ética das Aquisições, o princípio básico recomendado é:

> Qualquer que seja a especialidade ou categoria do Museu, qualquer que seja o lugar em que ele se situe no mundo, certos princípios éticos e de integridade profissional devem ser aplicados por aqueles que são encarregados das aquisições. Isto significa que a origem de todo objeto a ser adquirido, qualquer que seja a sua natureza, deve ser documentado devidamente. Este princípio serve não só para o objeto artístico, como também, para o "arqueológico", "etnológico", "histórico", ou pertencente às ciências naturais[16].

Para tanto, existe a legislação museal, que cuida destes casos através da gestão. Serão aceitas peças através de doação[17], legado[18], coleta, compra (se for necessário para completar a coleção), permuta[19] e empréstimo[20] (tanto se pode emprestar, como pedir emprestado, conforme condições jurídicas, registradas em cartório e preenchimento da ficha de empréstimo e controle).

Feita esta primeira etapa, inicia-se o processo de registro das peças, pois todo o objeto que der entrada no museu deve ser imediatamente identificado e registrado. Portanto, todo museu necessita ter um *livro de registro, ou inventário.* O Livro de Registro contém 100 folhas numeradas, destina-se ao registro da documentação da *Casa de Memória Edmundo Cardoso*; suas folhas são rubricadas pelo responsável pelo registro e pela coordenadora do museu. O registro inicia-se no reverso da 1ª. página e na página 2, ocupando toda a largura do livro quando aberto[21].

Para a numeração do acervo, foi adotado o sistema alfa numérico, uma vez que por intermédio dele podem-se preservar duas ou mais informações: a sigla do museu, o número de registro do objeto e o seu desdobramento. Exemplo: a numeração de um açucareiro ficaria assim - CMEC001, a tampa do açucareiro seria o desdobramento e receberia o número - CMEC001. 1. A marcação permanente desta numeração nas peças do museu deve ser feita com algumas exceções, no próprio objeto, de preferência nas partes inferiores, no suporte, no

reverso ou em etiqueta. Com o uso do lápis macio (6B), tinta nanquim ou tinta a óleo na cor preta ou branca e, posteriormente, uma camada de verniz protetor transparente, para maior duração da marca, tudo vai depender da composição e do tipo do objeto. Como este processo ainda está no início, optou-se por primeiramente fazer-se uma marcação provisória, com lápis 6B, em etiquetas de joalheiro.

A partir das reuniões com a equipe que compõe o projeto na CMEC, priorizou-se o tratamento do acervo fotográfico das coleções, deixando as demais tipologias do acervo para um futuro trabalho. As fotos que passaram por este processo são todas referentes à História de Santa Maria, sendo que datam de fins do século XIX, até os dias de hoje e abordam os mais diversos temas: urbanização e paisagens, saúde, religiosidade, militar, política e personalidades influentes na sociedade local, totalizando 1600 fotos. Todas elas foram higienizadas e acondicionadas em envelopes de papel de pH neutro[22], variando suas dimensões entre 30x24cm, até 5x4cm (Figuras 1 e 2). Estes envelopes são feitos manualmente, cortados com uma régua específica de metal, de forma que fiquem todos exatamente do tamanho da imagem fotográfica. Este cuidado é necessário para que a peça não entre em contado com o ambiente externo. Já a identificação das fotos é realizada de forma superficial, apenas com o título da imagem, escrito com lápis 6B na parte frontal superior esquerda do envelope. Quanto a higienização, é realizada com um pincel de cerdas macias, que é passado sutilmente sobre a foto, além de passar uma bucha de TNT contendo raspas de borracha neutra, para retirar as sujidades da fotografia (Figura 3).

Figura 1: Construção de envelopes de pH neutro.

Fonte: Acervo pessoal Daiane Silveira Rossi, 2010.

Figura 2: Elaboração de envelopes de pH neutro.

Fonte: Acervo pessoal Daiane Silveira Rossi, 2010.

Figura 3: Processo de higienização das fotografias.

Fonte: Acervo pessoal Daiane Silveira Rossi, 2010.

Concluída esta parte inicial, partiu-se para o Banco de Dados. Nele são depositadas todas as fotografias e inseridas as seguintes informações: número (escrito com lápis 6B na parte frontal inferior direita do envelope, que serve para facilitar o acesso); código de referência (BR CMEC AF 01, ou seja: Brasil, Casa de Memória Edmundo Cardoso, Acervo Fotográfico, número); título; autor; classificação; dimensão; coleção; espécie documental; assunto; suporte; data; cromia; data imprecisa; características físicas; local retratado; procedência; pessoas; acondicionamento; eventos; publicação; prédio; original/negativo; existência e localização da original/negativo e cópias; descrição; hiperlink e imagem.

Todos esses dados, a partir do título, são preenchidos no computador, usando um programa especial, elaborado pela Arquivista Tassiara Jaqueline Fanck Kich. O processo se repete para todas as fotografias, sendo as mesmas escaneadas individualmente. Ao total, foram publicadas no Banco de Dados 400 fotos (Figura 4).

Entretanto, o trabalho no Banco de Dados vai além de uma prática museal. A cada fotografia depositada, faz-se necessária uma minuciosa pesquisa, onde cada imagem é estudada, a fim de complementar todos os campos do sistema de dados.

Figura 4: Exemplo de uma foto já publicada no Banco de Dados.

Fonte: *Print Srean* do computador da CMEC, 2010.

O estudo das fotografias foi realizado por um processo de busca da interpretação das mensagens que as imagens desejavam aferir. Dessa forma, Cláudio de Sá Machado Júnior faz uma reflexão sobre o olhar fotográfico:

> A ação de olhar fotografias é um ato dual, caracterizado tanto por uma visão consciente como por uma ação inconsciente. Aos olhos de minerva do historiador, cabe não somente a noção de um olhar crítico sobre os objetos de estudo, mas também a consciência, numa espécie de *mea culpa*. Considerando também o pesquisador como uma terceira via de comunicação com a imagem, da existência de um olhar distraído, talvez, pela quantidade de imagens expostas a sua retina [23].

Cabe ao pesquisador tratar a fotografia como um documento, sendo para ela feita um estudo histórica, onde é considerado o contexto em que foi produzida. Ou seja, integrá-la ao panorama cultural de sua produção, em que traz a tona o passado em que a remete. A imagem é fruto de um trabalho de convencimento social, na qual "remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas as imagens como mensagens" [24]. Entre estas mensagens existem as relações sociais explícitas, que revelam as implicações ideológicas e culturais do processo em questão.

Roland Barthes trabalha com uma noção de 'paradoxo fotográfico', no qual se enquadra o tratamento das fotos na Casa de Memória Edmundo Cardoso. Segundo ele,

> [...] a fotografia insere um paradoxo que pode ser constatado a partir da existência de suas mensagens: a) uma sem código – a analogia fotográfica; (b) a outra com código – a arte ou o tratamento, a escrita ou a retórica da foto [...] [25].

Utilizamo-nos, portanto, da interpretação das duas mensagens citadas, existentes nas fotografias: quando fazemos um estudo comparativo entre duas ou mais fotografias; quando efetuamos um tratamento museal da imagem, acondicionando-as e higienizando-as; além da interpretação da retórica da imagem na passagem para o Banco de Dados. Há, dessa forma, uma relação signo/imagem, que é a base da análise imagética.

Historicamente, a fotografia representava o cruzamento de descobertas distintas no tempo e no espaço. Juntava a câmara escura à técnica da perspectiva, mas faltava um meio de fixar a imagem em uma das paredes internas da câmara escura. Foi quando a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz possibilitou a invenção da fotografia [26]. Entretanto, como na pintura, o artista continuou a 'reger o ato' e 'comandar o processo de criação', obtendo o 'fragmento do real'. Este artista – o fotógrafo – efetua um filtro ao compor a imagem, uma vez que seleciona e organiza o que irá compor a mesma, tanto quanto explora os recursos tecnológicos de que dispõe. A essa 'seleção' do fotógrafo, Kossoy denomina "filtro cultural" [27]. Segundo esta perspectiva, com o mesmo assunto e utilizando-se da idêntica tecnologia, há fotógrafos que produziram imagens importantes de determinados períodos e há fotógrafos que "produziram apenas imagens" [28]. Isto se dá, ainda segundo Kossoy, porque "o talento e o intelecto [do fotógrafo] influirão no produto final, desde o momento da seleção do fragmento até sua materialização iconográfica" [29].

No que tange o conteúdo das imagens fotográficas, presta-se à intenção/finalidade a que ela se propõe. Esta finalidade é determinada pelo fotógrafo ou por quem a encomenda. Porém, em nenhum dos casos, está destituída de valores estéticos. Mesmo reproduzindo um cenário, esta *montagem* "não deixa de ser um *visível fotográfico*" [30].

Por intermédio deste projeto de extensão, está-se preparando as imagens para que elas possam servir como uma fonte histórica de fácil acesso, de maneira a democratizá-las com a disponibilização ao público interessado. Sabe-se que as fotografias são fontes relevantes para a pesquisa, considerando que, por meio de uma imagem, é possível chegar ao seu circuito social e compreender o lugar da fotografia na história. Por conseguinte, o pesquisador que for ver as imagens que estão no Banco de Dados da CMEC, terá sua pesquisa facilitada, devido as informações constantes em todos os campos, no que diz respeito ao contexto histórico em que a mesma está inserida.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O acervo tratado neste projeto de extensão compõe-se de material bibliográfico, anuários, revistas, jornais, documentos antigos, recortes de jornais, relatórios, mapas, álbuns, fotografias, pinturas, filmes, vídeos, *slides*. Propôs-se o registro, a higienização e a organização do acervo museológico da CMEC. A partir dos objetos citados, alcançou-se o tratamento de 1600 imagens iconográficas, sendo que destas, 400 já foram postadas no Banco de Dados da CMEC. Com os procedimentos museais, buscou-se a preservação da memória e a recuperação do passado histórico de Santa Maria, pelo estímulo a pesquisa de seu acervo, de forma a atingir a comunidade, contribuindo para o estudo da cidade e a consolidação da identidade local.

Ao finalizarmos os trabalhos que abrangeram o mês de abril de 2010 ao mês de março de 2011, o projeto de extensão "*Ação documental do acervo museológico da Casa de Memória Edmundo Cardoso CMEC*", cumpriu seus objetivos iniciais, contidos no cronograma de ação do projeto encaminhado à PRPGPE, em outubro de 2009. Esta assertiva baseia-se no cumprimento da elaboração de um sistema documental por meio de fichas de identificação, localização, classificação e catalogação do acervo, além da execução da higienização e acondicionamento das fotos, totalizando 1600 fotografias tratadas, sendo que destas, 400 foram catalogadas no Banco de Dados da CMEC.

No entanto, o tratamento dos demais objetos museais não foi finalizado, o que estará sendo efetuado a partir de abril de 2011, com as acadêmicas do Curso de História Marjana Feltrin Chaves (bolsista) e Eliana Villanova Prates dos Santos (voluntária).

Assim, este Projeto de Extensão foi apresentado, divulgado e socializado no ano de 2010, em vários encontros acadêmicos, como: na *XV Jornada Nacional de Educação* (UNIFRA), em maio, em Santa Maria/RS; no *V Salão de Extensão* (FEEVALE), em junho, na cidade de Novo Hamburgo/RS; no *X Encontro Estadual de História* (ANPUH-RS), em julho, em Santa Maria/RS; no *XIV Simpósio de Ensino, Pesquisa e Extensão (SEPE)* (UNIFRA), em novembro, em Santa Maria/RS; na *XII Cidade Revelada: Restauração do Patrimônio Edificado,* em novembro, em Itajaí/SC. Além de ter sido divulgado em meio impresso, através de artigo no Jornal *A Razão* de Santa Maria, na coluna *A Razão e a História,* em julho de 2010 e fevereiro de 2011. Finalmente, será apresentado no *III Encontro Nacional de Estudos da Imagem,* em maio de 2011, na Universidade Estadual de Londrina (UEL), no Estado do Paraná.

[1] Resultados finais do ano de 2010 do Projeto de Extensão *"Ação documental do acervo museológico da Casa de Memória Edmundo Cardoso" (CMEC)* – Curso de História do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA).

[2] Bolsista do projeto de extensão do Curso de História – Centro Universitário Franciscano (UNIFRA).

[3] Orientadora do projeto de extensão do Curso de História – Centro Universitário Franciscano (UNIFRA).

[4] In: POSSAMAI, Zita Rosane. *Nos bastidores do museu***:** patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: EST Edições, 2001, p. 98.

[5] "O significado mais simples desse termo [cultura] abrange todas as realizações materiais e os aspectos espirituais de um povo. Ou seja, [...] cultura é aquilo produzido pela humanidade, seja no plano concreto ou no plano imaterial, desde artefatos e objetos até idéias e crenças". SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 85.

[6] POSSAMAI, *Op. Cit.*,p. 98.

[7] "Lugares de memória são lugares espaciais, materiais e simbólicos que registram essa memória que o tecido social tem dificuldade de absorver e transmitir". PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na História**.** In: *Literatura e Autoritarismo***:** o esquecimento da violência. Universidade Federal de Santa Maria - Centro de Educação, Letras e Biologia – Santa Maria, RS- Brasil, Revista n. 04, 2002, p. 04.

[8] CHAGAS, Mário. Museus: Antropologia da memória e do patrimônio. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº. 31. Brasília: Ministério da Cultura, 2005, p. 14.

[9] HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva.* São Paulo: Centauro, 2006, p. 27.

[10] "Chama-se de museografia à teoria e prática da construção de museus, incluindo os aspectos arquitetônicos, de circulação e as instalações técnicas*"*. *Os Museus do Mundo*. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Livros GT. Lisboa: Fernando Chinaglia Distribuidora S. A. 1979, p. 40.

[11] "O museu, enquanto memória institucionalizada organiza também o esquecimento de tudo o que na nova perspectiva é desnecessário e inoportuno". SANTOS, Fausto Henrique dos. *Metodologia Aplicada em Museus*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000, p. 233.

[12] "[...] é a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir", relação esta que se processa "num cenário institucionalizado, ou o museu". Guarnieri *apud* CURY, Marília Xavier. *Exposição***:** concepção montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2006, p. 30.

[13] SANTOS, *Op. Cit*., p. 24.

[14] *Manual de Higienização e Acondicionamento do Acervo Museológico do SDM*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 2006, p. 05.

[15] SANTOS, Therezinha de Jesus Pires. *Uma experiência de organização de um centro de memória para homenagear seu idealizador e servir à sua cidade.* Monografia (Especialização em Museologia) – UNIFRA, Santa Maria, 2002, p. 4.

[16] SANTOS (2000), *Op. Cit*. p. 19.

[17] "Doação é a transferência gratuita e irrestrita da propriedade de um bem para o acervo de um espaço cultural". CRESPO FILHO, Jayme Moreira. *Preservação e Difusão do Patrimônio Cultural do Exército***.** Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2005, p. 171.

[18] Legado: "Ocorre quando alguém, por meio de testamento, doa objetos para o museu". CRESPO FILHO, *Op. Cit.*, p.171.

[19] Permuta: "É a troca de objetos entre o espaço cultural e uma entidade, púbica ou privada, ou uma pessoa física, a fim de completar as suas coleções". CRESPO FILHO, *Op. Cit*., p.172.

[20] Empréstimo: "É uma forma temporária de aquisição, quando um objeto é cedido por outro espaço cultural, para exposições temporárias, para estudo ou pesquisa, por um tempo determinado". CRESPO FILHO, *Op. Cit*. p.171.

[21] SANTOS (2000), *Op. Cit*. p. 19.

[22] Papel de pH Neutro: “Não tem resíduo ácido, é resistente ao ataque de fungos e à proliferação de bactérias, além de possuir alta durabilidade”. *Manual de Higienização e Acondicionamento do Acervo Museológico do SDM*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 2006, p. 34.

[23] MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. *Imagens da Sociedade Porto-Alegrense***:** vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo (década de 1930). Porto Alegre: Oikos, 2009, p. 37.

[24] MAUAD, Ana Maria. Através da imagem**:** Fotografia e História - interfaces. *Revista Tempo***.** V. 1., n. 2, Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 1996, p. 406.

[25] *Apud* MAUAD, *Op. Cit*. p. 410.

[26] MACHADO, Arlindo**.** *A ilusão espetacular*. SP: Brasiliense, 1984.

[27] KOSSOY, Boris. Fundamentos teóricos. In: _____. *Fotografia & História***.** 2ª. ed. rev. SP: Ateliê Editorial, 2001, p. 42.

[28] KOSSOY, *Op. Cit.,* p. 43.

[29] KOSSOY, *Op. Cit.,* p. 49-50.

[30] KOSSOY, *Op. Cit.,* p. 49.

MEMÓRIAS DE DAVID

Daiane Vaiz Machado

Universidade Federal do Paraná
Bolsista CAPES

Jean-François Sirinelli ressaltou em certo momento a dificuldade que encontram os estudiosos que têm como objeto de estudo o(s) "intelectual(is)" no que se refere à abundância documental. É célebre e aterrorizadora a frase que reproduz de Tocqueville, "eu era como o minerador de ouro sobre cuja cabeça a mina estivesse desabado: estava esmagado sob o peso de minhas notas e não sabia mais como sair dali com meu tesouro." (TOCQUEVILLE apud SIRINELLI, 2003, p. 244-246). As palavras de Tocqueville tornaram-se aterrorizadoras devido a sua assertiva para a dissertação que tem como tema a biografia intelectual do paranaense David Antonio da Silva Carneiro (1904-1990). Nosso personagem foi um ávido escritor, possuí uma extensa produção bibliográfica além de documentação produzida sobre ele (embora esta não seja abundante), como o documentário *Memórias de David*, aqui analisado. Diante da especificidade desta "fonte", o documentário, couberam algumas indagações: como tratar esta fonte em meu trabalho? Utilizar, deliberadamente, as falas ali presentes como "discursos objetivos"? Considerá-lo um complemento diante dos demais documentos? Estas são as questões que pretendemos debater neste texto.

É notável a crescente reflexão acerca do olhar cauteloso que o historiador deve ter ao tomar narrativas fílmicas como objeto de análise, durante algum tempo os historiadores ou simplesmente ignoraram esse tipo de narrativa devido a sua liberdade de polemizar com os dados históricos (filmes de ficção, teledramaturgias), o que, para eles, tornava a narrativa muito "subjetiva", ou sem questioná-la beberam da sua fonte (documentário), nesse caso as imagens apresentadas tidas como "objetivas" foram utilizadas como complemento dos documentos escritos ou até como confirmação e ilustração de acontecimentos históricos.

A teoria da história e a historiografia vêm questionando a ilusão de objetividade nos documentos escritos herdadas de uma abordagem positivista e metódica, a prudência com relação ao tratamento devido aos vestígios do passado se estendeu ao documento audiovisual (cinema, televisão e registros sonoros). O historiador Marcos Napolitano ressalta a

necessidade de se considerar no estudo de documentos audiovisuais a tensão entre evidência e representação da realidade passada. (NAPOLITANO, 2010, p. 236).

A questão torna-se ainda mais problemática quando o objeto de análise é um "documentário", o problema inicia-se logo na sua raiz etimológica, "*documentum*, que significaria exemplo, *modelo*, lição, ensino, *demonstração, prova."* (MENEZES, 2003. p. 91, grifo do autor). A narrativa fílmica nasceu como gênero que deveria supor uma relação direta com a realidade, portanto devido a sua ética com a verdade seria distinta de filmes de ficção. Este tipo de filme documentário com o seu "potencial de verdade" foi largamente utilizado pelos historiadores sem qualquer questionamento. Os estudiosos vêm apontando que é tênue a fronteira entre o gênero ficcional e o documental, pois é preferível trabalhar com a relação existente entre ambos, para Lagny a diferença entre cinema do real e cinema de ficção é incerta, "os limites entre os gêneros não são estanques e a ficção se inspira freqüentemente no documentário ou o documentário na ficção." (LAGNY, 2009, apud SEBRIAN, 2010, p.05). Segundo Robert A. Rosenstone o documentário

> também às vezes usa imagens que são aproximações mais do que realidade literais (uma paisagem hoje no lugar da mesma paisagem em algum momento do passado, imagens genéricas de soldados no lugar de imagens específicas), ocasionalmente dramatiza cenas e regularmente cria uma estrutura que adapta o material às convenções de um filme dramático, um enredo que começa com problemas, questões e/ou características, desenvolve suas complicações ao longo do tempo e as resolve no final do filme. (ROSENSTONE, 2010, p. 110).

O documentário é dotado de intencionalidade, deve ser tratado como "*construção*, sempre como construção, e, portanto, como sendo sempre parcial, direcionado, e, no limite, interpretativo." (MENEZES, 2003, p. 93).

Em *Memórias de David* notamos a intenção implícita de preservar as memórias de um ícone da intelectualidade paranaense. A diretora Berenice Mendes e a produtora Lu Rufalco pretenderam "deixar à comunidade um documento histórico envolvendo não só a vida de David Carneiro mas a sua extensíssima obra como escritor e também como colecionador." (EM VÍDEO, AS MEMÓRIAS DE DAVID CARNEIRO, 1988, s/p). Percebemos no discurso das idealizadoras que o documentário tomou o caráter de registro documental na concepção de documentário com finalidade pedagógica, pois nas palavras de René Dotti, por meio do documentário que trata da *vida e da obra* de David Carneiro os expectadores teriam acesso à História do Paraná.

Este tipo de narrativa fílmica que possuí um personagem com centro é denominado, segundo Rosenstone, de *cinebiografia*. O estudioso ressalta a similaridade existente entre as cinebiografias e as biografias escritas, que no limite possuem a mesma intenção, tratar da vida

de um personagem histórico. Ambas, narrativa escrita e fílmica, precisam selecionar fatos, dão maior visibilidade à determinadas passagens de uma trajetória, à determinadas vinculações sociais e espaços ocupados, articulam, enfim, os vestígios de uma vida em uma trama. Para Rosenstone, "tanto o biógrafo quanto o cineasta se apropriam de alguns dos detalhes remanescentes de uma vida e os tramam para formar um enredo que tem um tema que infunde significado nos dias do biografado." (ROSENSTONE, 2010, p. 139). O gênero biográfico escrito é demasiadamente antigo mas, segundo François Dosse (2009), ao longo do século XIX e metade do século XX a biografia foi objeto de um interdito nos meios eruditos das ciências humanas. Foi apenas com a revalorização das ações dos indivíduos e dos fenômenos intencionais, a partir da década de 1980 aproximadamente, que esse gênero foi reabilitado (SILVA, 2003, p. 20). Nessa nova configuração os estudos de biografia histórica não têm a pretensão de uma biografia total, interrogar uma vida não significa traçar um percurso linear para o sujeito, mas sim, considerar os seus vínculos plurais, a "pluralidade das identidades, o plural dos sentidos da vida." (DOSSE, 2009, 359). Alerta Rosenstone, assim como a nova abordagem da biografia escrita abandonou a pretensão de retratar o personagem em sua realidade passada o filme também não pode "criar *o* enredo verdadeiro". (ROSENSTONE, 2010, p.131).

Produzido em menos de duas semanas *Memórias de David* é um documentário relativamente breve, com cerca de 25 minutos, neste curto espaço de tempo são selecionadas fases da vida de David Carneiro que não são tratadas de forma linear, vislumbramos o Carneiro museólogo preocupado com o patrimônio histórico, jornalista, pesquisador da Revolução Federalista no Paraná, positivista, esposo "formidável".

O documentário foi produzido em 1988, dois anos antes do falecimento de Carneiro. Em seus 84 anos de idade, o personagem central é retratado em seu museu, em sua biblioteca e jardim de sua residência, lugares que compõe o mesmo espaço físico.

Carneiro e a esposa, Marilia Suplicy de Lacerda Carneiro, são indagados sobre temas selecionados e discorrem sobre eles. A fala de ambos é direcionada segundo os temas suscitados pela roteirista. Os demais participantes, a partir de suas competências, ressaltam algumas atividades exercidas e características gerais das obras desse estudioso. Assim, Cassiana Lacerda Carollo com seu atributo de professora lembra as condições educacionais privilegiadas que David Carneiro teve, tornando-se notável, para ela, que todo o investimento cultural tenha sido potencializado "numa permanente reflexão da história e do passado nacional". A professora finda sua participação frisando "a permanente vigilância, defesa e criação condições de acesso ao nosso patrimônio", empreendidas por Carneiro. Foi esta

atividade de protetor do patrimônio histórico no Paraná a enfatizada por José de La Pastina, superintendente regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

David Carneiro durante 16 anos manteve a coluna “Veterana Verba” no *Jornal Gazeta do Povo*, um dos jornais de maior circulação no Estado. Foi seu diretor, Francisco da Cunha Pereira Filho quem convenceu a família, devido ao estado de saúde de Carneiro, de que era “imprescindível a colaboração de David Carneiro por que a cultura do professor David Carneiro não pertence apenas a cidade de Curitiba, mas pertence a todo o Paraná e ao Brasil, é sem dúvida um dos grandes historiadores da nossa terra e uma das grandes culturas [...]”.

A afirmação de que David Carneiro era considerado um dos grandes historiadores do seu tempo também foi partilhada por Cecília Maria Westphalen, professora de história da Universidade Federal do Paraná. Envolta em uma atmosfera de saber representada pela biblioteca da qual proferiu seu depoimento (provavelmente a biblioteca da universidade na qual lecionava), Westphalen fala do tipo de história feita por David Carneiro: história política, social, econômica, administrativa e militar. A historiadora ressalta que Carneiro foi um dos poucos historiadores do Paraná que se preocuparam com a historiografia paranaense. A qualidade e a diversidade dos escritos do intelectual paranaense também estiveram presentes na fala de Túlio Vargas, escritor e presidente da Academia Paranaense de Letras. Para Túlio Vargas, David Carneiro é referência fundamental para todos aqueles que desejam fazer pesquisas sobre a história do Paraná.

Os depoentes são pessoas que compartilham o mesmo universo social de David Carneiro, seus discursos são carregados de tons de admiração pelas atividades destacadas, podendo ser qualificados também como “testemunhas” de uma vida e admiradores dela.

A narrativa fílmica também é composta por muitos registros fotográficos. Poderíamos afirmar que a passagem de diversas fotos do casal Carneiro em suas viagens ao exterior, em seus momentos familiares com os filhos, são efeitos para confirmar a afirmação da esposa Marília, “David é um esposo formidável”. A trilha sonora também completa a representação de um ambiente familiar e romântico, durante a passagem das fotos o espectador ouve a música Elegia interpretada por Caetano Veloso.

Como figura pública há a exibição de fotos de Carneiro conferindo palestras e participando de eventos. Registrou-se também os seus vínculos sociais mais representativos, fotos ao lado de Luiz Carlos Prestes, do pianista Artur Moreira Lima e do artística plástico João Turin.

Durante toda a narrativa fílmica notamos uma tentativa de harmonizar as falas, imagens, poemas e trilha sonora.

Dois temas estão muito presentes no documentário: o museu Coronel David Carneiro e o acontecimento da Revolução Federalista no Paraná.

Como observamos nas falas dos participantes do documentário, Carneiro dedicou-se a preservação do patrimônio histórico paranaense e da história escrita do seu estado.

A maior parte do documentário é ambientada em seu museu, inclusive a primeira participação de David Carneiro refere-se a sua definição do que seria um museu "o museu é acervo de coisas do passado que ficaram resguardadas para que servissem de modelo de incentivo à trabalhos futuros".

Criado em 1928, o "Museu Coronel David Carneiro", reuniu um grande acervo que privilegiou, sobretudo, acontecimentos regionais. Carneiro ressaltou no seu museu o que deveria ser guardado na memória, rememorado, vangloriado. Organizado segundo os princípios de Augusto Comte, Carneiro representou nesse espaço a história a partir de suas concepções. O acervo do museu é privilegiado pelas câmeras, entre os objetos retratados estão estátuas, vasos, quadros, retratos, armas, canhões, medalhas e uniformes. As câmeras transitam pelo museu e nesse momento ora se ouve ao fundo batidas de coração ora sons de pessoas rindo, conversando, vozes de criança e latidos de cachorros. Acreditamos que esses sons e o movimento das câmeras podem ser metáforas de um "museu vivo", museu que para Carneiro emite sentidos, pois serve para "incentivar trabalhos futuros".

O museu também foi fundamental para seus escritos, notadamente o empreendimento historiográfico sobre a Revolução Federalista no Paraná. Se o interesse pela preservação de objetos foi incentivado pelo pai e avô paterno, o interesse pelo Cerco da Lapa foi aguçado quando era noivo de Marília, filha de família tradicional da Lapa. A partir das conversas com o sogro intensificou-se o interesse pelo episódio e se iniciou a busca por objetos que fizeram parte daquele acontecimento, armas, canhões, medalhas, uniformes, jornais, atas, diários, toda e qualquer espécie de documentos relativos ao evento.

Dessa forma, partimos da hipótese que Carneiro ao criar um "lugar de memória" (conforme concebeu Pierre Nora), o "Museu Coronel David Carneiro", instituiu o seu local de produção privilegiado a partir de temas pertencentes ao acervo do museu ao qual era diretor. É recorrente em suas produções escritas notas de rodapé avisando o leitor que pode encontrar aquela peça de artilharia ou uniforme militar, aquela carta, ofício ou jornal no "Museu Coronel David Carneiro". Os livros que abordam o episódio do Cerco da Lapa durante a Revolução Federalista no Paraná são os que se sobressaem em relação ao rigor da descrição do cenário do episódio.

As primeiras produções de Carneiro como historiador foram sobre a Revolução Federalista. Publicou, em 1934, *O Cerco da Lapa e seus Heróis*, posteriormente *Os fuzilamentos de 1894 no Paraná*, em 1937, *O Paraná e a Revolução Federalista*, em 1944, e no mesmo ano *Os Dois Máximos Heróis da Resistência da Lapa*, retomando o tema em suporte literário/ficcional com *Um Noivado em 1894*, reeditado em 1971 sob o título *Rastros de sangue...*.

Suas obras ressaltaram o tom dramático dos conflitos armados em solo regional, essa mesma dramaticidade esteve presente no documentário quando o tema foi abordado. Durante a narração do poeta Wilson Bueno, contextualizando o espectador sobre os acontecimentos da Revolução Federalista no Paraná, cenas do conflito (pinturas e desenhos, material pertencente ao acervo do museu), passam ligeiramente com som de tiros de canhão e balas de revolveres ao fundo. A entonação da voz do narrador, os efeitos sonoros, a forma com as imagens são filmadas, são recursos para aumentar o impacto da imagem e provocar sentimentos no espectador.

Em seus escritos Carneiro defendeu a idéia de que esse foi o período mais marcante da história paranaense, discordando de historiadores contemporâneos seus como Romário Martins e Francisco Negrão, que não consideram, como ele e Ermelino de Leão, que "a Revolução Federalista tivera importância capaz de moldar a feição social do nosso Estado." (CARNEIRO, 1971. p.5). O episódio federalista em si, para Carneiro é um divisor de águas na história do Estado, é o primeiro movimento nacional de participação militar intensa, do qual o Paraná deve se orgulhar porque cumpriu o seu papel, pois, embora invadido, defendeu a República e foi parte importante para a sua manutenção.

A ênfase dada no documentário para esse evento denota a tentativa de legitimação de uma narrativa sobre o episódio federalista no Paraná, corroborando assim para a solidificação da memória do evento no imaginário social paranaense, lembremos que o documentário foi produzido em co-produção com órgão oficial do estado, a Secretaria da Cultura.

O episódio do Cerco da Lapa durante a Revolução Federalista está muitas vezes associado ao seu acervo no museu. O museu foi a menina dos olhos de seu criador e desde o momento de feitura do documentário já vinha sendo alvo de disputas devido a dívidas contraídas. Após o seu falecimento iniciou uma queda-de-braço entre os herdeiros do museu, o Banco do Brasil, representantes do Estado e de instituições de preservação da memória.

O museu também foi o local onde Carneiro costumava reunir-se com seus pares. "Há cerca de 50 anos reúne, ininterruptamente, aos domingos, às 10 horas, no Museu Coronel David Carneiro, *um grupo de amigos, que abordam temas filosóficos, históricos e políticos*

etc...” (ACADEMIA BRASILEIRA DE HISTÓRIA, p. 13, grifo nosso)[1] . Era nas dependências do museu que funcionava o *Centro de Propaganda do Positivismo no Paraná*, fundado em 1927. Carneiro foi um entusiasta da filosofia positivista de Augusto Comte e adepto fervoroso da “Religião da Humanidade”. No documentário Carneiro é chamado a explicar a importância do positivismo. Sua fala iniciasse logo após a passagem de uma imagem que representa uma mulher toda vestida de preto com um guarda-chuva da mesma cor sendo rodado por ela enquanto de costa para o espectador segue caminhando. A imagem se fecha no centro e iniciasse a filmagem das estátuas que representam as grandes figuras da humanidade, segundo o apostolado positivista.

A figura da mulher pode simbolizar o grande ícone dos positivistas, a escritora francesa Clotilde de Vaux co-fundadora da “Religião da Humanidade”, e o sentido do seu caminhar para frente é logo significado nas palavras de David Carneiro, “e o homem vai andando no sentido positivo, no sentido científico, ele vai acreditando nas coisas reais cada vez mais, nas coisas úteis, nas coisas certas e depois nas coisas relativas, e a relativização das coisas torna tudo mais compreensível”. Ao lado da crença em princípios racionais e de uma verdade científica e exclusivamente humana, Carneiro também ressalta os valores morais quando fala do “simpático”, que seria o amor e a solidariedade que é devido aos homens entre si, de acordo com a religião positivista.

As idéias comteanas foram notadamente importantes para as tomadas de posições de David Carneiro, para a sua visão do movimento histórico, para sua pesquisa e interpretação da história. Após as bonitas falas da esposa dedicada, causa certo espanto quando Carneiro responde negativamente a pergunta: “o senhor se considera uma pessoa feliz?”. Se o positivismo estava presente em sua visão de mundo só haveria felicidade completa quando sua esposa abandonasse as crenças teológicas.

Considerações finais

Memórias de David foi produzido em março de 1988, mas podemos dizer que era aguardada desde outubro de 1987. Na referida data o jornalista Aramis Millach em sua coluna “O campo de batalha” publicada no jornal *O Estado Paraná*, noticia o novo projeto de diretora Berenice Mendes, “realizar um curta-metragem sobre o professor David Carneiro, que aos 83 anos é o último remanescente de uma escola da intelectualidade paranaense”. (MILLARCH, 1987, p. 03). A diretora naquele momento vinha se destacando com as sua produções, Millarch destacou seu recente prêmio em Fortaleza devido a produção do média-

metragem "A Classe Roceira". O jornalista, um amante do cinema, noticiou durante longo período todos os passos dados para que se viabilizasse o projeto da diretora Berenice do longa-metragem baseado no romance histórico "O Drama da Fazenda Fortaleza", do “mestre” David Carneiro[2]. É devido ao intenso contato com David Carneiro para tratar do roteiro de “O Drama da Fortaleza”, que Berenice, tendo em conta a idade avançada do estudioso, levou ao conhecimento da Secretária do Estado da Cultura o projeto de registrar as memórias de David Carneiro.

Assim que o projeto recebeu parecer favorável Millarch publicou, em janeiro de 1988, em sua coluna o texto “‘Memória de David’, um registro indispensável”, reafirmando a homenagem que é devida ao historiador paranaense, pois num

> país de fraca memória cultural, no qual se perdem os melhores valores, um documentário sobre o professor David Carneiro - e que por conseqüência será também sobre o próprio Paraná, a Lapa (cuja história ele conhece melhor do que ninguém), e tantas personalidades e acontecimentos de nosso Estado, é projeto inadiável e imediato. (MILLARCH, 1988, p. 03).

Para o jornalista, o documentário torna-se indispensável devido a necessidade dos paranaenses conhecerem o seu passado histórico e as suas personalidades ilustres. No documentário o secretário da cultura, René Dotti, ressalta as qualidades do público à que o documentário se destina: “um público generoso, e que certamente não é só um público espectador, mas é também um público testemunha da obra, do trabalho extraordinário de David Carneiro, e também do progresso desse nosso grande Estado”. Millarch e Dotti dirigem-se aos seus congêneres paranaenses.

Encontramos a notícia da transmissão de *Memórias de David* ao público em geral somente por ocasião da celebração do sétimo dia de falecimento de David Carneiro. O documentário foi, então, exibido pela *TV Educativa de Curitiba* com a intenção de homenagear o ilustre morto e também relembrar aos paranaenses, mais especificamente aos curitibanos, quem foi David Carneiro.

O documentário cumpre, assim, uma função social, preservar a memória de uma personalidade que deveria ser representativa do paranaense. Ele pode instruir o paranaense sobre o seu passado e seus personagens ilustres. O que reforça a capacidade “que as imagens cinematográficas (e também as imagens estáticas ou as imagens televisivas) possuem de se configurar como elementos de uma educação audiovisual, um meio de educação informal”. (SEBRIAN, 2010, p. 06).

Acreditamos que a intenção dos produtores e idealizadores de *Memórias de David* foi construir um discurso histórico enquanto narrativa fílmica. Entre as interpretações possíveis

que o documentário pode suscitar, acreditamos que se construiu uma narrativa que buscou erigir um personagem símbolo paranaense, há um desejo manifesto de preservar as memórias de “um dos maiores representantes da inteligência paranaense”. Dessa forma, acredita-se que o documentário pode ser lido como um espaço onde se (re)constroem narrativas que se pretendem oficiais.

Fonte:

MEMÓRIAS de David. Direção: Berenice Mendes. Produção de Fernando Morini. Curitiba: Secretária de Estado da Cultura, 1988. 1 DVD.

Referências bibliográficas:

Academia Brasileira de História. Prof. David Carneiro, O historiador. Curitiba: Editora Lítero-Técnica, 1982.

CARNEIRO, David. *Rastros de Sangue...*Curitiba: Max Roesner, 1971.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*: escrever uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

EM VÍDEO, AS MEMÓRIAS DE DAVID CARNEIRO. *O Estado do Paraná*, Curitiba, s/p., 03 abr. 1988.

MACACHEIRA, Carlos A. Vinte e cinco minutos de memórias. *O Estado do Paraná*, Curitiba, p. 21, 18 ago. 1990.

MENEZES, Paulo. Representificação. As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *RBCS*, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 87-191, fev. 2003.

MILLARCH, Aramis. "Memória de David", um registro indispensável. *O Estado do Paraná*, Curitiba, p. 03, 13 jan. 1988. Disponível em: <http://www.millarch.org/>. Acesso em: 03 abr. 2011.

_____. No campo de batalha. *O Estado do Paraná*, Curitiba, p. 03, 14 out. 1987. Disponível em: <http://www.millarch.org/>. Acesso em: 03 abr. 2011.

_____. O vídeo sobre David e o filme da bela Tânia. *O Estado do Paraná*, Curitiba, p. 03, 21 abr. 1988. Disponível em: <http://www.millarch.org/>. Acesso em: 03 abr. 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes históricas*. 2. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010, p. 235-289.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SEBRIAN, Raphael N. N. *História e cinema*. Guarapuava: Universidade Estadual do Centro-Oeste, 2010. Disponível em: <

http://moodle.unicentro.br/moodle/mod/resource/view.php?inpopup=true&id=40611>. Acesso em: 03 abr. 2011.

SILVA, Helenice R. da. A História Intelectual em questão. In: LOPES, Marcos A. (org.). *Grandes Nomes da História Intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, Réne. *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 2003, p. 231-269.

[1] Prática que parece ter permanecido, pois nos dias atuais, na cidade de Curitiba, há o encontro de um pequeno grupo de pessoas, seguidores da religião da humanidade, no “Centro Positivista do Paraná – Associado ao Movimento Ético e Humanista Mundial”.
[2] Devido à falta de recursos financeiros o projeto não se concretizou.

USOS E DESUSOS DA IMAGEM ICONIZADA DE DILMA ROUSSEFF NAS ELEIÇÕES PRESIDENCIAIS DE 2010

Daiya Olavo Nakano (Design Gráfico 3º Ano - Universidade Estadual de Londrina)

INTRODUÇÃO

A bipolaridade presente nas eleições presidenciais de 2010, entre os candidatos José Serra (Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB) e Dilma Rousseff (Partidos dos Trabalhadores), apontada por pesquisas eleitorais do período de julho a agosto de 2010, indicavam um pequeno percentual de diferença de intenções de voto; segundo o IBOPE, de 2 a 5 de agosto de 2010, a candidata petista contava com 44% das intenções de voto, contra 39% do candidato do PSDB[1] .

No dia 14 de agosto de 2010, a revista Época, da editora Globo, lançou no mercado a edição nº 639, com a reportagem de capa “O Passado de Dilma” (figura 1). A matéria então trazia uma reportagem iniciada por uma ilustração digital, criada a partir da foto “três por quatro” (figura 2), que estampava a capa.

Figura 1: Capa da revista Época nº 639

Figura 2: Ilustração digital

Esta ilustração foi criada especialmente para esta edição, sob a indicação do diretor de arte da revista Marcos Marques, ao ilustrador Sattu Rodrigues[2]. Segundo o próprio diretor, ao site O Globo3, em agosto de 2010:

> Diante de uma foto com a importância histórica que esta tem, fica difícil conseguir algo melhor para colocar na capa. O que eu fiz foi melhorar o máximo a qualidade da foto 3×4, mantendo a originalidade. Para usar na abertura da matéria, pedi para o ilustrador Sattu fazer uma ilustração no estilo do Shepard. Gosto deste estilo que lembra os cartazes comunistas, mas tem um tratamento mais atual, não fica tão antigo. (MARQUES, 2010).

Um dia depois desta edição da revista Época ir às bancas, percebeu-se primeiramente no ambiente virtual (comunidades virtuais, redes sociais) movimentações por parte da comunidade militante e simpatizante da candidata Dilma Rousseff. Dois dias após, já existiam sites (blogs) postos a divulgar a imagem produzida pela revista como imagem da própria candidata, dessa vez, favorável a ela, como ícone de sua campanha.

O estudo a seguir é proposto como uma análise deste fenômeno de inversão de valores, baseando-se no estudo da própria figura como forte signo representante que é: ele como Imagem.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A análise da imagem em si, proposta por este trabalho utiliza o ponto de vista de Martine Joly[3], como meio guia para a decomposição da Imagem produzida em pelo menos duas faces – a peça como obra de comunicação visual e suas qualidades sígnicas.

Observações sobre a contextualização da imagem e seu papel no curso da situação se aportam sobre o pensamento de Peter Burke[4] e a respeito da função da imagem como registro histórico.

METODOLOGIA DE ANÁLISE

Após uma breve observação sobre a situação da produção desta figura, é importante a decomposição da mesma como forma de apresentar ao leitor suporte para a compreensão dos meios de atuação sobre o observador e receptor da mensagem visual. Segundo Joly, (2006, p. 92) este tipo de mensagem pode ser analisado sob três aspectos: Mensagem plástica, mensagem icônica, e mensagem linguística. Sendo a primeira sobre seu aspecto visual (cores, texturas, suporte), icônica referente às significações implícitas dos signos inerentes e, linguística, no que diz respeito à polissemia da mensagem transmitida, ou seja, suas várias possibilidades interpretativas.

Todos estes fatores reunidos têm como objetivo a decomposição da imagem a fim de identificar os pontos de conexão dela para com o observador. No caso da imagem de Dilma (a ilustração), é proposta uma visualização objetivas, baseando-se nos conceitos de Joly, a fim de identificar posteriormente traços que possam talvez justificar conceitualmente o apresso da militância para com esta imagem.

A IMAGEM E SUA PRODUÇÃO

Inicialmente, pode-se pensar no contexto eleitoral, na necessidade da formação da identidade do candidato e do papel da mídia dentro deste cenário. A manipulação da informação se iniciou no processo de escolha da fotografia para a produção da matéria a ser veiculada no meio, no caso, a revista Época, devido à função referencial (Joly *apud* Aumont, 1990) que uma imagem pode possuir, ou seja, por si só possui informações referenciais à situação e contexto em que foram produzidas, e estas, dependendo do suporte inserido, pode adquirir sentidos divergentes de seu original.

Para a correta compreensão de uma imagem, esta necessariamente precisa estar inserida no contexto de sua produção; imagens utilizadas fora de seu tempo tendem a

provocar errôneas interpretações por parte do expectador em relação à questão da identificação dos “discursos” da imagem (BURKE, 2001, p. 180), ou seja, assim, a própria ambientação, envolvendo cenário, situação emocional entre outros, influenciando no resultado final.

A imagem em questão, primeiramente, a da capa, se trata de uma fotografia 3x4, extraída de um documento oficial como se pode ver no vídeo[5] postado pela no canal oficial da própria Época. Levando em consideração a situação em que fotografias documentais são tiradas, tem-se a expressão séria no rosto da pessoa fotografada.

A reportagem na qual foi inserida como ilustrativa, trata-se um relato da época da ditadura militar, mais especificamente entre os anos de 1967 e 1970, cujo subtítulo diz que “... os processos da Justiça Militar revelam sobre a jovem que se tornou líder de uma das organizações que pegaram em armas contra o Governo”, ou seja, parte de uma mídia controversa à candidata.

A inserção desta imagem – a ilustração – no início desta reportagem, em página inteira, tende a chamar a atenção do leitor como um retrato da mesma Dilma, participante das ações relatadas. A utilização da cor vermelha ao fundo age neste momento como um ícone para a imagem comunista, dito na época “perigo vermelho” e outras expressões do tipo.

Outra importante associação visual para com as proporções e disposição espacial da foto é com a foto de Alberto Korda, de Che Guevara, inclusive, em relação ao olhar de ambos, na foto de Korda e na Ilustração de Sattu (figura 4).

Figura 4: Fotografia de Che Guevara (Alberto Korda, 5 de março de 1960)

A ilustração de Sattu, tratando-se de uma estilização composta também pela modificação de traços da face de Dilma, pode ser observada com modificação nos olhos (figura 5), principalmente o esquerdo cuja pálpebra foi acentuada, cerrando mais o olhar; Nos cabelos também se pode observar acentuação da forma (figura 6), bem como alteração de sua proporção em relação ao rosto. Com a alteração do contraste nas sombras, o formato do rosto também foi modificado, tornando-o menos arredondado, como a foto original sugere. Dessa sombra, também se percebe alteração de formato do nariz e sobrancelha, testa, queixo, orelha.

Figura 5: Comparação da foto antes do retoque e ilustração

Todos estes aspectos observados, principalmente em relação ao formato do rosto e as curvas arredondadas da fotografia original, levam ao espectador a imagem de uma mulher mais madura e determinada, firme, conforme as linhas utilizadas pelo ilustrador que, desta forma, deixou de lado o rosto redondo, característica da idade jovem da militante Dilma, bem como a falta de nitidez provocada pela baixa qualidade da própria fotografia.

Estas modificações todas são acentuadas ainda mais pelos “olhos” da ilustração, que se posicionam no centro de atração da imagem e do rosto. Se antes estes olhos estavam por baixo das lentes dos grande óculos, não se revelando claramente, na ilustração se mostra claro, nítido e de posse de um olhar desafiador e seguro.

Figura 6: Comparação de cabelo, sombra e formato de rosto

O vermelho escolhido para o fundo provoca alto contraste, e sendo esta cor quente, estimulante, acentua o destaque da imagem da candidata e, fazendo uma analise sobre os signos plásticos, como sugere Joly (JOLY, p.100), temos a cor entre os fatores de percepção da imagem. (tabela 1)

Significantes Plásticos	**Significados**
quadro	Centralizado: *presente*
enquadramento	Fechado no rosto e busto: *proximidade*
ângulo de tomada	frontal : *rigidez, seriedade*
composição	Frontal: *estático*
formas	Massa: *Rígida, dura*
dimensões	Média: *realidade*
cores	*Quentes e intensas* (vermelho e marrom escuro)
textura	Granulado: *envelhecido*

Tabela 1: Tabela de Signos Plásticos

A cor vermelha nesta intensidade e sem variação tonal, combinado ao acabamento rígido, remete à obra de Andy Warhol[6] e o pop arte (figura 7), tal qual a obra de Shepard Fairey[7]; Dado o apelo visual atual proporcionado por estas características, a reprodutibilidade, (traço inerente à pop arte) da qual descende o trabalho de Fairey enquanto produtor de sticker.

Figura 7: Liz – Andy Warhol – Litografia sobre papel. Ano: 1964

Advindo do meio do *skateboard*, Fairey que hoje possui seu trabalho reconhecido como ilustrador, teve seu trabalho desenvolvido no meio urbano, com a "cultura de rua" de *sticker*, adesivo feito em papel, geralmente por meio de técnicas de fotocópias ou *stencil* (espécie de molde cortado em chapas baratas e maleáveis (como acetato)) a fim da reprodução barata em grande quantidade, sob a idéia de que a rua é um meio urbano público, passiva de mensagens visuais ou escritas por seus utilizadores. Em 1989, Fairey produziu o adesivo *"Andre the Giant Has a Posse"*, imagem que passou a ser impressa e reproduzida inexplicavelmente, aparecendo em diversos pontos dos Estados Unidos, sem qualquer fim a não ser a autodivulgação. Deste momento em diante, trabalha pessoalmente com temas relacionados à política, e teve notoriedade em 2008, com a produção do cartaz em *stencil* com a imagem "*Hope*" (Esperança) de Barack Obama (figura 8).

Figura 8: Hope – Shepard Fairey

A DIFUSÃO DA IMAGEM

A imagem de Dilma produzida para Época então possui um traço simples ta tais quais as referências apresentadas, o que a faz ser facilmente reproduzida, pensando-se no meio físico (estamparia - figuras 9) ou, tanto quanto por vias virtuais sujeita à edições simplistas como de fato aconteceu: a imagem se tornou tanto estampa para camiseta quanto imagem virtual usada em avatares (tipo de imagem, geralmente icônica, utilizada em programas de conversação, como forma de identificação do comunicador na web). (figura 10)

Figura 9: Telas prontas para estamparia

Figura 10: Perfil na rede social Twitter

Abaixo, podem ser observados alguns exemplos de fotos publicadas em diários virtuais diversos, demonstrado o uso dessa camiseta por militantes da candidata,

alterando sua legenda, demonstrando a versatilidade da informação visual proporcionada pela ilustração. (figura 11).

Figura 11: fotos de militantes da candidata Dilma, trajando camiseta com a imagem

Assim como o trabalho de Fairey com relação à expressão visual na ilustração, da esperança dirigida ao candidato, internautas brasileiros o mesmo fizeram com a imagem de Dilma. Atribuíram à ilustração originalmente feita para mal associar a candidata, elementos que de certa forma expressaram a esperança e os anseios da população com relação a seu governo.

Foram produzidas inúmeras imagens que serviram para ilustrar postagens em blogs, alguns álbuns fotográficos e programas de bate–papo, hora em tom político, hora em tom de humor, a imagem feita por Sattu ganhou vida e força própria nas mãos dos militantes e simpatizantes da candidata.

Figura 12: Ilustração de Dilma em variadas versões, feitas por internautas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o momento das eleições no qual foi publicada esta edição da Época, pode-se compreender um momento de tentativas de oposição e construção ainda da imagem das campanhas e dos candidatos, na tentativa de obter em alguns meses o resultado favorável desejado.

O fato da veiculação da imagem por parte da revista Época - uma ilustração de tamanha pregnância visual[8] pode-se entender como uma estratégia de divulgação da própria reportagem, no sentido de associar negativamente a imagem da candidata, porém, ao ser publicada, possuindo em si tamanho apelo visual no sentido compositivo da imagem, sua original intenção foi invertida e passou a possuir em si a personalidade de uma mulher (primeira mulher candidata a presidente do país), forte, que, apesar de toda a turbulência passada na juventude, firmava naquela imagem, a candidata que poderia representar o que o eleitor desejasse. Ali era uma imagem, forte e acessível.

REFERÊNCIAS

BIOGRAFIA Dilma Rousseff. Disponível em <http://www.dilma.com.br/biografia>. Acessado em 29 de março de 2011.

BIOGRAFIA Andy Warhol. Disponível em <http://educacao.uol.com.br/biografias/andy-warhol.jhtm>. Acessado em 25 de março de 2011.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004

FIGUEIREDO, Bela. *Herchovitch vai aproveitar essa tendência?*. Disponível em < http://dilmanarede.com.br/ondavermelha/blogs-amigos/herchcovitch-vai-aproveitar-essa-tendencia>. Acessado em 20 de março de 2011.

GLOBAL Brasil Flicker. *Imagens de Dilma*. Diponível em < http://www.flickr.com/photos/54713809@N04/5098380450>. Acessado em 1 de abril de 2011.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Tradução: Marina Appenzeller. 10ª Edição, Campinas: Papirus Editora, 2006

LOYOLA, Leandro, SILVA, Eumano, ROCHA, Leonel . *Trecho da reportagem Dilma na Luta Armada*. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI163171-18176,00-DILMA+NA+LUTA+ARMADA+TRECHO.html>. Acessado em 20 de março de 2011.

MACK, Paulo. *Ilustrações disponíveis download: imagens de Dilma Rousseff, em alta resolução, para camisetas*. Disponível em <http://blogdomack.wordpress.com/2010/08/18/artistas-lancam-camisetas-e-defendem-historia-de-dilma>. Acessado em 25 de março de 2011.

TRÊS Vozes. *Camisetas "Dilma Neles"*. Disponível < http://tresvozes.blogspot.com/2010/09/camiseta-dilma-neles_25.html>. Acessado em 29 de março de 2011.

[1]UNIVERSO Online – Eleições 2010 – Pesquisa Eleitoral. Disponível em <http://eleicoes.uol.com.br/2010/pesquisas-eleitorais/brasil-presidente-segundo-turno-ibope.jhtm> . Acessada em 20 de março de 2011.

[2] SATTU Rodrigues. Portifólio digital disponível em http://www.sattu.xpg.com.br.

[3] JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Tradução: Marina Appenzeller. 10ª Edição, Campinas: Papirus Editora, 2006.

[4] BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

[5] YOUTUBE. Saiba como foi feita a capa da edição 639 de Época. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=L2nWlP1A2Ao>. Acessado em 30 de março de 2011.

[6] Andy Warhol: Pintor, fotógrafo e Cineasta norte americano, expoente do movimento *Pop Art* da década de 1960.

[7] FAREY, Shepard. *Galeria*. Disponível em < http://obeygiant.com/archives > . Acessado em 20 de março de 2011.

[8] Pregnância Visual: Princípio da simplificação natural da percepção. Quanto mais simples, mais facilmente é assimilada: desta forma, a parte mais facilmente compreendida em um desenho é a mais regular, que requer menos simplificação.

MEMÓRIA VISUAL DA IMIGRAÇÃO: A HISTÓRIA DOS ALEMÃES NO VALE DO PARANHANA (RS) NOS REGISTROS FOTOGRÁFICOS FAMILIARES

Daniel Luciano Gevehr e Marlise Regina Meyrer

Faculdades Integradas de Taquara (FACCAT)

A pesquisa tem como tema a investigação da memória visual da colonização alemã na região do Vale do Paranhana (RS), produzida através das imagens fotográficas presentes entre as famílias alemãs e seus descendentes, desde meados do século XIX até a primeira metade do século XX. Ao privilegiar esta fonte de análise, partimos do entendimento da fotografia enquanto narrativa coletiva do grupo, num processo de (re)construção da memória. Partindo do entendimento de que olhar uma fotografia é um rito de manutenção da memória (DUBOIS, 1993), ela é entendida como "lugar de memória" (NORA, 1993), sendo um poderoso instrumento de afirmação, reelaboração e difusão de valores, crenças, tradição e modos de vida do grupo, ou seja, atua como construtora de representações que fixam identidades coletivas e individuais.

A fotografia será analisada como "trabalho social de produção de sentido", nos seus usos sociais e pessoais, como documento de sociabilidade, como expressão da diversidade de mentalidades e de perspectivas" (MARTINS, 2008, p.18) O estudo fundamenta-se na história cultural, mais especificamente nas questões relativas à representação e memória. Esta análise pode ser entendida como uma "história social do lembrar" (BURKE, 2000, p.73), que, partindo do conceito de "memória coletiva" (HALBWACHS, 2004), preocupa-se com a investigação dos princípios de seleção da memória .

A relevância do trabalho está na especificidade das fontes visuais, que permitem um alargamento das interpretações sobre a dinâmica que envolve a história da imigração alemã no Vale do Paranhana, cujos princípios remontam a primeira metade do século XIX. Dessa forma, acreditamos ser possível "imaginar o passado de forma mais vívida" (BURKE, 2004, p.15), partindo de uma perspectiva - a visual – em grande parte negligenciada pelos estudos de imigração, fato inversamente proporcional à quantidade deste material disposto nos acervos das regiões de imigração alemã do Estado. O trabalho insere-se, assim, na "virada pictórica" de que nos fala Peter Burke, integrando os estudos que tomam a fotografia como "evidência" e ou "indício" da história social.

Entendemos que o sul do Brasil é um pólo de referência da imigração alemã, onde se concentra o maior número de indivíduos dessa descendência bem como de comunidades que

ainda mantém fortes características étnicas. Desde o início de sua instalação em território brasileiro, os grupos de imigrantes preocuparam-se com a preservação da memória, tanto familiar quanto coletiva. Esta preocupação esteve presente na fundação das diversas associações culturais e recreativas, bem como de Igrejas e escolas de caráter étnico, criadas desde os primórdios de imigração no Estado, num processo de "institucionalização de identidades" (WEBER, 2008, p. 236). Sendo os imigrantes, por definição, indivíduos desconectados espacialmente de seu passado, vivendo uma situação de duplicidade de identidade, ocupando um "lugar bastardo entre o ser e não ser social" (BOURDIEU, 1998, p. 11), a construção de lembranças tornou-se fundamental na (re)elaboração de sua identidade no novo território, na medida em que a memória, na sua acepção mais básica, é a presença do passado. Porém, não o passado em si, mas a sua representação seletiva, sendo que esta seleção - o que esquecer e o que lembrar - é definida pelo grupo familiar, social, étnico, nacional. É o que Halbwachs (2004) define como memória coletiva.

A narrativa, seja ela oral, escrita ou visual é fundamental na (re)elaboração dessa memória, na (re)construção e fixação da identidade do grupo, na medida em que ela passa a ser compartilhada pelo membros da família e circula através das gerações. A fotografia, ao rememorar os acontecimentos passados, ao mesmo tempo em que se distancia do episódio vivido, dá continuidade a ele. Ela funciona como um "certificado de presença" (BARTTHES, 1984, p. 129), é a marca da existência das pessoas conhecidas e dos fatos ocorridos (MAUAD, 1996).

Porém a fotografia, como rememoração do passado, também é condicionada pelo social, desde a escolha de momentos que devem ser fotografados (ritos) e os que não merecem tal registro; o olhar do fotógrafo e para quem se destina a foto. Todos esses elementos fazem da fotografia um recorte do real, um fragmento congelado do tempo passado para que ele se perpetue no futuro, símbolo selecionado para registrar e fixar a imagem de uma época. A fotografia, assim, possibilita que "cada família construa uma crônica visual de si mesma" (SONTAG, 2008, p. 19) na medida em que produz suas próprias imagens, edificadas como testemunhos de sua experiência de vida.

É incontestável a quantidade de material fotográfico produzido pelo grupo em questão. Talvez, por isso, Silva (2008) diga que os "imigrantes tornam-se veementes tiradores de fotos". Para quem freqüenta os muitos eventos, comemorações, seminários, que abordam a temática da imigração alemã, as exposições das fotografias amareladas dos imigrantes, suas grandes famílias, as escolas étnicas, as festas nas sociedades são algo bastante familiar. No entanto, essas imagens estão ali, na maioria das vezes, apenas como ilustração, ou atestado de uma

realidade passada. Da mesma forma, o pesquisador, que alguma vez se dispôs fazer uma pesquisa de campo na região de imigração, já se defrontou com caixas de sapato repletas de fotografias, ou, em algumas ocasiões, com os álbuns guardados como "tesouros da família".

Parte deste material encontra-se nos diversos acervos destinados à Imigração alemã. Somente o Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, situado em São Leopoldo (RS), considerada berço da imigração alemã no Rio Grande do Sul, guarda um acervo de mais de 10.000 fotografias que estão organizadas em caixas temáticas. Numa categorização preliminar, podemos dividir estas fotografias em Imagens Institucionais, familiares e publicitárias. Atentamos, ainda, para a presença de um rico e diversificado material fotográfico nas próprias comunidades imigrantes, como é o caso das fotografias analisadas nessa pesquisa. As mesmas são oriundas de doações das famílias imigrantes da região do Vale do Paranhana e que assim constituem o Acervo FACCAT de Fotografias.

A partir do levantamento realizado é notória a preocupação das famílias em "tirar" fotografias. Em especial nos ritos familiares e religiosos como casamentos, batismo, comunhão, mas também em relação às tarefas cotidianas, estando aí a representação social do trabalho – traço marcante nas representações sobre os imigrantes. Sabemos, entretanto, que isso não é especificidade deste grupo, pois na sociedade contemporânea, a fotografia passou a fazer parte de todas as cerimônias da vida familiar e coletiva (BOURDIEU, 2006).

Desde o século XIX, portanto, quando a técnica da fotografia ainda engatinhava, as imagens fotográficas produzidas pelos imigrantes eram enviadas aos parentes na Alemanha como um documento/atestado informativo sobre a nova vida. Essas fotografias feitas, muitas vezes, em estúdios, eram precedidas de todo um preparo para criar um registro ideal, a ser deixado para a posteridade. Uma série de elementos simbólicos (vestuário, cenário, postura) moldavam a imagem que se pretendia fixar.

Da mesma forma, as numerosas sociedades recreativas, esportivas, culturais ou esportivas, criadas pelos imigrantes e seus descendentes, também produziram registros fotográficos com o objetivo de registrar/fixar as tradições, os costumes, a cultura germânica e/ou teuto-riograndense. Essas fotografias eram geralmente de domínio público e, muitas vezes, organizadas em álbuns comemorativos da própria sociedade e/ou veiculadas na imprensa local. Também as escolas e as Igrejas fizeram uso deste material com intuito de promoção dos valores étnicos, religiosos ou culturais do grupo.

A fotografia foi difundida, também, por meio de uma atuante imprensa teuto-brasileira. Essa divulgação dependia da linha editorial do periódico, que selecionava as fotos conforme seus objetivos políticos, sociais ou ideológicos. Jornais alemães e outros impressos, como os

"Kalender" tinham sua posição ideológica bastante clara e as imagens serviram, muitas vezes, para difundir estes ideais. A fotografia de imprensa está sujeita a uma série de limites, não só o ideológico, mas todo o processo técnico de sua produção, assim ela é ressignificada a partir da "intenção do fotógrafo, sua posição no jornal (lugar, página), o título e a legenda da foto (que nunca é o próprio fotógrafo que redige)" (KARAN, 2004, p.66).

A pesquisa estuda não a realidade dos imigrantes alemães em si, mas a representação desta realidade elaborada, seja pelo olhar do fotógrafo, do fotografado ou do destinatário da foto. Propõe-se também a estabelecer as conexões entre o visível e o invisível, o que se quer mostrar e o que se quer esconder, identificar os símbolos de identificação que não estão ali aleatoriamente, mas pelo seu significado social.

A presença deste acervo fotográfico numa quantidade expressiva em contraposição à diminuta produção historiográfica baseada nesta fonte torna nosso estudo ainda mais necessário no âmbito da história da imigração no sul do Brasil, na medida em que contribui para a ampliação das interpretações desta temática, numa linha historiográfica que se encontra em expansão.

Através do levantamento desse rico corpus documental procuramos discutir os diferentes condicionantes e características que se apresentam nessas fotografias encontradas no ambiente imigrante alemão do Vale do Paranhana. As imagens aqui apresentadas são apenas parte do acervo documental e revelam imagens e representações construídas ou até mesmo idealizadas sobre o cotidiano dessas pessoas. Tendo essas questões como ponto de partida para nossa pesquisa, passamos a analisar as fotografias que apresentam – em diferentes contextos - as cenas do cotidiano dessas famílias de origem imigrante.

Um dos elementos que mais se evidencia nos registros fotográficos é, sem dúvida, a representação do trabalho e a organização desses imigrantes em associações, uniões, clubes e outros segmentos ligados a vida econômica dessas comunidades. Exemplo disso aparece na fotografia abaixo, em que a *União Colonial Figueira*, fundada em 1935 no interior do município de Taquara, é mostrada pela câmera do fotógrafo. Nela aparece a associação criada pelos moradores da localidade, que viviam basicamente da produção agrícola e que assim buscavam fortalecerem-se através do associativismo, prática bastante presente no ambiente imigrante do sul do Brasil.

ACERVO FACCAT

A ideia de trabalho e cooperação familiar é representada de forma evidente nas fotografias. Esse é o caso da fotografia abaixo, em que uma família de agricultores descendentes de imigrantes alemães, na década de 1920, é capturada pelas lentes do fotógrafo. Nela se destacam a participação de adultos e crianças, demonstrando que ali todos trabalhavam pelo bem comum, pela prosperidade familiar e pela conquista do sustento. Ao mesmo tempo, a imagem mostra que o trabalho, naquele dia, estava apenas começando, pois a terra estava ainda para ser preparada e que era preciso, para tanto, que a união de todos nessa tarefa de preparar a terra para o cultivo. Afinal, aquele era o lugar de onde se retirava o sustento familiar.

ACERVO FACCAT

Embora no setor agrícola predominasse a agricultura familiar, a predominância da representação masculina em outros setores se destaca nas fotografias analisadas, revelando uma determinada visão de época em que os papéis sociais se associavam diretamente a condição de gênero. Esse é o caso da imagem em que aparecem os trabalhadores da estrada que ligava Taquara ao município de São Leopoldo, que revelam, ao mesmo tempo, as características étnicas distintas que constituíam o grupo de trabalhadores. Entre eles aparecem não apenas a imagem do imigrante, mas também o mosaico étnico que também fazia parte da

região. Na imagem, afrodescendentes e mestiços aparecem em meio aos homens de ascendência européia, recriando um ambiente de suposta harmonia.

ACERVO FACCAT

Em contraposição a ideia apresentada anteriormente, aqui surge a cena em que, exclusivamente mulheres e crianças, são flagradas realizando a colheita da flor de piretro, planta cultivada em larga escala na região para a produção de inseticida. A imagem que associa as flores à imagem de mulheres e crianças nos parece tentar recriar um ambiente de romantismo, mas ao mesmo tempo de trabalho e desenvolvimento, no qual todos participavam das tarefas. Além disso, observamos que era na agricultura familiar que mulheres e crianças apareciam de forma mais expressiva.

ACERVO FACCAT

Como forma de registro do desenvolvimento econômico experimentado pela região no final do século XIX e da constante preocupação da comunidade com a execução das tarefas cotidianas, a próxima fotografia mostra o embarque da produção de farinha de mandioca no *Porto do Passo do Mundo Novo,* em Taquara, provavelmente ainda no final do século XIX. Na cena, o Rio dos Sinos é representado como meio de ligação com os centros mais próximos e a capital do estado, ao mesmo tempo em que reafirma a capacidade associativa de seus

moradores para a produção agrícola, base de sua economia daquele período. No início do século XX a locomotiva à vapor assumiria papel de destaque na ligação da localidade com a capital.

ACERVO FACCAT

Outro exemplo da preocupação com a representação do trabalho aparece na fotografia em que é mostrada a ferraria pertencente a Theobaldo Peters, no distrito de Ilha Nova, atual município de Santo Antônio da Patrulha. Nela a residência da família e o lugar de produção que garante o sustento familiar são apresentados lado à lado, constituindo um mesmo ambiente, onde trabalho e vida familiar – e daí a presença da família que se posiciona em frente a casa para a fotografia – constituem um mesmo cenário. A economia doméstica família, assim é sempre registrada, pois é uma característica do ideal de trabalho do imigrante.

ACERVO FACCAT

Como já afirmamos anteriormente, a noção de progresso e desenvolvimento se mostram bastante evidentes nos registros fotográficos das famílias imigrantes. Esses momentos que representavam a superação dos obstáculos enfrentados pelos imigrantes eram bons motivos para se tirar uma fotografia. Nesse contexto, a abertura de estradas que ligavam as picadas e as diferentes localidades do interior da região eram momentos que mereciam ser registrados pelas câmeras do fotógrafo. Dessa vez, a abertura da estrada na localidade de Quarto Frio, na década

de 1930 é motivo para pose dos trabalhadores, dentre os quais de destacam homens pertencentes a famílias alemãs da própria localidade em que era executada a obra.

ACERVO FACCAT

O ambiente colonial – em diferentes aspectos - é capturado e registrado pelas fotografias. Nelas aparecem cenas em que os homens – especialmente os homens – posam para as câmeras em situações que procuram mostrar o cotidiano colonial, em meio “a lida” com os animais. Até mesmo as crianças são estimuladas a ter contato com os animais desde pequenas, nem que seja segurando um cachorro de estimação, como na imagem que se apresenta.

ACERVO FACCAT

Na cena abaixo a caça é apresentada como troféu de seu caçador. Na luta pela sobrevivência no ambiente colonial e na conquista da mata – a ser desbravada pelo imigrante e também por seus descendentes – o homem mostra, com ares de conquista, as três onças pintadas caçadas por ele na mata da região.

ACERVO FACCAT

Além do registro fotográfico que reforça a ideia de trabalho e progresso econômico encontrados nos álbuns fotográficos familiares, observa-se a preocupação em registrar as cenas tipicamente familiares. Nessas cenas, a família faz uma pausa nas tarefas cotidianas e se prepara para o registro. Essas fotografias, por sua vez, revelavam características e questões, muitas vezes, que passavam despercebidas pelas lentes do fotógrafo, mas que num olhar mais atento representavam situações familiares particulares. No caso da fotografia abaixo, a família revela determinado poder aquisitivo, uma vez que suas roupas e até mesmo o cuidado com os cabelos e, no caso dos homens, com o cabelo e o bigode bem aparados, nos permite imaginar que a família gozava de uma situação econômica privilegiada se comparada a maioria.

ACERVO FACCAT

Já em situação oposta certamente encontrava-se a família que se apresentava na fotografia mostrada abaixo. Nessa família de prole numerosa percebe-se claramente a hierarquia familiar, estando o pai e a mãe sentados em meio à prole. Nessa mesma imagem, chama especial atenção o fato das crianças estarem descalças. A realidade, entretanto, precisava ser mascarada, recorrendo-se então a pequenos arbustos criados artificialmente para cobrir os pés das crianças descalças.

ACERVO FACCAT

Nas duas imagens seguintes aparecem recortes da vida social. Na primeira a saída da missa é capturada pelo fotógrafo que se coloca estrategicamente. Na fotografia, homens e mulheres, de diferentes idades, cumprem seu dever religioso de comparecer a Igreja, rito que constitui uma das atividades mais significativas do ambiente imigrante, independentemente de serem católicos ou protestantes. Já na segunda fotografia é flagrada uma atividade festiva na Sociedade 05 de Maio, fundada pelos imigrantes alemães ainda no século XIX em Taquara.

ACERVO FACCAT

ACERVO FACCAT

A vida familiar aparece, ainda, retratada em outras fotografias, como nas que seguem. O casal da fotografia abaixo aparece com roupas que certamente eram usadas apenas para

momentos especiais. Ao mesmo tempo as feições de seriedade e a decoração bastante simples, de acordo com as condições de sua época e lugar, conferem a cena um ar tipicamente associado ao ambiente colonial. Esta é uma foto típica de estúdio fotográfico com um cenário montado. Certamente o casal produziu-se para a foto.

ACERVO FACCAT

ACERVO FACCAT

Na cena acima, o casal com sua única filha, se posiciona para o fotógrafo. A cena revela a hierarquia do casal, cujo marido aparece sentado segurando um guarda-chuva, que poderia significar naquele momento uma espécie de símbolo de poder. As roupas escuras – à exceção da menina – conferem seriedade ao casal.

No ambiente imigrante ao qual nos referimos é notória a preocupação com o registro dos rituais religiosos, como aparece na fotografia em que a menina está vestida para sua Primeira Comunhão. O branco presente na roupa da criança revela a pureza e a inocência de sua idade, sendo aspecto recorrente nas fotografias que flagravam crianças e jovens em rituais religiosos. As roupas pretas, ao contrário, aparecem nas fotografias dos adultos, como é o caso

daquelas que mostram os casamentos celebrados na região. Vale lembrar que, na maioria das vezes, os registros fotográficos eram feitos em datas posteriores ao do rito religioso, de acordo com as possibilidades do fotógrafo ou até mesmo de acordo com as condições econômicas do casal que estava se casando.

Em muitos casos, observamos que, caso não se tivesse muitas condições econômicas, os rituais religiosos, como o batismo, a confirmação e o casamento, eram os únicos eventos registrados pela máquina fotográfica. Afinal, trazer o fotógrafo e seu equipamento para algumas localidades mais distantes era relativamente caro para o bolso de muitos colonos alemães. Já para aqueles que desfrutavam de situação econômica mais favorável a fotografia se tornava motivo para registro de diversos episódios da vida cotidiana da região do Vale do Paranhana.

ACERVO FACCAT

ACERVO FACCAT

Notamos, ainda, e preocupação de muitas famílias em registrar as cenas relacionadas ao exercício, ainda que simbólico, da cidadania. Na cena exibida pela fotografia percebemos a

comemoração de 07 de Setembro, por parte de um grupo de alunos da comunidade. Tendo a bandeira brasileira ao centro, os alunos e sua professora posicionam-se para o registro fotográfico, em pleno Estado Novo. O sentimento de brasilidade naquele período histórico precisava ser demonstrado – explicitamente – por parte das comunidades imigrantes do Brasil e, no caso, do Vale do Paranhana, a situação que se apresentava não era diferente das demais áreas imigrantes do Brasil.

ACERVO FACCAT

Em meados do século XX o desenvolvimento econômico e social da região permitiu aos imigrantes e seus descendentes dispor de mais tempo para o lazer. Na última imagem apresentada, moradores de Taquara se divertem promovendo um desfile carnavalesco, percorrendo de automóvel as ruas do centro da cidade em ascensão. Naquele momento, o automóvel já era visto como símbolo de prosperidade e ascensão social, merecendo para tanto o clique do fotógrafo, que registra atentamente as festividades que perpassam as ruas e avenidas da cidade, que se destacava naquele momento como centro regional de desenvolvimento do Vale do Paranhana.

ACERVO FACCAT

Concluindo, ainda que brevemente, observamos que as fotografias presentes na área de imigração do Vale do Paranhana reforçam a ideia de que essas comunidades procuravam registrar suas memórias. A fotografia nesse caso era a forma de deixar para as gerações futuras, parte da história de suas trajetórias familiares e comunitárias, evidenciando através das lentes do fotógrafo, especialmente contratado para "tirar as fotos", suas experiências de vida, associadas ao âmbito da família, mas acima de tudo, relacionadas intimamente aos aspectos econômicos, religiosos e sociais da vida no interior. Essas evidências se tornam perceptíveis na medida em que temos acesso a essas fontes, que assim passam a ser "lidas" pela história.

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre. "Um analista do inconsciente", In: *A imigração ou os paradoxos da alteridade*, 1 edição. São Paulo: Edusp, 1998, pp. 9-12.

_____ **.** O camponês e a fotografia. *Revista de Sociologia. Política*. UFPR, Curitiba: v. 26, p. 31-39, jun. 2006.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

DUBBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. – Campinas. São Paulo: Papirus, 1993.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

HALBWACHS, Maurice**.** *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

KARAM, Tanius. Fotografia jornalística, discurso visual e direitos humanos na imprensa da cidade do México. In: *A leitura de imagens na pesquisa social*: história, comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004, pp. 63-90.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial,1999.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. (Coord.) *Memória e história.* Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984b. p. 11-51. (Enciclopédia Einaudi, vol. 1).

LIPPI DE OLIVEIRA, Lúcia. *O Brasil dos imigrantes.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MAUAD, Ana Maria.<http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf>, acessado em 02/11/2010.

_____. Fotografia e História, possibilidades de análise. In.: *A leitura de imagens na pesquisa social:* história, comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004.

MAUCH, Cláudia e VASCONCELLOS, Naira. (Orgs.) *et al*. *Os alemães no sul do Brasil* : cultura, etnicidade e história. Canoas: Ed. ULBRA, 1994.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, vol.1, n. 21, 1998/1.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: Revista do Programa de Pós-graduação em História e do Departamento de História PUCSP, nº 10, p. 07-28, dez. 1993.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença. In: *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneesse e Jacó Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

POSSAMAI, Zita Rosane. 'Entre lembranças e esquecimentos, o Rio Grande do Sul nos lugares de memória'. In: *RS: 200 anos definindo espaços na história nacional***.** Passo Fundo: UPF Editora, 2002, p. 335-351.

SILVA, Denise T. da. *Fotografias que revelam imagens da imigração: pertencimento e gênero como faces identitárias.* Tese de Doutorado (Doutorado em Ciências da Comunicação, Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

WEBER, Regina. Grupos étnicos, estratégias étnicas. In: *Campos Múltiplos:* identidade, cultura e história. São Leopoldo: Nova Harmonia/Oikos, 2008. p. 257-269.

SLASHER MOVIES: *SERIAL KILLERS* E IMAGINÁRIO SOCIAL.

Daniel Ivori de Matos – UNIOESTE

Capes

No presente estudo, pretendemos analisar como os *Serial Killer*, ou seja, os assassinos em série vem sendo representados ao longo da história do cinema, pois existem inúmeras produções que abordam o tema, sendo quase impossíveis de serem catalogadas. Sendo assim o cinema se constitui em uma importante fonte para o tema aqui pesquisado. Várias produções abordam a temática, perpassando pelos mais variados gêneros do cinema, como terror, horror, suspense, comédia, dentre tantos outros, no entanto para a presente pesquisa selecionamos os *slasher movies*.

Os *slashers movies* constituem um subgênero do terror de grande sucesso entre os anos de 1970 e 1980[1], sendo que muitos consideram *Psicose (Psycho, 1960)* como uma grande influência para o gênero, mas sendo *O Massacre da Serra Elétrica (The Texas Chainsaw Massacre, 1974)*, *Halloween: A Noite do Terror (Halloween, 1978)*, *Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980)* e *A Hora do Pesadelo (Nightmare On Elm Street, 1984)*, as produções mais representativas que consolidaram o gênero e obtiveram grandes bilheterias.

Os filmes *slasher* são normalmente produções de baixo orçamento e são assim chamados por constituírem como premissa básica de seu enredo, assassinos mascarados ou com alguma fantasia, que possuem problemas mentais ou traumas psicológicos, e matam grupos de jovens em busca de diversão, longe das grandes cidades, ou em lugares sem supervisão adulta, com apelo constante a cenas de nudez, retratando muitas vezes aspectos de delinquência juvenil.

Estas produções buscaram atrair a atenção do público jovem, com temas que chocassem e que por vezes contrariassem as grandes produções hollywoodianas das décadas de 1970-80, sendo que, o gênero *slasher* esteve presente também no Brasil, a produção *Shock: Diversão Diabólica (1984)*, de Jair Correia, baseou-se nos *slashers movies* norte-americanos, acabando por retratar a juventude urbana brasileira da década de 1980[2].

Após o declínio dos *slasher movies* em fins de 1980 (muitos autores alegam que o VHS contribuiu para a decadência do gênero[3]), mas nos anos noventa temos novamente a volta do

gênero *slasher*. Em 1996 Wes Craven, diretor de *A Hora do Pesadelo (Nightmare On Elm Street, 1984)*, lança o filme *Pânico (Scream, 1996)*, produção que revitalizou o gênero, sendo umas das maiores bilheterias, arrecadando mais de 173 milhões de dólares[4]. A constantes referências a outros *slashers movies*, como *Halloween, Sexta-feira 13*, numa espécie de paródia dos clichês do gênero, em certo momento um personagem comenta que se o enredo do filme for complicado demais, perderá o seu público alvo[5].

Neste ínterim, apresentamos também os filmes *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado (I Know What You Did Last Summer, 1997)* e *Lenda Urbana (Urban Legend, 1998)*, produções que recorrem à trama envolvendo um grupo de jovens em meio a histórias de terror, datas comemorativas dos EUA, apresentando jovens rumo a universidade ou já inseridos neste meio, sempre designando aspectos sociais para o próprio reconhecimento do público com o enredo, e que por alguma imprudência acabam sendo perseguidos por assassinos em série usando máscaras ou algum tipo de disfarce, descritos sempre como psicopatas ou sociopatas.

Neste ponto devemos perguntar qual relevância que podemos apresentar sobre os *slasher movies* para o historiador? Produções de baixo orçamento, voltados ao entretenimento de adolescentes e jovens adultos, que usam os assassinos como pilar para um enredo com construções e idéias do que o "tornaram" um assassino, e assim justificando mortes violentas.

Vemos ainda presentes nestas produções vários aspectos morais, sempre ligados a questões de jovens praticando sexo pré-nupcial, usando drogas, considerações sobre a virgindade, ou seja, o que chama a atenção de seu público alvo. Dentre tantos outros aspectos voltados a estereótipos que acabaram transformados em clichês do gênero, além de várias discussões sobre o gênero feminino que vários estudiosos de diversas áreas discutem.[6]

Ou seja, o que podemos extrair destes filmes enquanto objeto de pesquisa, enquanto fonte? Concordamos com Mônica Almeida Kornis que: "Somente a análise fílmica nos permite esclarecer as possíveis tensões contidas no filme e na relação com os diferentes contextos políticos e ideológicos de uma dada sociedade". (KORNIS, 1992, p. 30).

Portanto podemos salientar que o próprio apelo da narrativa do filme pode estar ligado a questões não somente de justificar o assassino como o outro na sociedade, mas de apresentar questões que fazem sentido ao público, acontecimentos que são recorrentes na sociedade, seja frente ao assassino em série, e também sobre os fatores moralizantes envolta das produções, ambos estão conectados a um contexto social.

Assim devemos perceber que o filme deve "[...] fazer sentido para a audiência dos cinemas, como também atender a determinados anseios sociais e necessidades psicológicas da coletividade no interior da qual foi realizado, sob pena de vir a se constituir num fracasso comercial". (OLIVEIRA, 2008).

Os *slasher movies* foram com certeza uma boa parcela das produções que disseminaram a imagem dos *Serial Killers*, dentro do próprio do cinema, e principalmente no imaginário social, construindo estereótipos sobre estes indivíduos através da sua representação cinematográfica.

A pesquisadora Ilana Casoy, expõe que os assassinos em série,

> Nos livros, cinema e televisão são descritos como altos, horríveis, caras de mau. Quase nunca é assim. São pessoas comuns, que têm emprego e podem ser bastante charmosas e extremamente educadas. Todas as milhares de vítimas que caíram em suas armadilhas tinham quociente de inteligência normal, e certamente não achavam que estavam se colocando em situações de risco. (CASOY, 2004, p. 35).

Porém destacamos que nem todos os filmes representam os *Serial Killers* da mesma maneira, assim sendo isto nos possibilita analisar os aspectos que permeiam a representação dos *Serial Killers* através do cinema, muitas vezes se firmando verdadeiras no imaginário da sociedade, visto a grande influência e circulação do cinema, e mesmo de seriados de TV, como por exemplo a série *Dexter* que atualmente concluiu sua quinta temporada, apresenta em sua trama um perito forense que possui uma vida "normal", mas esconde que é um assassino em série que mata criminosos.

Deste modo devemos refletir sobre as representações disseminadas ao longo do cinema frente aos *Serial Killers,* em nosso caso frente aos *slasher movies*, para melhor compreensão sobre quais aspectos estão presentes nestas produções. Para tal devemos problematizar como o cinema dialoga com o próprio cinema, para além do tratamento social das características que são apontadas como de fato pertencentes a estes indivíduos, ou seja, nosso principal objetivo é caracterizar em alguns desses filmes, os mais representativos, os aspectos que apontam para os *Serial Killers,* e como eles são representados e acabaram por ser disseminados através dos *slasher movies*, logicamente destacando que nem todos os filmes deste gênero trazem em seu enredo algo que podemos considerar um assassino em série.

Algo interessante a destacarmos é referente ao próprio termo *Serial Killer,* antes de 1970 o termo utilizado pela polícia em casos reais era *Stranger Killer (assassino desconhecido)*, sendo

que a expressão *Serial Killer* foi utilizada pela primeira vez somente na década de 1970 por Robert Ressler[7], e no cinema somente em 1987 no *thriller*[8], *Um Policial Acima da Lei (Cop)*[9], sendo que a expressão normalmente utilizada frente aos vilões em vários *slasher movies* é a de sociopata ou psicopata.

A mesma questão podemos elencar acerca da expressão *slasher*, que denomina o gênero cinematográfico aqui analisado, segundo a autora Brigid Cherry,

> O termo "Slasher", por exemplo, só se tornou um rótulo popular para os filmes de horror do período no início de 1980 - dois ou três anos depois de Halloween e muito tempo depois de Psycho, ou até mesmo The Texas Chainsaw Massacre e Black Christmas. Críticas de filmes no início de 1980, muitas vezes se referiu a eles várias vezes como "mad slasher movies", "knife-kill flicks"ou "deade teenager pictures" (embora o termo tenha slasher se fixado, enquanto os outros não). (CHERRY, 2009, 31-32, tradução nossa).

Portanto, ao longo dos anos, vemos presentes em vários filmes *slasher*, tanto aspectos enquanto consolidação de um gênero cinematográfico, como questões presentes na sociedade frente ao entendimento criminal. Como descrito acima o termo normalmente utilizado se referia ao assassino, como sociopata ou psicopata, a descrição de *Serial Killer* se torna mais freqüente nos filmes *slasher* a partir dos anos noventa.

Portanto os avanços na ciência forense e no desenvolvimento de áreas como a psiquiatria perpassam pelo cinema, seja nos chamados *blockbusters* ou em filmes de baixo orçamento, e se tornou cada vez mais freqüente no cinema e na TV no decorrer dos anos.

Na década de 2000 vários *remakers*[10] foram produzidos como: *Halloween (2007)*, dirigido por Rob Zombie; *O Massacre da Serra Eltrétrica (2006)* e *Sexta-feira 13 (2009)*, dentre tantos outros. Fora deste teor de exaltação dos clássicos, ainda temos inúmeras produções que são por vezes considerados novos formatos dos *slasher movies*, que se referem aos vilões como *Serial Killers*, como *Crywolf: O Jogo da Mentira (Crywolf, 2005)*, *Wolf Creek: Viagem ao Inferno (Wolf Creek, 2005)* este baseado em um caso real, *A Sétima Alma (My Soul to Take, 2010)*, dentre muitos outros, além do grande sucesso *Jogos Mortais (Saw, 2004)*, consiste em um assassino em série que julga se suas vítimas merecem viver, considerando a vida que levam, porém lhes da à chance de sobreviver, colocando suas vítimas em situações de risco extremas, com a possibilidade de sobreviverem, atualmente está em sua sétima seqüência.

O cinema enquanto indústria utiliza-se de eventos presentes na sociedade, independente de como ele é tratado cientificamente, para a construção de suas estórias, os filmes compilam

significados, e muitas vezes estabelecem estereótipos ligados aos mais variados aspectos da sociedade e do próprio cinema, pois a linguagem cinematográfica recorre a elementos que a constituem enquanto produção artística e indústria cultural.

Os filmes acerca de assassinos seriais, de vários gêneros cinematográficos, recorrem muitas vezes ao discurso mais amplo sobre o assunto, sendo que, muitas vezes acabam criando certas contradições sobre determinadas questões, a exemplo dos motivos que levam esses assassinos a cometer seus crimes.

Deste modo, nossa pesquisa remete a várias indagações, dentre pensar que mitos e questões sociais e culturais o cinema expõe sobre os assassinos em série e que figuram no imaginário social, em nosso caso referente aos *slasher movies*. Logicamente devemos levar em consideração toda a questão entorno desse gênero, desde problemas no elenco, como na própria produção desses filmes, principalmente em relação às produções da década de 1970-80.

Eduardo Morettin, argumenta que não podemos deixar de perceber "[...] o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica". (2007, p. 67).

> Os documentos que testemunham os fatos históricos sobrevivem não pelo caráter intencional que os produziu, mas porque são os registros de uma sociedade em uma determinada época cujo conjunto de fatos ultrapassam as intenções de seus produtores e contêm um número de informações muito maior do que aparentemente deveriam conter. Os fatos ou "evidências" históricas sobrevivem porque são portadores de uma ordem, de significações, e existem somente porque são portadores desses fatos e evidências históricas. (MEIRELLES , 1997, p. 115).

Ou seja, muitos diretores, produtores dos *slasher movies* na década de 1970-80, sequer trabalhavam com a idéia de um assassino em série, mas com a idéia de um assassino com deficiência mental, trauma psicológico, a exemplo de *Acampamento Sinistro (Sleepaway Camp, 1980)*, mostra um menino que conviveu com a homossexualidade de seu pai, e que após a morte do mesmo, foi criado como menina por sua tia.

O autor Adam Rockoff expõe considerações pertinentes sobre os assassinos nos *slasher movies*, e que aspectos giram entorno dos motivos para os assassinatos em várias produções, segundo ele,

> [...] na maioria dos filmes slasher, o assassino é uma pessoa comum que sofreu um terrível - e às vezes não tão terrível trauma (humilhação, morte de um ente querido, estupro, abuso psicológico). É por causa dessa injustiça do passado que ele (ou em alguns casos, ela) busca vingança – e quanto mais sangrento, melhor. (ROCKOFF, 2002, p. 05-06, tradução nossa).

E ainda vários filmes que utilizaram a fórmula de uma brincadeira que deu errado, a exemplo de *Trem do Terror (Trem do Terror, 1980), A Vingança de Cropsy/Chamas da Morte (The Burning, 1981), A Noite das Brincadeiras Mortais (April Fool's Day, 1986),* e os *slasher* da década de 1990, *Eu Sei O Que Vocês Fizeram No Verão Passado (I Know What You Did Last Summer, 1997)* e *Lenda Urbana (Urban Legend, 1998).*

Outro exemplo é o caso de *Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980),* onde uma mãe busca vingar a morte de seu filho, que se afogou devido à irresponsabilidade dos monitores de um acampamento, e também filmes que desenvolvem seu enredo com a premissa básica de o assassino simplesmente ter nascido mal, como em *Halloween (1978)*[11], além de tantos outros motivos que são apresentados em várias produções ao longo dos anos.

De acordo com Rockoff, os motivos do porque existe um assassino sempre ocorrem no início dos filmes, mostrando que o

> [...] assassino é testemunha de um acontecimento traumático, geralmente envolve um membro da família (*Friday the 13th, Prom Night, Happy Birthday to Me, My Blood Valentine*), ou foi vítima de um acidente devastador, humilhante ou prejudicial, um trote ou uma tragédia (*The Burning, Terror Train*). No aniversário deste acontecimento horrível, normalmente designados por um feriado ou comemoração tradicionais (natal, ano novo, ação de graças, dia da mentira, aniversário, baile de formatura), o assassino retorna à cena para obter sua vingança. (ROCKOFF, 2002, p. 12-13, tradução nossa).

O que podemos perceber nesses apontamentos, é de que mesmo sem se constituir propriamente em uma definição de assassino, muitos aspectos presentes nos filmes *slasher* produzidos entre os anos de 1974 e 1986, remetem a características que podemos considerar como de assassinos em série.

Desde os motivos que levam os assassinos a cometer uma série de homicídios, a própria forma como são realizados os assassinatos ao longo de vários filmes, raramente em um *slasher* a vitima corre cegamente por um bosque para ser morta a tiros, mas sim por facas. Rockoff aponta que,

> O filme slasher - o que não foi nomeado erroneamente - é definido pelo método através do qual seus personagens são mortos. As vítimas são geralmente mortas por uma faca, embora qualquer objeto de metal afiado parece ser suficiente. Morte por espadas, lâminas, machados, facões, flechas, serras, furadeiras, martelos, espadas, lanças, serras, foices, machados, dardos, foices e forquilhas são comuns. (ROCKOFF, 2002, p. 07, tradução nossa).

Estes aspectos referentes aos métodos como se matam e as armas utilizadas, é o chamado *Modus Operandi*, de acordo com Ilana Casoy, "O modus operandi é estabelecido observando-se que arma foi utilizada no crime, o tipo de vítima selecionada e o local escolhido". (2004, p. 59). O que importa é percebemos que aspectos presentes nesses filmes podemos perceber como representações dos assassinos em série, certamente num filme voltado ao público jovem o que importa é o ato, não o método, pouco importa para o público se a vítima tem a cabeça esmagada em vez de, por exemplo, Jason Voorhees da franquia *Sexta-feira 13* utilizar seu facão.

As armas e lugares onde ocorrem os assassinatos são fundamentais para o enredo de um *slasher movie*, principalmente os lugares onde ocorrem os crimes, de acordo com Rockoff:

> [...] o público destes filmes é predominantemente adolescente, como são os personagens com os quais se identificam, o local é frequentemente um lugar reconhecido universalmente associados com a adolescência: um acampamento de verão (Friday the 13th, The Burning, Sleepaway Camp), ensino médio (Prom Night , Graduation Day), faculdade (Night School, Black Christmas, Hell Night) ou mesmo no conforto das ruas do subúrbio (Halloween, Slumber Party Massacre, A Nightmare On Elm Street). Mesmo que o filme não é especificamente nesse meio, seus personagens vieram de lá. (ROCKOFF, 2002, p. 09, tradução nossa).

Vários aspectos entorno dos assassinos nos filmes se assemelham a casos reais, desde os motivos que seriam as causas de cometerem os crimes, as armas utilizadas, os lugares onde são cometidos os crimes, além da própria questão da violência utilizada nos filmes *slasher*, a necessidade do assassino obter vingança, esclarecendo que os assassinos em série não matam, em virtude do mesmo motivo, mas sim, por ser um indivíduo insano, psicótico, muitos matam em virtude de questões morais da sociedade, outros por pura diversão e outros por satisfação sexual, os reais motivos do porque um assassino serial é o que é, ainda não são totalmente esclarecidos, permeiam entre causas biológicas e psicológicas, algo comum em muitos casos, se refere a abusos a traumas durante a infância[12].

Muitos desses aspectos presentes nos *slasher movies* podem ser reconhecidos em casos reais sobre *Serial Killers*, logicamente que estes filmes não seguem um nexo, a proposta destes

filmes é puro e simplesmente o entretenimento, os filmes *slasher* não prolongam a agonia e o sofrimento das vitimas, algo característico de assassinos reais, pois cenas deste tipo tendem a distrair o espectador. Rockoff argumenta que os *slasher movies* "[...] estão muito mais interessados na prestação de emoção e diversão, em vez de um olhar em primeira mão as mentes dos psicopatas na tela que matam por prazer". (Rockoff, 2002, p. 15, tradução nossa).

De todo o modo, o que importa frente ao cinema não são as exatas aproximações entre a "realidade" e a ficção, mas sim em destacar como o cinema enquanto entretenimento apresenta aspectos da sociedade, os *slasher movies*, são notoriamente referidos hoje em dia como produções que tem em seu enredo assassinos seriais, por exemplo:

> O Massacre da Serra Elétrica foi o primeiro filme a declarar o caso de Ed Gein como uma influência evidente. Mas devo alertar para não deixar o título tolo lhe enganar que há uma mensagem social positiva no transplante da história de Wisconsin para o Texas, o filme envolve um massacre por parte dos texanos não para texanos. Isto é o que deu início a tudo, a partir do conceito de assassino mascarado de uma família canibal. O Diretor Tobe Hooper criou o auge do terror americano, elevando os temores reais e um ligeiro toque de humor negro, ao comentar sobre a desagregação da família americana. É uma espécie de síntese brutal da Família Manson e Ed Gein caso. (McCARTHY, 2003, p. 174-175, tradução nossa).

Portanto devemos notar que boa parte do que ocorre na sociedade percorre as várias mídias de informação, como os jornais, o rádio, os telejornais, tudo isso possibilita a maior velocidade de informação sobre casos de assassinatos em série, o cinema como indústria e entretenimento, reproduz aspectos de acontecimentos sociais, seja conscientemente ou não.

Neste ponto, o cinema, e propriamente gênero *slasher*, acabaram por representar os assassinos seriais, mesmo que seja nos aspectos que se aproximam desse termo. De todo o modo o que importa é pensarmos o cinema enquanto fonte histórica, que carrega aspectos sociais, nessa aproximação com o gênero cinematográfico aqui analisado, que acabou por influenciar o imaginário social acerca dos assassinos seriais.

> O imaginário existe em função do real que o produz e do social que o legitima, existe para confirmar, negar, transfigurar ou ultrapassar a realidade. O imaginário compõe-se de representações sobre o mundo do vivido, do visível e do experimentado, mas também sobre os sonhos, desejos e medos de cada época, sobre o não tangível nem visível, mas que passa a existir e ter força de real para aqueles que o vivenciam[13].

Portanto, é por meio do seu imaginário que a sociedade representa seus conflitos, sendo que o cinema torna-se o principal referencial sobre assassinos em série, e ainda mais acerca da popularização e enorme produção de filmes dos acerca do tema, e também frente ao gênero dos *slasher movies*, especialmente nos EUA, sendo que existem produções canadenses muito representativas dentro do gênero, como *Noite do Terror (Black Christmas, 1974)* e *Dia dos Namorados Macabros (My Bloody Valentine, 1981).*

O cinema se configura em uma prática cotidiana, de acordo com Michel De Certeau[14] durante este processo o indivíduo consumidor se apropria de diversos discursos que estão presentes em seu cotidiano, e neste ponto devemos assinalar que os filmes são grandes veículos para a disseminação do conhecimento sobre lugares, hábitos, personagens, etc.

O cinema como indústria carrega características políticas, econômicas e culturais, expõe valores presentes na sociedade, bem como dissemina costumes que acabam por influenciar a sociedade. A representação do crime e dos diversos aspectos que o envolvem, como os assassinatos em série, através da indústria cinematográfica são realizados em diversos países. Assim sendo devemos refletir que estas produções expõe aspectos da sociedade norte-americana, apresentam aspectos da sociedade capitalista, urbana, com seus valores sociais e culturais.

> O imaginário social é, deste modo, uma das forças reguladoras da vida colectiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com elas, com as divisões internas e as instituições sociais, etc. (BACZKO, 1985, p. 309-310).

Neste momento da pesquisa, devemos destacar que a análise do historiador deve abarcar as diversas formas como os homens traduzem a realidade, através de suas *práticas*, discursos, imagens e idéias, sendo fundamental para a compreensão do mundo social e das *representações* que compõem o espaço social.

Um aspecto importante que se refere aos filmes *slasher*, mas não somente a eles, é a própria definição do personagem principal, não sendo mais as vítimas, mas sim os vilões, os assassinos. A própria imagem da mulher nos filmes de terror acabou por se alterar ao longo dos anos, como aponta Brigid Cherry:

> [...] a sobrevivência da vítima não é mais dependente da intervenção de uma figura de autoridade, mas sim na sua própria capacidade. Isso reflete as mudanças nos papéis das mulheres nas culturas ocidentais. O gênero de terror tem sempre apresentado confrontos com as forças que ameaçam a mulher dentro

> da sociedade e lhes dá mais espaço do que outros gêneros em que atuam (por exemplo, nos filmes pós-guerra, tais como Cat People). (CHERRY, 2009, p. 174, tradução).

Pensando acerca das várias características que estão presentes nos filmes sobre assassinos seriais, que aparentemente todos os *Serial Killers* são homens, sendo que a exemplo de *Sexta-feira 13 (1980)* quem cometeu os assassinatos no acampamento foi Pámela Voorhees, mãe de Jason, e mesmo de que todos os assassinos (as) são indivíduos brancos, algo muito disseminado pelos *slasher movies*, pensando o que leva a omissão dos casos que envolvem negros, que constituem grande parte dos crimes registrados nos EUA, senão na maioria, como aponta Anthony Walsh, em seu artigo "African Americans and Serial Killing in the Media"[15].

Stuart Hall destaca que "Não há como escarpar de políticas de representação, e não podemos lidar com a idéia de 'como a vida é lá fora' como uma espécie de teste para medir o acerto ou o erro político de uma dada estratégia ou texto cultural"[16]. Portanto podemos refletir que esta omissão estaria ligada a um contexto de desconstrução de políticas raciais.

Em vista da realidade dos *Serial Killers*, cabe-nos indagar as maneiras pelas quais o cinema constituiu estereótipos destes indivíduos através da sua representação no imaginário social, e que por vezes é tomada como verdadeira, notando toda a influência do cinema na sociedade, como da sociedade para com o cinema, como aponta Cristiane Nova:

> É bom salientar que, se a sociedade exerce influência sobre a produção cinematográfica, a recíproca também é verdadeira. A ação exercida pelo cinema nos espectadores é um fato inquestionável, não obstante ainda não se tenha chegado a um consenso quanto ao seu grau de ação. Ter consciência desse mecanismo é fundamental para o trabalho analítico, visto que boa parte do conteúdo do filme, sobretudo no cinema dito comercial, é ditada pelos gostos e pelas expectativas do público os quais, por sua vez são influenciados pelos filmes, numa relação altamente dialética. (NOVA, 1996).

Deste modo deve-se discutir sobre estas questões presentes no meio social e muitas vezes omitida pela indústria cinematográfica, mas que exercem influência sobre o público. Devemos lembrar que o filme não deixa de ser consumido pelos espectadores, ou mesmo como Michel De Certeau aponta, seria um *consumo* ou um *uso*, os indivíduos não assistem de forma branda a um filme, mas fazem formulações, remetendo a *usos* do que é apresentado na tela. Nas palavras de Certeau, "[...] uma vez analisadas as imagens distribuídas pela TV e os tempos que se passa assistindo os programas televisivos, resta ainda perguntar o que é que o consumidor *fabrica* com essas imagens e durante essas horas"[17].

Ao longo do estudo podemos perceber várias questões frente aos *slasher movies* e como estes acabaram por representar os *Serial Killers*, ao longo de seu enredo e da linguagem cinematográfica, mesmo que aparentemente seja simplesmente voltada basicamente aos assassinatos violentos, muitas vezes sem sentidos, apenas voltado ao entretenimento de seu público, sempre expondo o assassino como o outro, como o louco. Nosso objetivo jamais foi de explanar todas as questões que envolvem os *slasher movies*, mas sim destacar vários aspectos sobre a representação dos assassinos seriais ao longo do cinema, mostrando também como o cinema pode se constituir em uma fonte histórica, que apresenta acontecimentos sociais, e que estão presentes no cinema.

Filmografia:

ACAMPAMENTO SINISTRO [Sleepaway Camp]. Robert Hiltzik. EUA: American Eagle Films United Film Distribution, 1983. 1DVD vídeo (88 min.).

A HORA DO PESADELO [A Nightmare On Elm Street]. Wes Craven. EUA: New Line Cinema, 1984. 1DVD vídeo (91 min.).

A NOITE DAS BRINCADEIRAS MORTAIS [April Fool's Day]. Fred Walton. EUA: Paramount Pictures, 1986. 1DVD vídeo (89 min.).

CHAMAS DA MORTE [The Burning]. Tony Maylam. EUA/Canada: Miramax Films, 1981. 1DVD vídeo (91 min.).

CRYWOLF: O Jogo da Mentira [Crywolf]. Jeff Wadlow. EUA: Universal Studies, 2005. 1DVD video (90 min.).

DIA DOS NAMORADOS MACABRO [My Bloody Valentine]. George Mihalka. Canadá: CIC, 1981. 1DVD vídeo (91 min.).

EU SEI O QUE VOCÊS FIZERAM NO VERÃO PASSADO [I Know What You Did Last Summer]. Jim Gillespie. EUA: Columbia Pictures, 1997. 1DVD vídeo (100 min.) Ntsc, cor, som.

HALLOWEEN: A Noite do Terror [Halloween]. John Carpenter. EUA: Europa Films, 1978. 1 DVD vídeo (91 min.).

HALLOWEEN: O Início [Halloween]. Rob Zombie. EUA: Dimension Films, 2007. 1DVD video (121 min.).

JOGOS MORTAIS [Saw]. James Wan. EUA: Paris Filmes, 2004. 1DVD video (102 min.).

LENDA URBANA [Urban Legend]. Jamie Blanks. EUA: Columbia Pictures, 1998. 1DVD video (99 min.).

NOITE DO TERROR [Black Christmas]. Bob Clark. Canadá: Paris Filmes: 1974. 1DVD vídeo (104 min.).

O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA [The Texas Chainsaw Massacre]. Tob Hoper. EUA: Europa Films, 1974. 1 DVD vídeo (84 min.).

O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA: O Ínicio [The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning]. Jonathan Liebesman. EUA: New Line Cinema, 2006. 1 DVD vídeo (91 min.).

PÂNICO [Scream]. Wes Craven. EUA: Dimension Filmes, 1996. 1DVD vídeo (110 min.).

SEXTA-FEIRA 13 [Friday the 13th]. Sean S. Cunningham. EUA: Paramount Pictures, 1980. 1DVD vídeo (95 min.).

SEXTA-FEIRA 13 [Friday the 13th]. Marcus Nispel. EUA: New Line Cinema, 2009. 1DVD vídeo (97 min.).

TREM DO TERROR [Terror Train]. Roger Spottiswoode. Canadá/ EUA: Astral Films 20th Century Fox, 1980. 1DVD vídeo (97 min.).

WOLF CREEK: Viagem ao Inferno (Wolf Creek]. Greg Mclean. Austrália: Image Films, 2005. 1DVD video (99 min.).

Referências bibliográficas:

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi***.** Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. v. 5, p. 309-310.

CÁNEPA, L.. *Shock!: slasher movie "made in Brazil"*. Revista Contracampo, Brasil, 0, set. 2010. Disponível em: http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/30/45. Acesso em: 24/03/ 2011.

CASOY, Ilana. *Serial killer: louco ou cruel?* 6. ed. São Paulo: Madras, 2004, p 13.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano.* 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHERRY, Brigid. *Horror*. London/New York: Routledge, 2009.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais.* Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

MEIRELLES, W. R. *O Cinema como Fonte para o Estudo da História*. História & Ensino (UEL), Londrina, v. 3, p. 113-122, 1997, p. 115.

McCARTHY, Soren. *Cult Movies in Sixty Seconds*. Londres: Fusion Press, 2003.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro. IN: CAPELATO, Maria Helena et al. (orgs.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007

NOGUEIRA, Luís - *Manuais de Cinema II - Géneros Cinematográficos*. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/sinopse/nogueira-manuais_II_generos_cinematograficos.html> Acesso em: 10/03/2011.

NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da História*. Disponível em: <http://www.oolhodahistoria.ufba.br/o3cris.html>. Acesso em: 22/12/2009.

OLIVEIRA, Dennison. O cinema como fonte para a história. In: *Fontes históricas: métodos e tipologias*, 2008, Curitiba. III Evento de Extensão em Pesquisa Histórica, 2008, p. 1-12.

ROCKOFF, Adam. *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Films, 1978-1986.* Jefferson, N.C: McFarland & Company, 2002.

PESAVENTO, Sandra. *Cultura e representações: uma trajetória.* Anos 90, v. 13, n. 23/24, jan./dez. 2006, p. 45-58.

WALSH, Anthony. *African Americans and Serial Killing in the Media.* Homicide Studies, Vol. 9 No. 4, November 2005, p. 271-291.

[1] Tendo em vista que o gênero voltou a se tornar popular com o filme *Pânico (Scream, 1996)* de Wes Craven, e que deu início a uma nova leva de filmes *slasher*.

[2] CÁNEPA, L.. *Shock!: slasher movie "made in Brazil"*. Revista Contracampo, Brasil, 0, set. 2010. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/30/45>. Acesso em: 24/03/ 2011.

[3] A exemplo de ROCKOFF, Adam. *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Films, 1978-1986.* Jefferson, N.C: McFarland & Company, 2002.

[4] Disponível em < http://boxofficemojo.com/movies/?id=scream.htm> Acesso em: 25/11/10.

[5] Pânico [*Sream*]. Wes Craven. Eua: Dimension Filmes, 1996. 1DVD vídeo (110 min.) Ntsc, cor, som.

[6] CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film.* Princeton: Princeton University Press, 1992.

[7] O termo serial killer foi utilizado pela primeira vez nos anos 70 por Robert Ressler, agente aposentado do FBI. Cf.: CASOY, Ilana. *Serial killer: louco ou cruel?* 6. ed. São Paulo: Madras, 2004, p 13.

[8] Os filmes *Thrillers* têm como características principais o suspense e abordam crimes, investigações policiais, muitas vezes possui aspectos dos filmes de terror.

[9] Cf.: Disponível em: <http://www.trutv.com/library/crime/serial_killers/predators/hollywood/age_3.html> Acesso em: 02/03/2011.

[10] O *remake* consiste em tomar um filme previamente existente e fazer uma versão actualizada do mesmo. O critério predominante consiste em averiguar do potencial comercial ou criativo que o filme mantém. Em função dessa avaliação, decide-se se vale a pena recuperar um determinado universo e respectivas personagens. NOGUEIRA, Luís - *Manuais de Cinema II - Géneros Cinematográficos*. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/sinopse/nogueira-manuais_II_generos_cinematograficos.html> Acesso em: 10/03/2011.

[11] ROCKOFF, op.cit.

[12] CASOY, op.cit.

[13] PESAVENTO, Sandra. **Cultura e representações: uma trajetória.** *Anos 90*, v. 13, n. 23/24, jan./dez. 2006, p. 45-58.

[14] CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano.* 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 37-53; 91-106.

[15] WALSH, Anthony. African Americans and Serial Killing in the Media. *Homicide Studies*, Vol. 9 No. 4, November 2005 271-291.

[16] HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais.* Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

[17] CERTEAU, op. cit.

OS LUGARES DE MEMÓRIA DOS MUCKER E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE SUA LÍDER JACOBINA MENTZ MAURER

Daniel Luciano Gevehr
Faculdades Integradas de Taquara (FACCAT)
danielgevehr@hotmail.com

O trabalho analisa as imagens construídas sobre o conflito Mucker e sua líder, Jacobina Mentz Maurer, no período compreendido entre o desfecho do conflito, em 1874, e os dias atuais. O conflito Mucker (1868-1874) marcou de forma definitiva a história do atual município de Sapiranga (RS) no qual ocorreu o conflito e que no século XIX correspondia a parte da Antiga Colônia Alemã de São Leopoldo, fundada em 1824 por D. Pedro I. O conflito, de caráter messiânico, ocorreu em um ambiente de muitas transformações econômicas e sociais associadas ao processo de imigração alemã que ocorria no século XIX no sul do Brasil.

Tendo esta questão como ponto de partida, investigamos como em diferentes épocas e contextos se produziram imagens e idealizações sobre Jacobina, bem como a construção e manipulação dos imaginários sociais construídos sobre ela. Detemo-nos especialmente, na análise das imagens construídas e difundidas sobre Jacobina Maurer através da fotografia, do cinema, da pintura, - e especialmente - da monumentalidade e da construção de lugares de memória, vinculando-as ao seu contexto de produção e aos interesses dos diferentes grupos sociais que as forjaram.

Atentamos, ainda, para o processo de ressignificação dessas imagens e representações, identificando as transformações significativas de que foram alvo ao longo do período que compreende o final do século XIX até os dias atuais. Destacamos, sobretudo, o processo de manipulação da memória e dos sentimentos coletivos da comunidade em que o episódio ocorreu, evidenciado na eleição dos símbolos e dos lugares de memória da cidade de Sapiranga, através dos quais se deu a materialização dessas imagens e dos sentimentos coletivos em relação aos Mucker (termo alemão que pode significar santarrão, beato, fanático religioso).

Inicialmente, a difusão de determinadas representações sobre os Mucker e sobre sua líder Jacobina, se deu através da publicação da obra *Os Mucker* (1906), por Ambrósio Schupp, um jesuíta alemão que chegou no Brasil em 1874, mesmo ano do desfecho do conflito. Deve-se, principalmente ao conteúdo de sua obra a construção de um imaginário essencialmente negativo em relação ao grupo liderado por Jacobina e que acabou se difundindo entre a

população. Mesmo com estudos posteriores, como o de Leopoldo Petry (1957) e de estudos acadêmicos como os de Janaína Amado (1976), João Guilherme Biehl (1991) e Maria Amélia Dickie (1996), que procuraram dar outras versões sobre o conflito, os Mucker continuaram sendo conhecidos pela comunidade sapiranguense como um grupo de fanáticos religiosos até o início do século XXI.

A ausência de fontes documentais produzidas pelo próprio grupo fez com que durante muito tempo a única versão dos fatos fosse a presente nos autos dos processos judiciais e nas fontes orais do lado daqueles que derrotaram os Mucker. Daí ser possível falar de uma ausência de "voz" por parte dos vencidos, que não tiveram a oportunidade de "contar" a sua própria versão dos fatos. Outro fator, que em nossa análise julgamos essencial, é a ausência de imagens que materializem os personagens ou até mesmo o cenário na época do conflito, o que torna o grupo – e de forma especial sua líder Jacobina - mais enigmático.

A única forma de registro que encontramos sobre a líder dos Mucker é uma fotografia, cuja veracidade é fortemente questionada, que apresenta Jacobina junto ao seu marido João Jorge Maurer, conhecido como o curandeiro e que realizada milagres de cura no Morro Ferrabraz, lugar de moradia do casal e onde se realizavam as atividades do casal. A fotografia é apresentada na obra *A Nova Face dos Mucker*, produzida por Moacyr Domingues, após exaustiva pesquisa documental (DOMINGUES, 1977, p. 7). Entretanto sobre a origem da fotografia se apresentam várias dúvidas, principalmente sobre sua origem.

Além da produção historiografia existente sobre o conflito e da veiculação de determinadas imagens e representações sobre sua líder, precisamos observar o processo que envolveu a ressignificação do episódio ao longo das décadas que se sucederam ao seu

desfecho. A própria imprensa foi, nesse sentido, um importante veículo de difusão de imagens e representação sobre os Mucker, que acabou reforçando o imaginário fanatizado e unilateral sobre os fatos ocorridos no morro Ferrabraz. Exemplo concreto dessas manifestações, que acabaram reforçando o imaginário negativo em relação aos Mucker foi a própria imprensa sapiranguense, que nas décadas de 1950 e 1960 publicou uma série de reportagens sobre o episódio. Nela, os Mucker foram sempre apresentados como culpados.

No sentido contrário da visão que apresenta o conflito como resultado do fanatismo religioso observamos, na década de 1990, o início de um novo período das representações e idealizações construídas sobre os Mucker. Merece destaque nesse novo contexto a obra literária *Videiras de Cristal,* de Antônio Luiz de Assis Brasil. O romance histórico em questão abriu espaço, em nível estadual e nacional, para a discussão sobre o tema, algo que de certa forma ainda se mostrava bastante velado na região em que ocorreu o massacre. Observa-se, de fato, que as pessoas ainda tinham receio em falar sobre o tema na região. É precisamente a partir dessa fase que podemos falar em um amplo processo de ressignificação e difusão de novas imagens e representações sobre os Mucker e especialmente sobre sua líder Jacobina.

O novo contexto do final do século XX e as novas perspectivas de desenvolvimento da região foram condicionantes significativos que nos permitem compreender como os Mucker foram alvo de ressignificações, que os colocaram não mais apenas na condição de culpados, mas num processo que nos permite identificar a heroicização de sua líder e, consequentemente, do grupo por ela liderado. Esse processo, de significativa transformação no âmbito da criação e difusão de imagens sobre os Mucker, se tornou mais evidente se observarmos o processo que envolveu a criação daquilo que Pierre Nora chama de *lugares de memória.* Esses lugares, que procuram marcar no tempo e no espaço os lugares dos Mucker foram alvo de manipulação e ressignificação, na medida em que os interesses presentes especialmente no início do século XXI se associavam a ideia de projeção de Sapiranga no cenário nacional, especialmente através do filme *A Paixão de Jacobina*, produzido pela família Barreto em 2002.

Com o propósito de compreender o processo que envolveu a construção dos lugares de memória e a difusão de imagens e representações sobre os Mucker e sobre a líder Jacobina, atentamos para aquilo que Halbwachs (2004, p. 150) nos diz sobre os lugares de memória. Para ele, os lugares que percorremos nos fazem lembrar de fatos ocorridos no passado e, assim, contribuem para a construção da memória coletiva. A construção de monumentos, a denominação de lugares e a preocupação com a valorização de personagens do passado estão diretamente associadas a uma memória coletiva. Dessa forma, quando uma comunidade elege seus lugares de memória e também seus símbolos e heróis - que passam a representá-la – pode-

se perceber os condicionantes que estiveram envolvidos nesse processo de construção das representações.

As várias interpretações sobre os Mucker acabaram difundindo diferentes versões e, especialmente, definindo os "heróis" e os "culpados" do conflito. Em seu estudo sobre a difusão de imagens construídas sobre as mulheres do sul do Brasil, Joana Pedro (2004, p. 283) mostra-nos como é praticamente impossível mensurarmos a apropriação de representações sociais. Para ela, pode-se tentar compreender e avaliar o impacto que as idéias difundidas causaram no meio social, embora seja impossível mensurar o grau de aceitação e da conseqüente internalização das ideias difundidas.

Outra questão importante em nossa pesquisa é a compreensão da construção dos símbolos associados aos fatos e personagens que marcaram a história de um grupo. Sobre essa questão, José Murilo de Carvalho (1990, p. 13) refere-se à associação existente entre construção dos imaginários sociais e a criação de diferentes símbolos para reforçar uma determinada visão sobre o passado. Para ele, a manipulação dos símbolos, das alegorias e até mesmo dos mitos criados sobre os personagens históricos nos ajuda a compreender a dinâmica que envolve a construção dos imaginários sociais.

Já com relação à dinâmica que envolve a análise das representações sociais e à construção dos lugares de memória dos Mucker em Sapiranga, resgatamos aquilo que a historiadora Sandra Pesavento chama de *ressemantização do tempo e do espaço* (2002, p. 162). Para ela, é preciso considerar as transformações de caráter econômico, político, social e cultural, para que se torne possível a realização de uma leitura das representações sociais construídas num determinado contexto.

Assim, nossa análise parte do entendimento de que a constituição dos lugares de memória dos Mucker ocorreu - num primeiro momento - como manifestação do sentimento de condenação e de rejeição aos Mucker. Exemplo dos efeitos dessa condenação foi a celebração de Genuíno Sampaio, comandante das tropas oficiais contrárias aos Mucker, como herói do conflito. Cabe ressaltar que, nesse processo de construção das representações sobre os Mucker, foram *evocados sentidos, vivências e valores* (PESAVENTO, 2002, p. 16) que deveriam ter significado para a comunidade. Nesse sentido, especialmente Jacobina foi apresentada como uma "mancha do passado", que devia ser lembrada como contraponto às aspirações da nova sociedade que se reorganizava após o desfecho do conflito e que tinha essa mulher como exemplo a não ser seguido.

A eleição desses dois personagens – como representantes dos dois lados do conflito – remete-nos à análise feita por Carvalho, para quem o processo de "heroificação" inclui

necessariamente *a transmutação da figura real, a fim de torná-la arquétipo de valores ou aspirações coletivas* (1990, p. 14) o que ocorreu com Jacobina e Genuíno. Além do papel desempenhado pelos testemunhos na construção de representações sobre os Mucker, deve-se ressaltar a importância – atribuída por Halbwachs – da constituição dos lugares de memória e sua significação. Tomando essas considerações como referência para nossa investigação, passamos a analisar os condicionantes envolvidos na construção dos lugares de memória dos Mucker em Sapiranga.

Fundamental para a análise do processo de construção dos lugares de memória é considerarmos o significado que esses diferentes lugares apresentam. É nesse sentido que destacamos a criação dos diferentes lugares de memória (monumentos, praças, instituições, etc.) dos Mucker em Sapiranga, município onde ocorreu o episódio no final do século XIX, seguindo a interpretação proposta por Françoise Choay (2001, p. 17), para quem os monumentos servem para advertir ou lembrar, tocando nas emoções.

Demonstração dessa tentativa – a de criar lugares de memória - através da monumentalização, temos o túmulo localizado no Cemitério do Bairro Amaral Ribeiro, que tem o morro Ferrabraz ao fundo.

A *sepultura* construída em 1874 foi a primeira representação monumental construída pela comunidade da Colônia Alemã para homenagear aqueles que haviam dado sua vida no combate aos Mucker. Esse monumento localizado no cemitério do Amaral Ribeiro, em Sapiranga, procurou enaltecer a ação dos colonos mortos em combate, ao mesmo tempo em que apontou os Mucker como seus assassinos. Na lápide da sepultura, encontramos uma homenagem prestada aos homens que morreram em virtude dos supostos ataques dos Mucker e assinada pelos moradores da colônia. Como contraponto disso, temos o fato de Jacobina, juntamente com dezenas de Mucker assassinados, terem sido enterrados em uma vala comum

nas proximidades do local onde ficava a residência de Jacobina e onde seria, décadas mais tarde, erguido o monumento em homenagem ao coronel Genuíno.

Além da sepultura, que é o primeiro lugar de memória construído sobre os Mucker, temos o *Monumento alusivo ao Coronel Genuíno Sampaio* e a *Cruz de Jacobina*, ambos localizados ao pé do morro Ferrabraz. A materialização do primeiro tinha como finalidade homenagear o Coronel Genuíno Sampaio, líder das tropas contrárias aos Mucker e que havia tombado em combate em 21 de julho de 1874. O monumento, construído em 1931 e inaugurado no ano seguinte, resultou da iniciativa de um morador de Sapiranga, Reinaldo Scherer, um jovem morador do morro Ferrabraz, que, através do seu gesto, transformaria Genuíno num herói para a comunidade sapiranguense. Naquele momento a ideia do jovem morador da colônia era entendida pela comunidade como uma forma de tradução dos sentimentos coletivos, que assim se materializavam no projeto elaborado por Scherer.

Concomitantemente ao ato de inauguração do monumento, que contou com várias autoridades, registramos a entrega a alguém, cujo nome não é mencionado, mas que acreditamos se tratar de um vereador da Câmara de Vereadores de São Leopoldo, da *Bíblia* que supostamente Jacobina utilizava em suas pregações religiosas. Destacamos o simbolismo que reveste esse ato, que confiava às autoridades a guarda de um dos símbolos das crenças praticadas por Jacobina, impedindo, dessa forma, que o fanatismo fosse retomado.

Já a colocação de uma *cruz* no local em que Jacobina foi assassinada não ocorreu da mesma forma. Ao que tudo indica, a colocação de uma cruz de madeira no local onde Jacobina e mais 16 adeptos foram mortos no dia 02 de agosto de 1874 deu-se apenas na década de 1910. A execução dessa obra, no entanto, não foi registrada através de fotografia, nem em documento escrito ou de qualquer ato oficial de inauguração, o que revela o aspecto não oficial e que

procurava não despertar a atenção da comunidade em relação ao feito, uma vez que Jacobina não deveria ser evocada novamente nos sentimentos – e na memória - da comunidade.

Tomados como *símbolos espaciais* (OLIVEIRA, 2003, p. 09), tanto a cruz de Jacobina quanto o monumento alusivo ao Coronel Genuíno Sampaio foram erguidos pela comunidade local no cenário onde havia ocorrido o conflito, possuindo nítidos significados antagônicos. Essas visões polarizadas, entre "o bem e o mal", foram responsáveis, em grande medida, pela construção do imaginário social sobre os Mucker.

Seria somente no início do século XXI que Jacobina teria um monumento construído em sua homenagem. O monumento erguido na praça (conhecida popularmente como "Praça da Jacobina"), localizada logo no acesso ao centro da cidade, foi construído em 2006, por iniciativa do vice-prefeito municipal Fernando da Cunha, para homenagear Jacobina. Percebe-se que naquele novo contexto, a líder dos Mucker revestia-se de um novo significado para a cidade, na medida em que ela foi a responsável pela projeção de Sapiranga em nível nacional, através do lançamento da obra cinematográfica *A Paixão de Jacobina*, que baseou-se na obra *Videiras de Cristal* de Assis Brasil. A partir desse contexto, Jacobina encontrava-se como heroína, cujos princípios acabaram sendo transformados em motivo de celebração. Observando-se o monumento encontramos, na sua base, uma inscrição com um breve perfil biográfico de Jacobina, de autoria de Daniel Gevehr, e que apresenta uma breve biografia de Jacobina.

O imaginário, vale lembrar, tem como um de seus pontos de referência – e de lembrança – os *lugares de memória*, na expressão de Pierre Nora, para quem *a memória pendura-se em lugares assim como a história em acontecimentos* (1993, p. 25). Acreditamos que a sepultura do Cemitério do Amaral Ribeiro, a cruz e os monumentos de Genuíno e de Jacobina, desempenham, enquanto lugares de memória, papel fundamental no processo de construção do imaginário sobre os Mucker.

Além desses lugares, que nos remetem a lembrança dos Mucker, encontramos outros vários lugares – de memória - em Sapiranga que nos fazem lembrar do conflito, num exercício cotidiano de relembrar os Mucker e os fatos e personagens associados a eles. Exemplos concretos dessas iniciativas da comunidade, no sentido de manter viva a memória do tempo dos Mucker tivemos em 1901, a fundação do Clube 19 de Julho. Chamamos a atenção para a data de sua fundação, 19 de julho, dia e mês em que a casa de Jacobina foi destruída pelas forças imperiais no Ferrabraz. Cremos existir aí bem mais que uma simples coincidência, já que esta data era bastante significativa para a comunidade, por representar a data em que a "fortaleza do Ferrabraz" foi destruída. Embora não tenhamos fontes documentais ou testemunhos orais para corroborar nossa hipótese, impõe-se a possibilidade de vincularmos as duas datas do dia 19 de julho, a de 1874 e a de 1901.

Em 1937 se deu a criação e a inauguração do atual Instituto Estadual Coronel Genuíno Sampaio, localizado na zona central da cidade e, portanto, lugar de passagem e circulação da comunidade. A denominação da principal escola pública de Sapiranga foi realizada através do Decreto nº 6702 de 27 de agosto de 1937. Assim o herói da luta contra os Mucker tinha seu nome materializado em uma das mais importantes instituições da localidade e cuja lembrança se mantinha viva na memória de seus moradores cotidianamente. Também o CTG Pedro Serrano, fundado em 24 de junho de 1952 merece destaque nessa perspectiva de análise. Sua denominação aparece a partir na documentação pesquisada desde 1961, fazendo com que todos

relembrassem a atuação de Pedro Schmidt (conhecido pelos moradores da região à época do conflito como Pedro Serrano), como líder local das tropas de Genuíno no episódio do Ferrabraz, ao lado do Coronel, tendo Jacobina como rival. O principal aliado de Genuíno teve, dessa forma, seu nome registrado na memória da comunidade, sendo materializado em uma das instituições mais importantes do âmbito da vida cultural de seus moradores.

Nesse contexto de mudanças, a municipalidade (criada através da emancipação de São Leopoldo em 1955) daria início a um processo – significativo - de construção de símbolos e nomeações de espaços da cidade, que inevitavelmente remeteram a história dos Mucker. Nomes de ruas, praças e avenidas que identificavam, num primeiro momento apenas aqueles que lutaram contra os Mucker apareceram de forma evidente. Somente no final do século XX e principalmente a partir de 2002, com o lançamento do filme, a municipalidade tratou de promover a nomeação de diferentes espaços da cidade de *Jacobina* ou outras denominações que se associavam a fatos ou personagens ligados diretamente ao lado dos Mucker. Era um novo tempo, em que a possibilidade de associar o nome de Jacobina com o desenvolvimento do turismo local se apresentava como uma grande possibilidade.

De acordo com José de Meneses (2004, p. 21) a História e o Turismo Cultural, em seus limites interpretativos, *monumentalizam eventos e musealizam existências.* É nessa perspectiva que entendemos que os Mucker e Jacobina foram alvo de um amplo processo de ressignificação, em decorrência do projeto de desenvolvimento do turismo local, desencadeado no final do século XX e início do século XXI.

Conhecidos em função da literatura e do cinema, os Mucker e sua líder Jacobina passaram a assumir uma nova representação, uma vez que poderiam servir aos interesses econômicos e políticos do município, na medida em que poderiam projetar a cidade no roteiro turístico nacional. Isso ocorreu de fato, através da criação dos *Caminhos de Jacobina* em 2001. Esse projeto resultou da parceria entre o Departamento de Turismo de Sapiranga e o SEBRAE e contemplou diferentes lugares de memória dos Mucker. Através dele a comunidade percebeu a possibilidade de se valer da história, antes até mesmo negada ou negligenciada por muitos, para promover o desenvolvimento do município.

Exemplo dessa nova perspectiva temos no folder produzido para promover o turismo da região do Vale dos Sinos e intitulado *Caminhos do Vale: Rota turística* e está organizado de forma que cada um dos municípios envolvidos no projeto mostre sua história e os principais pontos turísticos. Na parte intitulada *Conheça Sapiranga,* encontramos, na introdução, o subtítulo *Caminhos de Jacobina,* em que é apresentada uma breve síntese da sua história e o

significado desse roteiro turístico que permitia aos visitantes conhecer parte da história do município de Sapiranga, cujas origens se associava aos Mucker.

Outro aspecto que nos chama a atenção nesse processo de construção do projeto de desenvolvimento do turismo da cidade é o logotipo criado para identificar os *Caminhos de Jacobina.* Este tem como imagem o busto de Jacobina vista de perfil, ao qual é justaposto o título *Caminhos de Jacobina.* Chama-nos a atenção a evidência dada à líder dos Mucker. Sua imagem estilizada é empregada simbolicamente para fomentar o turismo da região, e seu nome é transformado em ícone para atrair a atenção dos visitantes.

A representação da mulher guerreira e sagaz é trazida como justificativa para esse enaltecimento construído e materializado pelo projeto em questão. Curiosamente, enquanto Jacobina é enaltecida pelos moradores de Sapiranga, Genuíno é – a partir de então - gradativamente condenado a uma participação coadjuvante. Cabe observar, no entanto, que mesmo após essa valorização de Jacobina, e que deu origem ao roteiro turístico, ela continuou sendo apresentada como alguém que liderou um *grupo de fanáticos religiosos* e que teria se autodenominado *reencarnação de Cristo*, conforme podemos verificar no texto impresso no folder *Conheça Sapiranga.*

Como podemos observar, as placas indicativas colocadas pela prefeitura nos diferentes lugares que constituem os *Caminhos de Jacobina* serviram de guia para os visitantes. No exemplo abaixo observamos a placa que aponta para a cruz de Jacobina, no morro Ferrabraz.

Ao lado da cruz de Jacobina, também encontramos uma placa que apresenta aos visitantes um breve resumo sobre o conflito e enfatiza o papel assumido por Jacobina na história do conflito.

O texto apresentado não teve a participação de nenhum historiador em sua elaboração. Ele chama a atenção por reconstituir um cenário marcado por armas de guerra, fogo e gritos, recriando o ambiente no qual Jacobina foi assassinada. Ao descrever Jacobina, ele a apresenta, mais uma vez, como líder de um *grupo de fanáticos religiosos* e como *reencarnação de Cristo.* Já os Mucker são apresentados como *uma pequena comunidade de fanáticos religiosos que se formou ao pé do morro Ferrabrás.* O ambiente de mistério que envolvia o morro Ferrabraz é recriado através de expressões como *gritos terríveis*, *triste episódio, profundo espírito religioso* e *fanáticos religiosos,* reforçando, ainda, a associação entre mistério e fanatismo.

No monumento inaugurado em 1932 para homenagear Genuíno encontramos uma placa que apresenta uma breve biografia do personagem. Genuíno é descrito como o chefe das operações militares que dizimaram os Mucker. Chama-nos a atenção a justificativa dada para o fato de este monumento se encontrar no mesmo lugar em que anteriormente se localizava a casa dos Maurer. Afinal, aquele era o lugar, segundo a interpretação apresentada, onde Jacobina e seu marido realizavam sua práticas religiosas e de cura, motivo que teria deflagrado o conflito no século XIX.

Temos ainda, como parte importante dos *Caminhos de Jacobina* o lugar conhecido como *Colônia de Jacobina*, sendo esse um dos pontos turísticos mais explorados do roteiro. O lugar, que serviu de cenário para as filmagens do filme *Paixão de Jacobina*, está situado no alto do morro Ferrabraz, na localidade de Picada Schneider, zona rural de Sapiranga e apresenta aos visitantes o cenário construído pela equipe de filmagens para a produção de *A Paixão de Jacobina.*

Entre os diferentes lugares de memória construídos sobre os Mucker, encontramos ainda a *Pedra Branca de Jacobina.* Ela destaca-se na paisagem, atraindo um bom número de turistas e a atenção dos que sobem o morro para a prática do vôo livre.

Na placa que identifica a *Escadaria na Pedra Branca de Jacobina* encontramos duas inscrições bastante significativas e que procuram explicar aos visitantes o significado do lugar. É informado na placa que o lugar teria abrigado Jacobina e seus adeptos após o ataque sofrido em 19 de julho e do qual resultou o incêndio de sua casa. É preciso, contudo, esclarecer que essa informação não procede, já que o local escolhido pelos Mucker para se esconderem das forças imperiais foi aquele onde encontramos a cruz de Jacobina, e não a caverna como menciona a placa.

A caverna existente no morro Ferrabraz é, também, constantemente associada pelos moradores de Sapiranga ao lugar em que os Mucker, a mando de Jacobina, guardavam armas, mantimentos e escondiam-se em situações de ataque. Percebe-se nessas placas, a veiculação de informações sobre a história e também sobre os lugares associados a ela, que nem sempre se mostram fiéis àquilo que a historiografia ou até mesmo a documentação existentes nos permitem afirmar como reais.

Finalmente, ao identificarmos os lugares de memória dos Mucker, chegamos a algumas constatações importantes e que apontam para as razões de sua criação em diferentes momentos da história. Jacobina Maurer e Genuíno Sampaio foram os personagens eleitos pela comunidade para representarem, respectivamente, os Mucker e seus combatentes. Se, num primeiro momento, Jacobina é representada como a líder dos Mucker e associada a condutas condenáveis, Genuíno é representado como herói, ao ter dado sua vida ao combatê-los. Já num segundo momento, especialmente a partir da década de 1990, Jacobina passa a ser apresentada como uma heroína, com características morais que a enalteciam, ao mesmo tempo em que Genuíno tem sua atuação reavaliada, sendo colocado como personagem coadjuvante.

A partir das últimas décadas do século XX se percebe um novo olhar sobre a questão. Marcos significativos dessas novas abordagens são, sem dúvida, o apelo comercial e turístico de que foram alvo esses lugares de memória e a produção literária e cinematográfica que muito contribuíram para que Jacobina fosse alçada à condição de protagonista e líder social e, especialmente, desempenhasse a função de guia turística pelos *Caminhos de Jacobina*.

Se, no passado, a líder dos Mucker era associada pela comunidade a uma mancha que *borrava* sua imagem, a partir de então, ela será compreendida como a mulher que motiva o seu *orgulho.* É nessa dinâmica das representações e da construção de imagens que *Genuíno,* tido como herói no passado por ter apaziguando a colônia, terá sua imagem confrontada com a de

Jacobina, transformando-se em um personagem secundário. Diante disso, é possível afirmar que, no início do século XXI, Jacobina saiu vitoriosa na luta pelas representações, sendo celebrada pelos e nos *Caminhos de Jacobina.*

A construção da imagem da líder dos Mucker, entretanto, continua promovendo intensos debates, na medida em que Jacobina não tem um corpo, um rosto ou até mesmo vestígios deixados por ela que nos permitem afirmar como era, de fato, a líder dos Mucker. Essa questão pode ser percebida nos dois exemplos criados pela artista sapiranguense, que tentou recriar Jacobina através da pintura, ainda que sem muitas referências concretas de como era fisicamente a líder dos Mucker. A associação de Jacobina ao ambiente religioso e a também a flor símbolo de Sapiranga, a rosa, são registrados pelo pincel da artista.

JACOBINA

(óleo sobre tela com textura acrílica – 50x70cm)

ROSAS PARA JACOBINA

(óleo sobre tela - 50x70cm)

Os diferentes elementos que constituem a dinâmica de construção das imagens e das representações sobre os Mucker – e de forma mais expressiva – sobre Jacobina, nos permitem compreender como esse episódio, ocorrido no final do século XIX na Antiga Colônia Alemã de São Leopoldo (RS), provocou e, ainda continua provocando, intenso debate sobre as diferentes "faces" um dos capítulos mais significativos da história da imigração alemã no sul do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

AMADO, Janaína. *Conflito social no Brasil:* a revolta dos Mucker. São Paulo: Símbolo, 1978.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Videiras de cristal:* o romance dos Muckers. 5. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginários sociales:* memórias e esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984.

BIEHL, João Guilherme. *Jammerthal, o vale da lamentação:* crítica à construção do messianismo Mucker. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Filosofia) - Curso de Pós Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Santa Maria, 1991.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular:* história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento:* indagações sobre uma questão sensível. Campinas: UNICAMP, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas:* o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio.* São Paulo: Editora UNESP, 2001.

DICKIE, Maria Amélia Schmidt. *Afetos e circunstâncias*: um estudo sobre os Mucker e seu tempo. Tese de Doutorado (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 1996.

DOMINGUES, Moacyr. *A Nova Face dos Muckers.* São Leopoldo: Rotermund, 1977.

GEVEHR, Daniel Luciano. *Pelos Caminhos de Jacobina:* memórias e sentimentos (res)significados. Tese de Doutorado (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, São Leopoldo, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo: Centauro, 2004.

MENESES, José Newton Coelho. *História e Turismo Cultural.* Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História.* São Paulo: Revista do Programa de Pós-graduação em História e do Departamento de História PUCSP, nº 10, p. 07-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Luiz Antônio de. O teatro da memória e da história: Alguns problemas de alteridade nas representações do passado presentes no culto aos mártires de Canhaú – RN. *Revista de Humanidades.* Caicó: Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, v. 4. n. 8, p. 80-110, abr/set. 2003.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. In: DEL PRIORI, Mary (org). *História das mulheres no Brasil.* 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade.* Visões literárias do urbano. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

OS BASTIDORES DA RESISTÊNCIA: ASSESSORIA DE IMPRENSA, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO POLÍTICA DE LEONEL BRIZOLA NAS FOTOGRAFIAS DA LEGALIDADE (1961)

DANIELA GÖRGEN DOS REIS
PUCRS/CNPq
danielagorgen@yahoo.com.br

A partir do estudo das especificidades das imagens visuais e de seu campo de conhecimento, bem como as suas condições sociais, tais como seus estatutos e processos de circulação e recepção, podemos suscitar algumas questões relevantes para o estudo da imagem. Afinal, o que fazemos quando atribuímos um sentido a uma imagem? O que fazemos quando a descrevemos? E quando dizemos que a imagem representa algo?

A resposta pressupõe um cruzamento com a semiologia. A iconografia deve ser considerada, em primeiro lugar, como uma forma de retórica, um código convencional, no sentido de um conjunto de forma reconhecidas, estratificadas, que devemos reconhecer ou reconstruir através dos meios que a história possivelmente nos oferece. O presente trabalho pretende propor uma metodologia aplicada a um tipo específico de representação visual: as imagens técnicas, mais especificamente, a fotografia.

Nesse sentido, a fotografia, é concebida aqui como uma linguagem e uma convenção, que é necessário conhecer e decifrar. Uma vez que as imagens são ambíguas e passíveis de múltiplas interpretações, buscamos a desconstrução do processo de elaboração da imagem fotográfica. Para isso, é necessário um aprendizado desse código visual e uma cuidadosa discussão teórico-metodológica que nos permita utilizá-lo na pesquisa histórica.

Tendo a fotografia como objeto central, a proposta da presente pesquisa é tentar analisar o papel da Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini (RS) na construção da imagem do governador Leonel Brizola e demais lideranças políticas, civis e militares no episódio da Legalidade (1961). Desta maneira, partiremos do estudo do autor das fotografias (Assessoria de Imprensa), seguindo pelo estudo do contexto histórico (político e social), adentrando na análise das imagens da Legalidade propriamente ditas e finalizando com a análise da circulação que essas imagens tiveram na imprensa da época (o uso que tiveram pelos veículos de comunicação).

O Autor das imagens: Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini

É nas primeiras décadas do século XX que a indústria cultural brasileira começa a tomar forma. As revistas firmam-se como um importante meio de comunicação visual, assim como a televisão, que passa a ser introduzida nas principais capitais. Nesse período, a fotografia se tornava cada vez mais uma forma importante de informar e mobilizar a população através de sua veiculação em jornais e revistas ilustradas. Câmeras mais portáteis, como a *Rolleiflex* e a *Leica*, permitiram o avanço da foto instantânea e uma dinamicidade no trabalho do fotógrafo, que agora podia registrar e informar a modernização dos espaços urbanos, a vida social e os movimentos políticos (MASSIA, 2008, p. 83).

É nesse contexto de evidência das imagens fotográficas (início da década de 1950), quando as imagens passavam a ganhar espaço de destaque nos periódicos, que começa a se estruturar a Assessoria de Imprensa do Poder Executivo Estadual do Rio Grande do Sul. Em 1947, na gestão de Walter Jobim, foi criado o primeiro sistema de comunicação social da administração do Estado[1]. Passava a existir a figura do Assessor de Imprensa. No entanto, a relação entre o Governo e os veículos de comunicação era feita de maneira informal e coordenada pelo chefe da Casa Civil.

A formalização de uma estrutura profissional aconteceu na gestão do governador Leonel Brizola. O governador nomeou o primeiro chefe da Assessoria de Imprensa, o jornalista Hamilton Chaves, enquanto Antônio Carlos Contursi era indicado chefe do setor de Fotografia[2]..

As imagens da Assessoria de Imprensa do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, desde a sua criação, em 1947, até os dias atuais, estão acondicionadas no Arquivo Fotográfico do Palácio Piratini conservado no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa. A crescente preocupação com a imagem do Poder Executivo é registrada neste Arquivo Fotográfico através de uma análise do número de negativos – desde a criação da Assessoria de Imprensa em 1947, atingindo seu auge na gestão de Leonel Brizola, quando a Assessoria é oficializada pelo governador.

- Walter Jobim (1947-51) 2.624 negativos
- Ernesto Dornelles (1951-55) 5.048 negativos

[1] *A História da Comunicação Social nos Governos Gaúchos (1947-2006)*. Catálogo da Associação Brasileira de Imprensa, disponível no Arquivo Fotográfico do Museu Hipólito José da Costa. p. 3.
[2] *A História da Comunicação Social nos Governos Gaúchos (1947-2006).* Op. Cit., p. 5.

- Ildo Meneghetti (1955-59) 5.560 negativos
- Leonel Brizola (1959-63) 18.757 negativos

Este aumento indica que a organização da comunicação tornava-se cada vez mais elaborada e sofisticada, com medidas mais democráticas e um interesse pelos novos meios de comunicação, formando uma tentativa de penetrar o cotidiano da população através de métodos mais democráticos, que não o uso da escrita: os governos podiam fortificar a propaganda política com o uso das imagens.

O Arquivo Fotográfico do Palácio Piratini vêm sendo, desde a sua criação, permanentemente atualizado e não possui autoria das imagens singularizadas. A identificação das fotografias está ligada à listagem de fotógrafos que atuaram em cada gestão de governo. Isto constitui em um problema de pesquisa importante, devido à importância fundamental da autoria do documento fotográfico. Como afirma Boris Kossoy (1989, p. 38), por mais isenta que seja a interpretação dos conteúdos fotográficos, o passado será sempre visto segundo a interpretação do fotógrafo que optou por um determinado ângulo – a interpretação do real será influenciada pela visão de mundo do fotógrafo.

Entretanto, entendemos que a fotografia, concebida aparentemente por um indivíduo, o fotógrafo, é, entretanto, criada, administrada e utilizada por organismos governamentais específicos, neste caso, a Assessoria de Imprensa do Estado, agência responsável pela criação das imagens do governo e que as distribuía para os jornais e revistas regionais, nacionais e até internacionais.

Em entrevista à Cláudio Fachel (2009), Lemyr Martins, fotógrafo do Palácio Piratini na gestão de Leonel Brizola, afirma que a equipe de fotógrafos deste período era formada por cinco integrantes, incluindo o seu nome: Alberto Serrano, Pedro Flores, George de Alencastro e Carlos Contursi. O fotógrafo afirma que a maioria das imagens publicadas nas revistas do centro do país e até mesmo em alguns jornais diários sobre a Legalidade em Porto Alegre, foram produzidas pela Assessoria do Palácio Piratini (FACHEL, 2009, p. 87). Revistas como Manchete, Fatos & Fotos e Mundo Ilustrado tinham fotos destes profissionais.

Na crise de 1961, uma extraordinária cobertura fotográfica foi realizada pela Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini, apresentando as lideranças políticas, as manifestações populares e mobilizações militares que se organizavam na resistência ao golpe militar e na defesa da Legalidade constitucional.

O contexto Político e Social

A partir dos anos 1950, o Brasil inicia um período de modernização. Era um momento de transição entre o Estado Novo e a chamada democratização, a partir de 1945. É um período marcado pelo nacionalismo, pelo populismo e pela busca de uma nova inserção no panorama internacional.

Naquele contexto, ocorre a introdução de novas técnicas agrícolas e o desenvolvimento capitalista no campo, provocando a expulsão de um vasto contingente de trabalhadores para os centros urbanos (PETERSEN & PEDROSO. 2007, p. 220). Esse contingente populacional foi atraído pela promessa de empregos na indústria em crescimento, de amparo da previdência social (aposentadoria e serviço médico), educação para os filhos e uma série de outras oportunidades de trabalho informal e de lazer.

Entretanto, os anos 1950 marcaram os limites da estrutura econômica gaúcha e a conseqüente crise regional (SOARES, 2007, p. 301). O pós-guerra e a reabertura do comércio mundial provocou a modernização do setor no centro do país, não acompanhada pelo Rio Grande do Sul. A crise econômica provocou diferentes posturas no campo político. Os governos do Rio Grande do Sul buscaram projetar o Estado no contexto nacional e buscaram uma modernização da economia, da política e da sociedade gaúcha (RÜDIGER, 2007, p. 357).

No final dos anos 1950, Leonel Brizola assume como governador do Estado (PTB,1959-63). Brizola encampou serviços de telefonia (CRT) e energia elétrica, que eram tradicionais obstáculos ao desenvolvimento econômico. Também atuou decisivamente junto ao governo federal, ao lado dos governadores do sul, para conquistas relevantes em infra-estrutura pesada, diferenciando-se dos governos de seu opositor Ildo Meneguetti (PSD, 1955-59, 1963-67), que propugnavam o estímulo à agropecuária e a indústrias tradicionais como solução da crise (CORTÉS, 2007, p. 276-277). Nesse sentido, a ascensão de Leonel Brizola significou o início de uma administração que se tornou modelo para o trabalhismo no Brasil.

Estudos realizados sobre a história do Rio Grande do Sul contemporâneo, chamam a atenção quanto à importância histórica de Brizola e sua capacidade de mobilização da sociedade gaúcha, tornando-se uma figura política popular. Com forte inserção no meio urbano, Brizola conseguia articular ligações com setores das camadas médias da população. Entretanto, apesar do prestígio regional, Brizola começa a destacar-se nacionalmente, após a crise político-institucional ocasionada pela renúncia

de Jânio Quadros à presidência da República e o veto dos ministros militares à posse do vice-presidente João Goulart, em agosto de 1961.

Ao se iniciar a crise da Legalidade, em 25 de agosto de 1961, concentraram-se em Porto Alegre todos os contingentes possíveis da Brigada Militar que se encontravam destacados nos municípios vizinhos. Em frente ao Palácio Piratini, era permanente uma multidão de dezenas de milhares de homens e mulheres de todas as idades e categorias sociais. O Rio Grande do Sul encontrava-se bloqueado, sem nenhuma comunicação com o país (CORTÉS, *Op. Cit.*, p. 268). Leonel Brizola criou a Rede da Legalidade, com a integração de uma quantidade crescente de pequenas emissoras às transmissões da Rádio Guaíba, além da participação de centenas de jornalistas, nacionais e estrangeiros, sob a coordenação de Hamilton Chaves. Brizola mobilizou a população, distribuindo armas a funcionários e voluntários (BARBOSA, 2002, p. 82).

Através da união entre discurso e imagem, Brizola tenta criar uma coesão entre o líder e o povo heróico na defesa da pátria. A resistência à manobra inconstitucional por parte dos militares só foi possível com o apoio de amplos segmentos sociais: trabalhadores, sindicatos, partidos políticos e, principalmente, da adesão do III Exército na luta pela defesa da Constituição.

Ao final da crise, a emenda parlamentarista foi aceita por João Goulart. Como lembra Joaquim Felizardo (1988, p. 43), a presença carismática de Leonel Brizola deu uma característica peculiar ao levante. O governador trazia uma dimensão moderna: ele estava muito mais próximo dos desígnios populares que os seus antecessores, na medida em que não possuía nenhuma relação especial com o latifúndio.

Como afirma Bandeira (1978, p. 104), Brizola foi o último porta-voz dessa referência cultural de uma mentalidade audaz, alicerçada no orgulho regional, na coragem e heroísmo dos indivíduos em frente a situações dramáticas. Soube apelar para os valores do inconsciente coletivo, para os fundamentos de um imaginário entranhado em todo o Rio Grande do Sul.

A obra produzida pela Assessoria de Imprensa: as imagens da Legalidade

As imagens da Legalidade se constituem em 402 imagens digitalizadas. Através da análise dessas fotografias é possível identificar como o Governo do Estado, através de sua Assessoria de Imprensa, deu-se a ver no contexto de projeção do Estado gaúcho no panorama nacional, buscando uma modernização da política e da sociedade gaúcha.

Estas imagens estão carregadas de conotação. Cada objeto, cada pose, formam um conjunto de combinações para demonstrar o esforço de Brizola em fazer valer a Constituição. O que identificamos, é a construção de uma ideologia, que está consubstanciada nos objetos, armamentos e acontecimentos registrados nas imagens, que realizam uma espécie de "*esquema mítico*" (FELIZARDO, Op. Cit., p. 61) de proteção à Constituição.

As 402 imagens produzidas pela Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini passaram por um processo de indexação, fichamento e análise, que resultou na distribuição de quatro grupos temáticos: "Legalidade e meios de comunicação" (120 fotos), "Lideranças políticas" (104 fotos), "Manifestações Públicas" (88 fotos) e "Resistência e Fortificações" (90 fotos). A classificação foi feita a fim de realizar uma análise dos padrões de visualidade recorrentes em cada grupo, seguido de um cruzamento das informações obtidas para a caracterização do poder político na campanha da Legalidade.

Contudo, como o presente artigo objetiva problematizar a utilização das imagens fotográficas como estratégias do poder estadual (personificado na figura de Leonel Brizola) no sentido de tornar visível a sua ação perante à sociedade, resolvemos evidenciar neste trabalho, apenas o estudo de um grupo temático: "Lideranças políticas".

O grupo das lideranças políticas da Legalidade é composto por 104 imagens. Os três principais líderes do movimento, e também os que mais aparecem registrados nas lentes da Assessoria de Imprensa, foram: o Governador Leonel Brizola, o Presidente João Goulart e o General Machado Lopes. O governador Brizola encontra-se na maioria absoluta das imagens, tido como uma liderança da maior importância, um articulador político em evidência e um herói regional em ascensão. Brizola aparece em 70% das fotografias, João Goulart, em 46% e Machado Lopes, em 24%. Uma particularidade desta série, é que 40% das imagens são ascencionais e somente 16% descencionais. O restante das imagens se configuram em vistas centrais.

A maioria das imagens com vistas ascencionais indicam a representação e a preponderância da liderança de Brizola e dos líderes políticos e militares sobre a movimentação da sociedade civil. Apesar da maioria das imagens serem classificadas à primeira vista como instantâneas, percebemos que as lideranças políticas sabiam que estavam sendo fotografadas e tinham consciência de como deveriam portar-se para aparecer nas imagens.

Na realidade, o governador Brizola atuou como o diretor de um filme, produzido pela sua própria Assessoria de Imprensa e centrado em torno de propostas, como a defesa da liberdade, da honra e dos direitos gaúchos e, acima de tudo, dos direitos de todos os cidadãos brasileiros. A Legalidade funcionou, nesse sentido, como uma espécie de pilar de uma realidade cultural e ideológica que já existia na tradição gaúcha, no velho espírito heróico regionalista, e que foi utilizada por Brizola no intuito de ascender como líder nacionalmente.

A Legalidade na imprensa

A imagem pode fortalecer ou até mesmo criar identidades, forjando representações com o objetivo de dar significados de acordo com os interesses de quem a produziu ou de quem as manipulou, modificando o seu sentido original. A importância da análise da circulação dessas imagens não está somente em encontrar significado na imagem, mas também em saber como este significado é usado pelos meios de comunicação visual (o uso social desta imagem e com que intuito ela foi utilizada).

Os trabalhos acadêmicos sobre texto, diagramação e caricatura que contemplam o riquíssimo período da imprensa brasileira, anos 1950 e 60, em geral não deixam de mencionar a relevância que a fotografia ganhou nos veículos na década de 1950. O fotojornalismo e a fotografia do período também têm sido objeto de pesquisas específicas, fundamentais para seu entendimento, embora em escala muito menor do que as voltadas para o texto e as transformações gráficas. Mas o resultado destas investigações leva a crer que o fotojornalismo, num período de amplas mudanças políticas, sociais e culturais do país, abriu espaço para a fotografia, de maneira que ela se constituiu como linguagem, com especificidades para a imprensa, e com isso conquistou um espaço privilegiado nas revistas ilustradas.

Para Roland Barthes (1982) a fotografia de imprensa é uma mensagem constituída pela fonte emissora, o canal de transmissão e o meio receptor. A conotação, ou seja, a imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica, acontece nos diferentes níveis de produção da fotografia (escolha, tratamento técnico, enquadramento, paginação) (BARTHES, 1982. p. 301-313).

A fotografia de imprensa, também é examinada por Vilches (1987), que, concordando com Barthes, afirma:

> *La foto que publica un periódico es el resultado de múltiples actividades técnicas, mecánicas, profesionales, estruturales (por ejemplo, la obediencia a los géneros culturales y periodísticos, y, dentro de éstos, a las secciones, y dentro de éstas, a la compaginación, a la espacialidad y superficie de la página.)*" (VILCHES, 1987, p. 246).

O recorte na realidade promovido pelos meios não se dá apenas com a decisão de publicar determinada matéria ou fotografia, mas também ao se estipular uma hierarquia na publicação destas fotos de acordo o assunto abordado, como explica Jorge Pedro Sousa:

> *As notícias são socialmente construídas e constroem socialmente a realidade, de onde a ênfase na novidade, no conflito [...] Ora, os designers racionalizam-nas num todo funcional, lógico, hierarquizado e premeditado, oferecendo mapas de leitura do mundo que majoritariamente orientam, a acreditar nos estudos críticos, no sentido da manutenção do status quo e do controle social [...] A foto, nos jornais e nas revistas, é simultaneamente autônoma e interdependente, dependendo de fatores como: o suporte de conotação com que o texto insufla a imagem (embora, porventura, o inverso também possa ser verdadeiro); [...] o contexto socio-histórico-cultural da situação representada, da altura da publicação e do momento da leitura*. (SOUSA, 2004, p. 37).

O passo seguinte é examinar como o assunto escolhido é publicado pelos meios de comunicação, lembrando que foi estabelecido para ser analisado apenas o grupo temático "Lideranças políticas". Desta maneira, 4 revistas ilustradas foram pesquisadas: *Fatos e Fotos*, *O Cruzeiro*, *Mundo Ilustrado* e *Revista do Globo*. Ao todo, nas revistas pesquisadas, encontram-se apenas 31 imagens produzidas pela Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini, sendo 12 pertencentes à "Lideranças políticas".

A revista *Fatos e Fotos* retrata o episódio da Legalidade em 4 edições (nº 31 ao nº 34) e faz um rastreamento da crise por todo o Brasil, deixando bem claro que a "capital da crise" é Brasília, e não Porto Alegre. Ao todo foram registradas 162 fotos referentes à Legalidade, sendo apenas 6 produzidas pela Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini. Quanto ao grupo "Lideranças políticas" foram encontradas 4 fotos, sendo 3 delas com Brizola e o General Machado Lopes juntos (uma de uma página e meia, uma de um terço de página e uma de um quarto de página); e 1 foto retratando João Goulart de uma página inteira.

A revista *O Cruzeiro* retrata a crise da Legalidade em apenas duas edições (16 e 23 de setembro de 1961), sendo uma delas uma edição "Extra". Ao todo foram registradas 61 fotos do levante, sendo 7 imagens produzidas pela Assessoria de Imprensa do Governo do RS, todas da edição Extra. Três fotos do total das imagens da Assessoria de Brizola na revista pertencem ao grupo temático "Lideranças políticas", sendo 2 de um quarto de página retratando Brizola e o general Machado Lopes, e uma de página inteira com João Goulart (capa da edição do dia 23 de setembro).

A revista *Mundo Ilustrado* dá uma ênfase maior na renúncia de Jânio Quadros e na posse de João Goulart, mas também retrata Porto Alegre e a figura do governador dos pampas. Retrata a Legalidade em duas edições (nº 194 e 195), apresentando ao todo 78 fotos da crise, sendo apenas 5 imagens produzidas pela Assessoria de Imprensa de Leonel Brizola. Duas imagens pertencem ao grupo "Lideranças políticas", ambas retratando juntos, o governador Leonel Brizola e o General Machado Lopes, uma de página inteira e uma de um terço de página.

A *Revista do Globo* retrata apenas a esfera local da crise em Porto Alegre e dá muita ênfase à figura de Brizola como líder do movimento pela Legalidade. A crise é retratada em 2 edições (nº 803 e 804). Ao todo, são 39 fotos do levante, sendo 14 produzidas pela Assessoria de imprensa do Palácio Piratini. As "Lideranças políticas" aparecem em 3 imagens, duas com Brizola e o general Machado Lopes (uma de meia página e outra de um terço de página) e uma de João Goulart em meia página.

Como visto anteriormente, a aparição de Brizola nas imagens produzidas pela Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini, revelam a alta representatividade do governador como sendo o líder das massas trabalhadoras e no exercício de um articulador político entre as demais lideranças do levante. Entretanto, dentre as fotos pertencentes ao grupo temático "Lideranças políticas" que aparecem nas revistas ilustradas pesquisadas, o governador do Rio Grande do Sul não aparece sozinho em nenhuma fotografia.

As revistas ilustradas e sua linguagem imagética, baseada na fotografia, se constituíram, portanto, num importante instrumento na configuração de uma identidade criada pelos segmentos dominantes da sociedade: a de Brizola como um líder regional do RS, com características de negociador político, cuja ação foi fundamental para o desfecho da crise da Legalidade no país, mas que não merecia ter sua imagem destacada das demais lideranças, uma vez que sua atenção é dividida com as outras duas principais figuras do episódio da Legalidade: João Goulart e Machado Lopes.

Fotografia produzida pela Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini
(digitalizado e acondicionado no Arquivo Fotográfico
do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa)

Autor: Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini.
Título: Visita do general Machado Lopes ao Governador Leonel Brizola.
Local de origem: Porto Alegre (RS), Palácio Piratini.
Local atual: Porto Alegre (RS), Arquivo Fotográfico do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.
Data: 28/08/1961.
Descrição física: 1 negativo P&B.
Medidas: 6x6cm.
Número da foto: APP04M13150.

Conclusão

A tentativa de analisar as características do poder político do governador Leonel Brizola como líder do movimento da Legalidade, por intermédio de suas respectivas imagens, fez com que este artigo se concentrasse na busca da compreensão do significado público destas fotografias, através da análise de sua circulação.

Conclui-se, assim, que a imprensa veiculou sim a imagem de Brizola, não como sendo o principal líder do movimento pela Legalidade, mas como um negociador político entre as partes envolvidas (de um lado, o presidente João Goulart e, de outro, as forças militares representadas pelo general Machado Lopes). Brizola aparece sempre

acompanhado de outras lideranças, principalmente do comandante do III Exército, figura decisiva para o desfecho parlamentarista.

As imagens difundidas pela Assessoria de Imprensa, organizada pelo próprio Brizola, pensada como uma das principais armas do governador em defesa de seus ideais, teve pouca circulação nacional. Dentre as revistas pesquisadas, a única que veiculou um número significativo destas imagens, a Revista do Globo, tinha forte âmbito regional, provando que a característica de Brizola como principal líder e herói das massas trabalhadoras não ultrapassou a fronteira do sul do país.

Entretanto, apesar de não aparecer como líder principal do levante e ter que dividir as atenções com os demais participantes da crise da Legalidade, Brizola teve seu objetivo alcançado. Através da construção de uma rede de comunicação que envolvia todo um aparato de imprensa, inclusive com a criação da Rádio da Legalidade, e que inclui as imagens produzidas pela sua própria Assessoria, o governador conseguiu conquistar o apoio do Terceiro Exército e, a partir daí, garantir a posse de Jango na presidência do país.

É necessário, desta maneira, admitirmos que a imagem fotográfica pode se prestar a utilizações interesseiras, em função de sua pretensa credibilidade enquanto registro visual “neutro” dos fatos. Mesmo que seja um processo difícil e trabalhoso, os documentos visuais se mostram como uma importante ferramenta no processo de construção da História. Repensar a gênese da apropriação pelo poder da utilização dessas imagens técnicas é um caminho para reconstruir a utilização que os setores privilegiados da sociedade fazem desses meios para fazer valer seus interesses.

Bibliografia

A História da Comunicação Social nos Governos Gaúchos (1947-2006). Catálogo da Associação Brasileira de Imprensa, disponível no Arquivo Fotográfico do Museu Hipólito José da Costa.

BANDEIRA, Moniz. *O governo de João Goulart*: as lutas sociais no Brasil 1961-1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARBOSA, Vivaldo. *A rebelião da legalidade: documentos, pronunciamentos, noticiários, documentários.* Rio de Janeiro : FGV, 2002.

BARTHES, Roland . A Mensagem Fotográfica. In: ____ . *O Óbvio e o Obtuso.* Lisboa : Edições 70, 1982.

CORTÉS, Carlos E. *Política Gaúcha* (1930- 1964). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

FELIZARDO, Joaquim José. *A legalidade*: último levante gaúcho. Porto Alegre: UFRGS Editora, 1988.

FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica (filosofia da caixa preta). Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

História geral do Rio Grande do Sul. – Volume 4. Passo Fundo: Méritos, 2007.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ática, 1989.

LABAKI, Amir. *1961*: a crise da renúncia e a solução parlamentarista. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

SOUSA, Jorge Pedro. Fotojornalismo. Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Madrid: Ediciones Paidós, 1987.

MODA E LITERATURA: AS REVISTAS FEMININAS DE MEADOS DO SÉCULO XIX

Daniela Magalhães da Silveira
Instituto de História (Universidade Federal de Uberlândia)
danielasilveira@hotmail.com

Em janeiro de 1863, aparecia uma nova revista voltada para os interesses femininos. O *Jornal das Famílias,* logo de entrada, afirmava que seria "mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras". Isso significava ter como público alvo as mocinhas que ainda se encontravam no mercado casamenteiro, bem como as donas de casa, senhoras casadas e responsáveis pelo perfeito andamento das tarefas domésticas e de criação dos filhos. Esse seria um periódico mensal, impresso em Paris e editado por B. L. Garnier. Segundo as promessas feitas ainda nesse artigo de abertura, seus assinantes encontrariam naquelas páginas "gravuras, desenhos à aquarela coloridos, moldes de trabalhos de crochê, bordados, lã, tapeçaria, figurinos de modas, peças de música inéditas".

Por sua vez, no dia 1º de janeiro de 1879, outra revista, também direcionada aos interesses femininos, anunciava o seu começo e, poucos números adiante, divulgava algumas novidades:

> "Este número do nosso jornal traz um novo melhoramento, que estamos convencidos será bem recebido pelas pessoas que lêem a *Estação*. O Suplemento Literário do nosso jornal, deste número em diante, sairá também ilustrado, trazendo gravuras de atualidade ou sobre belas-artes, sempre escolhidas entre as obras primas dos abridores em madeira de França, Inglaterra, ou Alemanha. Estes suplementos reunidos no fim do ano formarão um álbum recreativo, que a par de lindas gravuras, constituirá uma escolha de artigos, sobre o nosso mundo elegante, obras literárias dos nossos mais festejados escritores, conselhos econômicos, artigos humorísticos, etc"[1].

A Estação: Jornal ilustrado para a família pode ser considerada como um grande empreendimento de sua época. Com matriz na Alemanha, possuía filiais em vários países, tanto da Europa como das Américas. No Brasil, foi publicada quinzenalmente, por Lombaerts & Comp. O investimento central feito por seus colaboradores girava em torno de conquistar as leitoras, assim como havia feito o *Jornal das Famílias*. Desse modo, ambas as revistas tiveram o público feminino como alvo primordial. Além disso, ainda contaram com

estratégias muito parecidas, quando associaram o texto à imagem. Essa fórmula obteve bastante sucesso, se levarmos em consideração que o *Jornal das Famílias* circulou ininterruptamente por dezesseis anos seguidos (1863-1878) e *A Estação* foi publicada entre 1879 e 1904. Sendo assim, neste texto, procurarei mostrar como quem se responsabilizava pelas seções escritas dessas duas revistas buscaram elementos nas ilustrações para a composição dos enredos de suas histórias. Seguirei esse caminho com o intuito de compreender como algumas narrativas foram desenvolvidas, a partir daquilo que se encontravam nas páginas desses periódicos ilustrados.

Antes de prosseguirmos, no entanto, precisamos considerar mais um ponto coincidente entre o *Jornal das Famílias* e *A Estação*: ambos os periódicos contaram com a colaboração de Machado de Assis. No *Jornal das Famílias*, Machado publicou um total de 86 contos, entre o número de junho de 1864 até aquele de dezembro de 1878. A partir das histórias escritas para essas páginas foram compostas as suas duas primeiras coletâneas de contos[2], sendo que, enquanto apareceram na revista, aquelas narrativas receberam assinaturas variadas, como J.J, Job, Lara, entre tantas outras[3]. Já para *A Estação*, além de alguns dos seus contos mais conhecidos como, por exemplo, "O alienista", ainda apareceu a primeira versão do romance *Quincas Borba*. Para a composição dessas histórias, conforme veremos, o literato buscou, nas outras seções da revista e também em suas ilustrações, elementos para a criação de personagens, diálogos e temáticas.

O *Jornal das Famílias* pode ser considerado como um dos periódicos, publicados ao longo do século XIX, que inseriu menos mudanças em sua organização original. A capa foi idêntica em todos os seus números, além da própria organização das seções. Sendo assim, duas dessas seções ocuparam a maior parte de suas páginas, ou seja, aquela dedicada à literatura e o seu caderno de modas ou trabalhos manuais. Os "Romances e novelas" abarcavam desde os textos religiosos e moralizantes até aqueles assinados por um dos vários pseudônimos de Machado de Assis. Por sua vez, os modelos apareciam no final de cada número, acompanhados das explicações sobre como confeccioná-los. Além dessas colunas, o periódico ainda manteve aquelas voltadas mais estritamente para a organização e cuidados das tarefas domésticas, como as receitas culinárias e de medicina popular, além das curiosas anedotas assinadas por Paulina Philadelphia[4].

Quando começou a colaborar naquelas páginas, Machado de Assis ainda era um jovem autor de literatura que dava os primeiros passos em sua carreira. Por isso, precisava tomar cuidado com tudo o que escrevia. Mesmo porque fazia parte de uma revista voltada para os

“interesses das famílias”, tendo que zelar pela formação de suas leitoras. Ainda assim, o literato não deixou de inserir nessas narrativas uma pitadinha de bom humor ao lado de críticas bem dosadas e relacionadas, por exemplo, ao casamento, temática tantas vezes desenvolvida sob diversos pontos de vistas naquelas páginas. Talvez por isso, Machado de Assis não poderia abrir mão da possibilidade de construir uma personagem costureira para pelo menos um de seus contos. Isso aconteceu em sua penúltima participação, quando publicou “Folha rota”. Esta narrativa conta a história de uma costureira e sua sobrinha, Luisa Marques. O perfil da menina é elaborado do seguinte modo:

> “Luísa Marques tinha dezoito anos. Não era um prodígio de beleza, mas não era feia; pelo contrário, as feições eram regulares, as maneiras gentis. O olhar meigo e cândido. Mediana de estatura, delgada, naturalmente elegante, tinha proporções para vestir bem e primar pelos adornos. Infelizmente, não tinha adornos nem os vestidos eram bem cortados. Pobre, já se vê que devia ser. Que outras cousas seriam os vestidos de uma filha de operário, órfã de pai e mãe, condenada a coser para ajudar a sustentar a casa da tia! Era um vestido de chita grossa, cortado por ela mesma, sem arte nem inspiração.
>
> Penteada com certo desleixo, parece que isso mesmo lhe dobrava a graça da fronte. Encostada à mesa velha de trabalho, com a cabeça inclinada sobre a costura, os dedos a correrem pela fazenda, com a agulha fina e ágil não excitava a admiração, mas despertava a simpatia”[5].

As leitoras do conto não devem ter encontrado dificuldades na compreensão da linguagem mais técnica pertencente ao mundo das rendas e bordados. Todas já estavam bastante acostumadas a distinguir a qualidade e o preço de cada tipo de tecido, de modo que não precisavam de outras referências para perceber que as personagens principais do conto não tinham muitos recursos financeiros. Por sua vez, a própria revista poderia servir como “inspiração” na hora de confeccionar os modelos, em especial aqueles encomendados pelas clientes das duas personagens. Podemos observar, portanto, como o caderno de modas ajudou o literato a construir sua personagem, de modo a se fazer compreender por qualquer leitora da revista. Ainda podemos aventar a respeito da constituição do seu público leitor. Esse, provavelmente, não deveria ser formado apenas pelas mocinhas abastadas, mas também pelas costureiras, como Luisa Marques e sua tia, que usavam o caderno de modas como instrumento de trabalho e que, nas horas de folga, buscavam a parte literária como forma de passar melhor o tempo.

Os responsáveis pelo *Jornal das Famílias* sabiam que venderiam melhor aquela publicação, se associassem literatura, moda e uma das temáticas mais desenvolvidas por seus diversos colaboradores: o casamento. Isso ficou claro num artiguinho publicado sob o formato de conto, mas que faz lembrar uma peça publicitária. Com o título de "Um jornal casamenteiro", começava fazendo as seguintes afirmações:

> "S. Gonçalo do Amarante, como nume tutelar dos casamentos, tem um rival na imprensa: o *Jornal das Famílias*.
>
> A seguinte historieta, verídica em todos os seus pontos, no-lo prova de maneira incontestável"[6].

Logo em seguida, aparecia o primeiro personagem. Paulo era descrito como um rapaz que frequentava as principais rodas sociais, mas que ainda não havia caído de amores por nenhuma moça. Isso começava a provocar comentários tanto da parte das mulheres, como dos outros homens. Essa situação, no entanto, estava com os dias contados. Afinal de contas, logo depois de uma celebração religiosa, Paulo avistara uma mocinha entre 15 e 16 anos que "arregaçava graciosamente a saia e a túnica de um vestido vaporoso para assim, encostada ao braço de seu venerando pai, escapar incólume aos perigos da espécie de canal que iam juntos atravessar". O mais engraçado nessa situação é que o rapaz não parecia prestar atenção à beleza da moça, mas ao seu vestido. Isso não passou despercebido pelas amigas e rivais da futura noiva. Após a realização do casamento de Paulo, duas mocinhas travaram o seguinte diálogo:

> "- Sabes quem se casou ontem na Matriz? Perguntava uma que parecia ter assistido às bodas, e estar bem informada das ocorrências.
>
> - Não! Respondia a outra curiosa e acrescentando. Quem foi?
>
> - O Paulo *** com a Luisinha do Tobias.
>
> - Deveras? Então sempre achou uma que lhe agradasse? Era tão soberbo!...
>
> - Num dia cai a casa.
>
> - Pois olha... Podia escolher melhor. Não é tão bonita como isso...
>
> - Minha cara... o hábito é que faz o monge. Essa não casou pela carinha, mas pelo vestido.
>
> - Como é que se entende isso?
>
> - Muito facilmente. O Paulo viu a Luisinha, na festa e no *Te-Deum*, com aqueles dois vestidos novos que ela mandou fazer pelos figurinos do *Jornal das Famílias*... não te lembras?

- Sim... o azul e o cor de rosa, de túnica comprida e chatelaines...

- Isso mesmo! Pois bem: viu-a com esses vestidos... apaixonou-se... e estão casados!

- Então foi o *Jornal das Famílias* quem fez o casamento.

- Está claro. E a prova é que o Paulo encontrava-se constantemente com a Luisinha, e só se lembrou de gostar dela no dia da festa.

- Se o Garnier soubesse...

- Não deves dizer o Garnier, mas – se todas as moças soubessem... assinavam o jornal casamenteiro!”[7]

Esse texto tinha como principal função mostrar às leitoras que, assinando o *Jornal das Famílias*, até mesmo a conquista do futuro esposo seria mais fácil. Para passar essa mensagem, o redator associava várias seções do mesmo periódico. Buscava a temática preferida da seção “Romances e novelas”, ou seja, as dificuldades encontradas por moças e rapaz para alcançar sucesso no mercado matrimonial, e aquela dedicada a confecção dos modelos. Nesse sentido, as imagens dos vestidos, os ensinamentos sobre como fazê-los e os textos dos literatos foram usados pelo editor Garnier e pelos colaboradores da sua revista para conquistar um público leitor bastante exigente. Essa associação ainda permitia que um número cada vez maior de leitores e leitoras compreendesse com mais facilidade o texto ou mesmo começasse a despertar seu interesse pela leitura. Afinal de contas, precisamos considerar o fato de o número de alfabetizados por aqueles tempos ser bastante ínfimo. Isso obrigava aos literatos e a seus editores a recorrerem as mais diversificadas estratégias.

Imagem 1: Capa do *Jornal das Famílias*

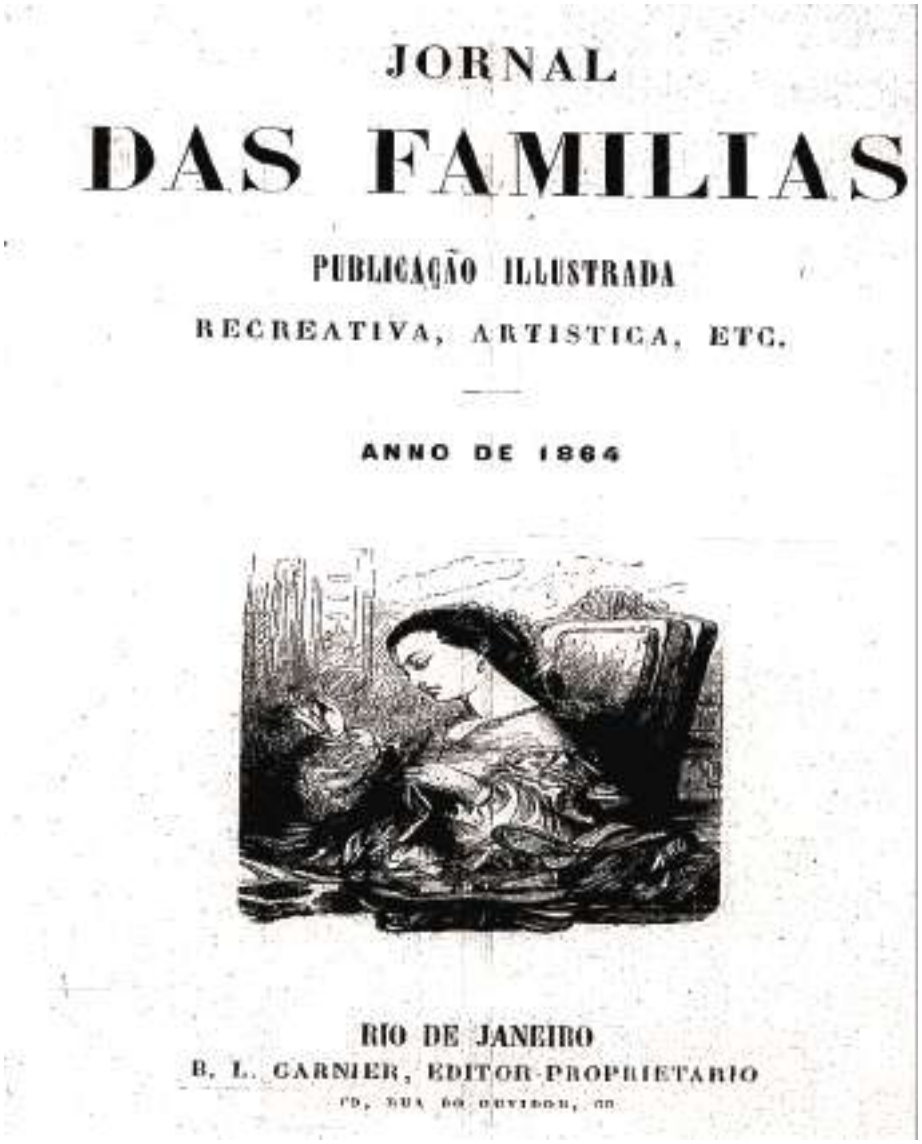


Imagem 2: página do cadernos de modas do *Jornal das Famílias*

A Estação explorou ainda mais o recurso de associar a imagem ao texto. Suas imagens não ficaram restritas ao caderno de modelos, mas tomaram conta de todas as páginas, por meio de fotografias de paisagens europeias, celebridades, dicas sobre como arrumar a casa, seguindo os preceitos da higiene, além dos modelos. Assim como o *Jornal das Famílias*, *A Estação* também seguiu, em sua capa, um determinado padrão, com a imagem de uma ou mais mulheres ao centro e uma "Crônica da moda". Esta serviria para oferecer dicas de comportamento e informações sobre a moda parisiense para as leitoras brasileiras. O mais interessante no caso dessa revista, no entanto, foi o fato de as ilustrações não se restringirem nem à capa, nem a um caderno específico. Desse modo, aquelas páginas foram ilustradas, por exemplo, pela imagem de algumas mulheres que obtiveram sucesso e reconhecimento e que, por isso, poderiam servir como exemplo para as leitoras. Essas imagens apareciam sempre acompanhadas de um pequeno artigo, que levava informações complementares. No número

de 31 de julho de 1880, a homenageada foi Sara Bernhardt. O artigo destinado a explicar tal ilustração apareceu cheio de reverências à grande mulher. Aliás, vários foram os números desse periódico nos quais o nome dessa artista foi exaltado, em especial, no período em que a mesma esteve no Brasil. Nesse sentido, existiu certo desconforto da parte de um dos colaboradores do periódico, que considerava a suposta falta de entusiasmo do público. Em uma das crônicas, de Arthur Azevedo, havia a seguinte queixa:

> "Ora, minhas senhoras, o público! O público! O público sente por acaso os estremecimentos que neste instante me assaltam? Pulsa-lhe por ventura no coração o desejo veemente de conhecer a grande, a esplendida Bernhardt? Sobe-lhe a face o fogo do entusiasmo que neste momento me incendeia e faz correr no papel a minha pena obscura e nervosa? Peço licença para duvidar"[8].

A Estação tentava, assim, direcionar as preferências de suas leitoras, e, para tanto, elegeu a figura de Sara Bernhardt como principal exemplo, que deveria ser imitado e admirado por todas. Fez isso tanto por meio de suas ilustrações, como quando usou a pena de seus literatos. Uma das principais metas das revistas, criadas para o público feminino no século XIX, vinculava-se justamente a necessidade de educar as suas leitoras. Cada colaborador e seção usavam de recursos variados para alcançar esse objetivo. Nesse sentido, conforme havia feito ainda no *Jornal das Famílias*, quando passou a se ocupar de *A Estação*, Machado de Assis também levou para as suas narrativas elementos do caderno de moda. Cabe salientar que essa estratégia não se restringiu às histórias escritas em sua juventude e pouco reconhecidas postumamente, mas englobou boa parte de sua produção. "O alienista" foi publicado nas páginas de *A Estação* entre 15 de outubro de 1881 e 15 de março de 1882. D. Evarista, esposa do Dr. Bacamarte, teve seu perfil construído a partir das referências encontradas no caderno de modas. Essa senhora recebeu a notícia sobre a rebelião dos Canjicas, enquanto experimentava um vestido. Na verdade, era um vestido de seda – "um dos trinta e sete que trouxera do Rio de Janeiro". Em sua casa, marcava a barra e pedia a sua mucama que deixasse as listras bem encontradas e ensinava: "Benedita, olha aí do lado esquerdo; não parece que a costura está um pouco enviesada? A risca azul não segue até abaixo; está muito feio assim; é preciso descoser para ficar igualzinho".

As revistas de moda e literatura foram organizadas numa tentativa de conquistar as assinantes, levar algumas lições e servir de instrumento de trabalho. As imagens não serviram apenas para embelezar a edição, mas também para facilitar a compreensão de determinado modelo, assim como para atrair a atenção daquelas mais dispersas. Serviam como estratégias

de venda e, em alguma medida, acabaram influenciando na construção da nossa literatura. Boa parte da produção de Machado de Assis esteve ligada a esse perfil de publicação. Seria, portanto, impossível, para o literato, ignorar as preferências de suas leitoras, bem como as exigências de seus editores. Aliás, os escritores que tiveram suas histórias vinculadas a esses periódicos usaram os ingredientes oferecidos por aquelas mesmas páginas e interferiram definitivamente no processo de formação de suas leitoras.

Imagem 3: Capa de *A Estação*

Imagem 4: página de *A Estação* (caderno de Literatura)

LITTERATURA

BELLEZA INFERNAL

SARAH BERNHARDT

Imagem 5: Página de *A Estação* (caderno de moda)

[1] *A Estação*. 31 de março de 1879.

[2] A primeira coletânea de contos de Machado de Assis recebeu o título de *Contos fluminenses* e foi publicada em 1870. Para a sua composição, Machado buscou no *Jornal das Famílias* os contos “Luís Soares”, “A mulher de preto”, “O segredo de Augusta”, “Confissões de uma viúva moça”, “Linha reta e linha curva” e “Frei Simão”.

Apenas o conto “Miss Dollar” foi escrito especialmente para a abertura do livro. Sua segunda coletânea recebeu o título de *Histórias da meia-noite* e foi publicada em 1873. Todos os seus contos haviam aparecido nas páginas do *Jornal das Famílias*.

[3] Sobre a participação de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*, conferir SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do Jornal das Famílias.* Dissertação de mestrado em História: Unicamp, 2005.

[4] Paulina Philadelphia e Vitoria Colonna foram dois dos nomes mais constantes nas páginas do *Jornal das Famílias*, juntamente com Machado de Assis. Entretanto pouco se sabe sobre essas assinaturas, que, provavelmente constituíam-se em pseudônimos.

[5] *Jornal das Famílias.* Outubro de 1878.

[6] *Jornal das Famílias*. Setembro de 1877.

[7] Idem.

[8] *A Estação.* 31 de maio de 1886.

IMAGENS DE MODA NA REVISTA VOGUE BRASIL (2000-2001): UMA ANÁLISE SOBRE A (DES)CONSTRUÇÃO DO GÊNERO EM DIREÇÃO A NOVAS SUBJETIVIDADES CONTEMPORÂNEAS

Daniela Novelli[1]
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

À luz da virada do século XX, observa-se que múltiplas construções discursivas associadas a identidades e subjetividades de gênero estão sendo construídas e ao mesmo tempo desconstruídas em contextos socioculturais e históricos específicos, sendo estas agenciadas por práticas sociais representadas imageticamente. O presente artigo pretende contribuir para uma reflexão interdisciplinar sobre o gênero enquanto uma categoria complexa e inter-relacional, no contexto das imagens publicitárias veiculadas no periódico de moda Vogue Brasil. Nesse sentido, recupera algumas categorias teóricas e análises metodológicas desenvolvidas em pesquisa anterior (NOVELLI, 2009), ampliando-as por meio de estudos recentes baseados em uma perspectiva pós-estruturalista.

Mesmo que boa parte das imagens veiculadas na publicidade de moda opere no sentido de reforçar práticas reguladoras e noções inteligíveis do gênero, alguns aspectos associados ao gênero parecem anunciar, mesmo que sutilmente, pequenos deslocamentos e re-significações dessas mesmas práticas. Assim, analisar de que forma algumas imagens, veiculadas no referido periódico entre 2000 e 2001, contribuem para pensar a desconstrução de identidades e práticas globalizadas de gênero, significa ao mesmo tempo apontar a emergência de novas formas de subjetividade, atos constitutivos, subversões, inversões, expressões do gênero no contexto contemporâneo brasileiro.

O movimento feminista, entendido ao longo de sua história em ondas sucessivas ou em rizomas, gerou importantes frutos para representações de maiores incoerências, fissuras e espaços para as diferenças em imagens, mesmo que o mundo social contemporâneo seja ainda bastante marcado pelo ideal de “beleza-magreza-juventude” (OLIVEIRA, 2005). Essa grande contradição evidencia que as próprias categorias vivem as instabilidades das significações que lhe são atribuídas, espacial e temporalmente.

Margareth Rago aponta para a figuração de novas subjetividades do pós-feminismo, que assume importância e visibilidade em debates ocorridos ao longo do século XX. As implicações e os deslocamentos que o feminismo trouxe para a categoria de relações de gênero sugerem uma “(...) avaliação contínua das próprias subjetividades e dos estilos

éticos/estéticos de existência que promove" (RAGO, 2004, p. 39). O próprio movimento feminista acabou abrindo mão da beleza, do corpo e de muitas questões relativas à estética e à moda ao criticar o ideal de feminilidade que vigorava até a década de 1960, quase sempre considerado efêmero e alienante. Paradoxalmente, acabou adotando o modo masculino de existência, tão questionado por suas seguidoras.

Por outro lado, a figura da feminista representou uma função social fundamental para refazer as sociabilidades públicas, "(...) cada vez mais desgastadas e destruídas pela privatização do cotidiano, isto é, pela desvalorização da política e pela sobreposição, no mundo público, do modelo da amizade constituído pela referência familiar, isto é, na esfera da vida privada" (RAGO, 2004, p. 36). O feminismo, tanto na teoria quanto na prática, teve e tem uma função social eminentemente política, "(...) por seu potencial profundamente subversivo, desestabilizador, crítico, intempestivo, assim como pela vontade que manifesta de tornar o mundo mais humano, livre e solidário, seguramente não apenas para as mulheres (RAGO, 2004, p. 39).

Propondo repensar as categorias do gênero na pós-modernidade, Judith Butler sugere que este "(...) não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero" (BUTLER, 2003, p.48). O gênero pode ser considerado como um **meio discursivo e cultural**, uma "(...) superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura" (BUTLER, 2003, p.25). Na perspectiva desconstrutivista e pós-estruturalista, a interpretação biológica cede lugar à cultura. A inconstância e a própria fluidez da categoria gênero foram também defendidas por Gayle Rubin, Donna Haraway e impulsionaram novas propostas em torno das reformulações de gênero nos últimos vinte anos, alcançando repercussão em diversos países do mundo.

Além do movimento feminista, os fluxos migratórios ocorridos principalmente após a década de 1990 colocaram em primeiro plano a instabilidade das identidades. O ato de cruzar a fronteira representa um acontecimento crítico, onde a "teorização cultural contemporânea sobre gênero e sexualidade" (SILVA, 2000, p. 89) ganha centralidade, com as teorias feministas e *queer* questionando, de forma decisiva, oposições binárias: masculino x feminino, heterossexual x homossexual – nas quais se baseiam os processos de fixação das identidades de gênero. Autoras engajadas em abordagens desconstrutivistas trabalham com uma noção pulverizada de poder, valorizando a linguagem e o discurso como "(...) práticas relacionais que produzem e constituem as instituições e os próprios homens, enquanto sujeitos

históricos e culturais" (PISCITELLI, 2004, p. 54), compreendendo assim a produção de saber e de significação como ato de poder.

A partir da concepção de rejeição de muitos pressupostos universalistas encontrados na distinção sexo/gênero, é possível analisar criticamente os procedimentos que colocam o gênero de forma a fixar identidades, procurando descrever as múltiplas configurações de poder em contextos históricos e culturais específicos. Grande parte das discussões atuais sobre gênero possui em comum um conjunto de esforços concentrados na busca pela eliminação de qualquer naturalização da diferença sexual – onde relações de poder que produzem o efeito de um sexo pré-discursivo desconstruiriam o "sexo natural", culturalmente construído.

Essa perspectiva é fundamental também para entender possibilidades excluídas da inteligibilidade cultural, práticas perturbadoras, descontinuidades e incoerências como matrizes subversivas de desordem do gênero (contribuindo para o afastamento da concepção do gênero como "interpretação cultural do sexo"). Pesquisadoras[2] das inter-relações de gênero com outras categorias de análise demonstraram, ao longo das ultimas décadas, que identidades são construções heterogêneas, que podem ganhar vida e se dissolver, dependendo das práticas e interesses concretos que as constituem sociocultural e historicamente.

Dessa forma, o gênero pode ser pensado como um ato, ao mesmo tempo, intencional e *performático,* "no sentido em que a essência ou identidade que supostamente expressam são construções manufaturadas e sustentadas através de signos corporais e de outros meios" (PISCITELLI, 2004, p. 55). Portanto, seria impossível separar gênero das intersecções políticas e culturais nas quais é produzido e sustentado.

> É nessa lógica, a meu ver, que as discussões sobre as relações de gênero têm sentido, como um modo de escapar da filosofia do sujeito e das armadilhas da afirmação das identidades, para entrar num novo campo epistemológico e político, capaz de se abrir para a formulação de novas perguntas e respostas, ou, antes, para criar novos modos de existência (RAGO, 2004, p. 38).

Ao se reconhecer que padrões cristalizados de beleza feminina ainda permanecem como um poderoso signo de desejo e poder em muitas propagandas e campanhas de moda – como é o caso de inúmeras pesquisas temáticas dentro dos Estudos de Gênero – não necessariamente se ignora a emergência de novas subjetividades e expressões propostas pelas relações de gênero e representadas imageticamente. É justamente essa tensão que impulsiona a ambigüidade, o duplo sentido, o efeito estético na linguagem simbólica publicitária das últimas décadas do século XX.

O consumo do corpo foi assustadoramente intensificado em vários países do mundo, sobretudo pela mídia e pelos mecanismos que ela utiliza para configurar uma "identidade corporal feminina". Para Denise Sant'Anna, foi necessário "(...) transformar o corpo num território privilegiado de experimentações sensíveis, (...) foi preciso, ainda, libertá-lo de tradições e moralismos seculares, fornecer-lhe um *status* de prestígio, um lugar radioso, como se ele fosse uma alma" (2001, p.70). A autora assinala uma "demanda pela exposição do corpo" na lógica publicitária, na qual

> A multiplicação de imagens sobre corpos saudáveis e sempre belos é bem mais rápida do que a produção real de saúde e beleza no cotidiano. A corrida rumo à juventude é hoje uma maratona que alcança jovens e idosos de diversas classes sociais, mas estes não conseguem ver o pódio, porque se trata de uma corrida infinita. Ignoram quem compete com quem, talvez porque a principal competição se passe dentro de cada um, entre o corpo que se é e o ideal de boa forma com que se sonha. (SANT'ANNA, 2001, p. 70)

Se o corpo passou a ser um elemento fundamental no processo de construção das identidades de gênero, então o gênero também significa "(...) a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser" (BUTLER, 2003, p. 59). Na década de 1970, houve um grande investimento da publicidade no sentido de consolidar um modelo idealizado como sinônimo de beleza.

Assim, a equação "(...) beleza/magreza/juventude é tão forte e presente que perdura até nossos dias, quando vemos que tanto uma quanto as outras se tornaram obsessões" (OLIVEIRA, 2005, p. 200). Equação que ganha sentido enquanto **aspecto social** disseminado pela imagem, instaurando ou restaurando certa globalidade, espécie de "organicidade sólida" segundo Michel Maffesoli. Múltiplas imagens entram em correspondência, em ressonância umas com as outras e criam uma espécie de unicidade, "(...) uma coesão que banha a vida e as representações de cada um" (MAFFESOLI, 1995, p.113). Segundo o autor

> De fato, ao refazer a unidade do *corpo* (corpo *stricto sensu*, produto industrializado, produto comercializado, comunidade local) e do *espírito* (qualitativo, sentido da beleza, desinteresse caritativo, prazer pelo sensível, acentuação do próximo e da vizinhança), a imagem realiza o jogo da tradição figurativa, que é enfatizar a dimensão hedonista, irônica e estética da existência. (MAFESOLLI, 1995, p. 137)

Nesse sentido, as imagens operam simultaneamente como **produtos e agentes históricos** ao permitirem uma ponte aos contextos históricos através dos quais agenciam significados. As conotações das imagens demonstram a importância dos códigos culturais nas mensagens visuais, onde imagens visuais e representações mentais se alimentam ao mesmo tempo em que se confortam (JOLY, 1996). Em seu conjunto, as imagens compõem nosso imaginário sociocultural, influenciando comportamentos. Além disso, imagens divulgadas em qualquer tipo de periódico implicam numa seleção, realizada em determinado momento da história, por isso os significados que elas oferecem devem ser incansavelmente analisados (HASKELL, 1995).

Repetições de motivos icônicos, interconicidades, intertextualidades, armadilhas da iconologia devem ser percebidas, geralmente por meio de uma busca incansável da "interpretação ideal". Segundo Jean Pirotte (2005), os valores atribuídos às imagens não são absolutos. Eles adquirem determinadas significações somente no interior do "sistema" de cada imagem, situados no interior de um conjunto de aspectos culturais diversos. Os códigos retóricos, presentes na visualização da mensagem, não são evidentemente próprios dela. A construção de uma imagem é regida, portanto, por códigos que fazem referência à organização, às convenções, aos diferentes universos culturais da sociedade.

> Esses códigos socioculturais transparecem na decoração, na arquitetura, nos móveis, nos costumes, nas atitudes dos personagens e nos objetos que eles manipulam. Esses elementos retomam constantemente aos significados como os da riqueza ou da miséria, da dominação, do saber, do conhecimento, da nobreza, a grandeza ou a baixeza moral, a virtude ou o vício; eles compõem, muitas vezes claramente, os estereótipos visuais: o colonial, o funcional, a verdade ingênua ou a farsa; a ambição ávida por poder ou riqueza; o ditador brutal e limitado, a genial sabedoria da cabeça nas nuvens. (PIROTTE, 2005, p.26).

Essas considerações auxiliam na identificação da **linha editorial** de um periódico, ou seja, no reconhecimento das significações e dos discursos que ela produz, por meio de um estudo criterioso do conjunto das edições: aparência física, estruturação e divisão do conteúdo, relações da revista com o mercado, publicidade veiculada, público-alvo, linha editorial, colaboradores mais assíduos, escolha dos títulos, textos e assuntos das seções, moda, matérias e especial. Os principais aspectos conceituais identificados no periódico em questão estavam relacionados ao prazer na vida urbana e cotidiana, à novidade, ao *glamour*, à antecipação, à moda no contexto cultural brasileiro, bem como ao compromisso de entreter, educar e guiar através da excelência dos colaboradores e da alta qualidade editorial.

O tratamento do periódico Vogue Brasil como **fonte e objeto de pesquisa**, para além de uma metodologia, pode contribuir significativamente para um olhar mais amplo, guiado

pela investigação histórica tanto da materialidade quanto do conteúdo do suporte investigado. Por meio de um trabalho minucioso e seletivo sobre as edições correspondentes ao *corpus* analisado, foi possível constatar que tanto a materialidade como os assuntos apresentados no conteúdo (capas, colaboradores, sumários, marcas anunciadas etc.) estão relacionados ao conceito que o periódico deseja transmitir às suas leitoras, garantindo uma imagem de vanguarda ao oferecer o que existe de melhor no universo da cultura contemporânea.

Alguns cuidados são fundamentais para que estudos voltados às imagens não resultem em anacronismos e/ou interpretações superficiais, tais como: conhecer e compreender os "elos da cadeia de fatos ausentes da imagem"; buscar condições de se recuperar "micro-histórias implícitas nos conteúdos das imagens e, assim, reviver o assunto registrado no plano do imaginário"; buscar a conexão com as mais diversificadas fontes que informam sobre o passado, "conjugando essas informações ao conhecimento do contexto econômico, político e social, dos costumes, do ideário estético refletido, nas manifestações artísticas, literárias e culturais da época retratada" (BURKE, 2004, p.117).

Uma imagem pode ser lida em três níveis: técnico, da denotação e das conotações (PIROTTE, 2005). No nível *técnico*, alguns elementos são observados, tais como: natureza do suporte (papel, livro, muro etc); procedimentos gráficos utilizados (fotografia etc); cores; qualidade de produção; tipo de moldura. As técnicas utilizadas exercem influência sobre as formas e os conteúdos. "(...) ao lado das múltiplas interpretações, variáveis e dependentes mais da subjetividade, a imagem oferece um conteúdo objetivo, estável, que ela trata de inventariar" (PIROTTE, 2005, p.24).

A *denotação*, considerada como a análise literal da imagem, abrange a descoberta dos sentidos imediatos dos elementos que a compõem – tendo em vista a exclusão de toda significação associada, simbólica e subjetiva. Trata-se de uma operação cuidadosa, que procura extrair qualquer início de interpretação: observação de personagens e suas atitudes, os objetos e a decoração, as sombras e as luzes, a disposição e a proporção dos elementos. Já as *conotações* "(...) remetem a todas as significações culturais ou subjetivas que habitam a significação primeira e que variam em função dos lugares e dos tempos" (PIROTTE, 2005, p.24). Esse último nível de leitura revela a importância dos códigos nas mensagens visuais.

> Pela análise de seus significados associados, a imagem conotada entrega sua mensagem cultural e abre caminho para muitas interpretações segundo a maneira pela qual os indivíduos e os grupos reagem. Uma percepção correta do sistema de conotação em cada cultura é evidentemente necessária para penetrar na lógica da composição. (PIROTTE, 2005, p.24)

Para Georges Péninou, aluno de Roland Barthes na década de 1970 e estudioso da semiótica aplicada às imagens publicitárias, existem diferentes mensagens contidas nos manifestos publicitários e nos jogos pelos quais estes são objetos, bem como há imagens que são a própria mensagem e que exigem certa "consciência da imagem", pois demonstram o caráter intencional da publicidade.

A "poética do ter" como possibilidade de análise

A "poética do ter" proposta por Georges Péninou não constitui exatamente uma metodologia de análise de anúncios publicitários, mas uma preocupação semiológica no processo de análise da criação publicitária.

> O exame semiológico de um anúncio publicitário é um exame daquilo que se manifesta explicitamente: as palavras e as imagens; nessas imagens: os objetos, as formas, as situações, os detalhes, em uma palavra, as emissões de signos (e também as omissões significantes de signos). (PÉNINOU, 1972, p.62)

Nesse processo, o autor ressalta uma operação de transferência, do nível de **conformidade** para o nível de **conformação**, traduzindo basicamente uma notável mudança de plano: "(...) a passagem da pragmática à poética, da prática à palavra, da função ao mito, do reflexo do ser ao desejo do ter" (PENINOU, 1972, p.200). Trata-se da condução de um valor abstrato (mensagem de conformidade) a significar aquilo que será seu *significante publicitário* (informação de sua conformação), exigindo uma reflexão, no caminho, sobre um agente transformador, de essência retórica. O valor intrínseco é conservado funcionalmente, ao mesmo tempo em que é também convertido à abstração conceitual da propriedade do produto, ao revestir-se de toda a sedução da figura.

> Passar da letra (processo verbal da conformidade) à figura (invenção de uma conformação), equivale a passar do entendimento à sensibilidade, de uma afirmação motivada pelas propriedades de um bem a uma afirmação motivada por um consumidor, do caráter objetivo ao desejo subjetivo, e, transformação não menos importante, do valor anônimo à apropriação privada do valor. (PÉNINOU, 1972, p.200)

Esse mecanismo inaugura um espaço retórico, uma espécie de mediação entre a *pragmática do ser* (o objeto) e a *poética do ter* (o sujeito), transformando uma informação em **informação publicitária** – na qual essa mediação transita na constante tensão entre a conformidade dada pela verdade do objeto e a conformação dada pelas exigências do desejo.

Há aspectos compartilhados pelo gênero publicitário que se organizam de maneira coerente, sobre determinado eixo, sendo estes fundamentais para a constituição da mensagem poética.

O *objeto* é o primeiro aspecto a ser considerado, fazendo parte de um jogo intencional, "(...) onde citá-lo é, ao mesmo tempo, suscitá-lo e excitá-lo" (PENINOU, 1972, p.205). A ambigüidade publicitária faz-se dinâmica, sem jamais se separar de sua obrigação de funcionar segundo a finalidade de "(...) transformar quase todo objeto em objetivo" (PENINOU, 1972, p.203), seja através da utilização de um vocabulário profissional (com termos como lançamento e promoção publicitária), da representação figurada dos bens, da criação de um sistema de imagens que repousa na exaltação das paixões humanas, da produção de uma relação de participação (muito mais que de veracidade).

> Todas as figuras antropocêntricas da publicidade, as situações de afinidade do homem e da coisa, a mobilização de um imaginário profundo que buscará pela sexualidade através de uma chama de um isqueiro, a virilidade ou o desejo através de uma navalha. Essas ontologias, repousando sobre a magnitude da imaginação material, onde foram escrutados e incluídos o couro, a madeira, o álcool, o tecido. Esse onirismo e essa sensualidade, essas insistências, essas insinuações alusivas. (PÉNINOU, 1972, p.205)

A relação entre *forma e substância* na composição da imagem publicitária é outro aspecto importante. No periódico "Vogue Brasil", a exuberância da forma poderia ter como base a rarefação, a prolixidade da substância, além da economia ou até mesmo do desaparecimento da forma – despertando para novas possibilidades de enxergar essa relação. A apropriação dos elementos do discurso e dos fragmentos da representação faz referência muito mais ao jogo simbólico de palavras e de imagens do que à simples utilidade dos objetos, ou seja, aos seus atributos técnicos. Nesse sentido, as metáforas publicitárias possuem, por vocação, o intuito de romper com a generalidade mais vasta da qualidade em direção a uma individualidade comercial precisa.

> Através do percurso publicitário, a marca deve funcionar como um signo. Se procuramos proporcionar a uma marca determinado conteúdo, é por meio da evocação ou da simulação do nome que são imediatamente mobilizados os valores que desejamos atribuí-la; que ocorre certa disposição de espírito; que se inclui uma conduta positiva. (PÉNINOU, 1972, p.206)

A *semantização* do objeto pela via publicitária é um aspecto que permite observar a importância da transformação cultural na esfera de valores atribuídos aos objetos. Dessa forma, a publicidade "(...) contribui de maneira essencial a esta evolução notável, no termo do qual o valor de um bem não se define mais pelo seu valor próprio, mas pelo valor daquilo que ele representa: o valor dos objetos torna-se semiótico" (PENINOU, 1972, p.218). Isso

acontece porque o objeto entra no campo do "signo", para expor um *status* social, um tipo de personalidade ou um estilo de existência. Por isso

> O paroxismo da forma e a imagem hiperbólica são justamente a manifestação de uma certa excentricidade da função poética, que penetra na exigência referencial, e sem a qual a publicidade não existe; ela modifica a visão, mais que o senso, amplia as formas, não o valor. Mas quando a publicidade deposita em um objeto, através de associações vinculativas, a alegria de viver, a felicidade, o sucesso sexual, a qualidade da existência; quando ela o mistura de uma forma demasiada teatral com as circunstâncias mais densas da vida, os sentimentos mais profundos: é o valor que ela dilata, o senso que ela desregula e a perturbação que ela institui. (PÉNINOU, 1972, p.221)

Além disso, a publicidade de conformação se apresenta complexa porque "(...) constrói uma imagem de marca, dotando-a de conotações que a valorizam, reveste um objeto de símbolos próprios, para torná-lo desejável" (PENINOU, 1972, p.222). Em sua própria dinâmica, tanto os excessos quanto a necessidade de certa consciência crítica fazem parte, ao mesmo tempo, de uma "dessemantização racional" da publicidade – ações contra as significações inventadas mais alarmantes ou revoltantes. Essa questão remeteu a certa cautela nas análises, pois um risco quase inevitável parecia fazer parte de todo esse processo.

> Desaprovar o procedimento em seu princípio seria negar a essência de um gênero que conjuga freqüentemente dois espaços de fenômenos independentes e faz de um o signo do outro. Também ao privá-lo de uma de suas funções mais necessárias, não somente para os produtos, mas para o consumidor: a alegre exaltação dos objetos – sua bajulação – que poderia ser, em sua felicidade maior, uma forma de poesia. Em contrapartida, devemos procurar traçar a linha divisória das águas entre o lícito e o reprovável, entre a ampliação da expressão e da perversão do senso. Deformação que pode vir da aproximação abusiva de um valor e de uma função, da supressão arbitrária de dois signos, do exagero hiperbólico de uma <chave> para se tornar aceitável. (PÉNINOU, 1972, p.223)

Péninou aponta ainda o *deslocamento*, aspecto impulsionado pelo "metamorfismo" publicitário – onde a "(...) flexibilidade de suportes e docilidade das variantes conjugam-se para autorizar, em uma estrutura conjunta, sentidos relacionados, onde o objeto é um usufrutuário provisório, e que o abandonaremos, se a estrutura se separar" (1972, p.229). Assim

> Rica, no nível sintagmático, em suas imagens profusas e suntuosas, em suas associações fecundas, seus vocábulos sensíveis, ela se enclausura, ao nível do sistema, sobre um significado indefinidamente retomado, eternamente solicitado, aquele do ensinamento pobre. Abrindo-se sobre a diferença, onde se desabrocham suas formas, ela se enclausura sobre a identidade, onde se fecha seu sentido. (PÉNINOU, 1972, p.230)

Essa contradição levantada pelo autor está vivamente relacionada com a problemática da construção de identidades de gênero, pois estas são elaboradas e compreendidas conforme determinados sistemas de significação. Portanto, procurar entender de que forma a linguagem publicitária opera intencionalmente nesses sistemas pode constituir uma atitude válida para perceber possíveis subversões de identidades hegemônicas, reveladoras de novas subjetividades e práticas sociais de gênero.

Gênero em imagens: em busca de novas subjetividades

Retomando o gênero como um meio discursivo e cultural, serão apresentadas análises de três anúncios publicitários veiculados entre 2000 e 2001 no periódico Vogue Brasil, tendo como referencial metodológico a "poética do ter" de Georges Péninou. Das três marcas analisadas, duas são de moda feminina (*Zoomp* e *Reinaldo Lourenço*) e uma de espumante (*Freixenet*) – todas elas com o mesmo público-alvo do periódico: predominantemente feminino, jovem, com poder aquisitivo médio alto a alto. São mulheres consideradas como "formadoras de opinião" em capitais e estados do país e/ou fora dele; na pesquisa realizada, foi constatado que elas valorizam a qualidade das informações de moda, cultura, decoração, beleza, comportamento, capazes de reconhecerem os melhores profissionais colaboradores nas páginas da revista, além de anúncios de grandes marcas, nacionais e internacionais (NOVELLI, 2009).

a) <u>Anúncio da marca ZOOMP</u>

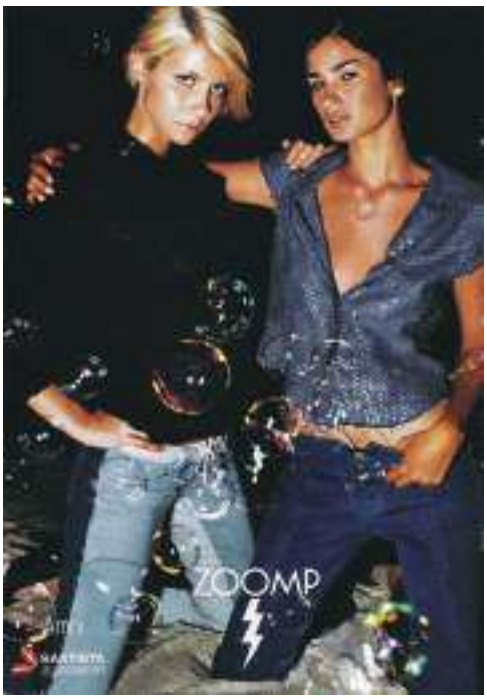


Figura 1 – Anúncio ZOOMP.
Fonte: Vogue Brasil, n.274, 2001, encarte da edição.

Conforme Péninou, o **jogo intencional** de um anúncio publicitário pode ser identificado através da observação dos objetos apresentados na imagem, de sua relação com os corpos dos modelos e do próprio contexto, do clima da imagem. Os principais objetos encontrados na imagem são: calças *jeans* com detalhes diferenciados, sapatos de saltos altos, blusa com brilho, bolhas de sabão, areia da praia. Observa-se a criação de um sistema de significação que exalta possibilidades de *experimentação* ligada às paixões humanas, através do desejo, da sedução e da ousadia, provocados por e entre duas mulheres jovens, belas, com corpos magros e bronzeados, ambas com olhares profundos. Outro importante artifício da intencionalidade da marca neste anúncio foi a produção de uma relação de participação, através da ambigüidade publicitária, onde elementos conotam uma situação noturna e festiva na praia, que permitirá inclusive a liberdade de escolha sexual e o jogo sedutor entre jovens do mesmo sexo. Dessa forma, a ambigüidade pode ser vista performaticamente pelo jogo subversivo de identidades de gênero, reforçada principalmente pelo conjunto de expressões corporais – que muitas vezes transitam nas inúmeras possibilidades entre feminino-masculino. Na relação **forma e substância**, identifica-se a mistura de uma forma demasiada teatral com circunstâncias furtivas e sentimentos efêmeros, através da apropriação de elementos como bolhas de sabão, sapatos de salto alto, blusa desabotoada, areia, corpo magro e bronzeado, fazendo referência a um jogo simbólico e poético, que torna esses aspectos desejáveis. A marca dilata intencionalmente esse valor, desregula o convencional, institui a provocação, a perturbação, a ordem ‘natural’ das coisas. Quanto à **publicidade de conformação**, a marca *Zoomp*, direcionada ao segmento *jeanswear*, consegue manter uma individualidade comercial precisa através dos valores que ela deseja atribuir à sua imagem, como: ousadia, liberdade, sensualidade, experimentação, provocação, atitude. A publicidade de conformação constrói a imagem da marca, dotando-a de conotações que a valorizam. Neste caso, o anúncio transforma a calça *jeans* em um produto altamente desejável, onde os sujeitos, diante da possibilidade de aquisição, são possibilitados também de vivenciarem a experimentação sugerida persuasivamente pelas jovens do anúncio. Assim se realiza a ‘poética do ter’ de Péninou.

b) <u>Anúncio da marca REINALDO LOURENÇO</u>

Figura 2 – Anúncio REINALDO LOURENÇO.
Fonte: Vogue Brasil, n.270, 2000, p.162.

No contexto deste anúncio, o **jogo intencional** foi identificado através da observação dos objetos apresentados nas imagens, nas posturas e na aparência das modelos. Observa-se a criação de um sistema de significação que exalta a *arte* pelo universo da *moda*: roupas volumosas e com sobreposições de tecidos; estampas e elementos cenográficos com formas arredondadas, orgânicas, disformes e coloridas; maquiagem exagerada, de efeito teatral; cabelos trançados e presos ao estilo grego; jogo de cores primárias com fundo e superfície brancos. A ambigüidade publicitária é produzida em uma proposta que conjuga passado-presente-futuro por meio da arte, na qual as modelos passam a fazer parte da grande 'obra de arte' do próprio anúncio, como elementos plásticos, não humanos, como se representassem esculturas de deusas da mitologia grega (um passado muito distante), mescladas ao contemporâneo da *pop art* (um passado mais recente), evocando um futuro por meio de cenário e materiais de alta tecnologia. Na relação **forma e substância**, identifica-se a exaltação das formas em relação à evocação de sentimentos mais subjetivos, através da apropriação de elementos de um discurso de moda que atribui valor positivo à liberdade de expressão, à jovialidade, à experimentação estética fantasiosa, à provocação ingênua, à beleza do estranhamento. Percebemos que, por meio de um jogo simbólico e poético, tanto a moda como as artes são fantásticos meios de expressão, evocando desejos, misturando conceitos e temporalidades; a moda transita pelas artes, assim como as artes podem transitar pela moda. A

publicidade de conformação da marca consegue manter uma individualidade comercial precisa através dos valores que ela deseja atribuir à sua imagem, como: liberdade, sensualidade, jovialidade, experimentação lúdica, exposição. A imagem da marca é dotada de conotações que a valorizam, de modo a revestir os objetos (neste caso *peças de uma coleção de moda*), tornando-os altamente desejáveis. Por isso os significados e significantes estão evidenciando um tipo de personalidade, um estilo de existência. A 'poética do ter' de Péninou possibilitou observar que os significados e os significantes da mensagem foram construídos para que os sujeitos, diante da possibilidade de aquisição dos produtos da marca, se tornem as jovens do anúncio, expressando com criatividade e atitude seus estilos, suas idéias e seus comportamentos, mesmo que essa possibilidade não se concretize de fato.

c) Anúncio da marca FREIXENET

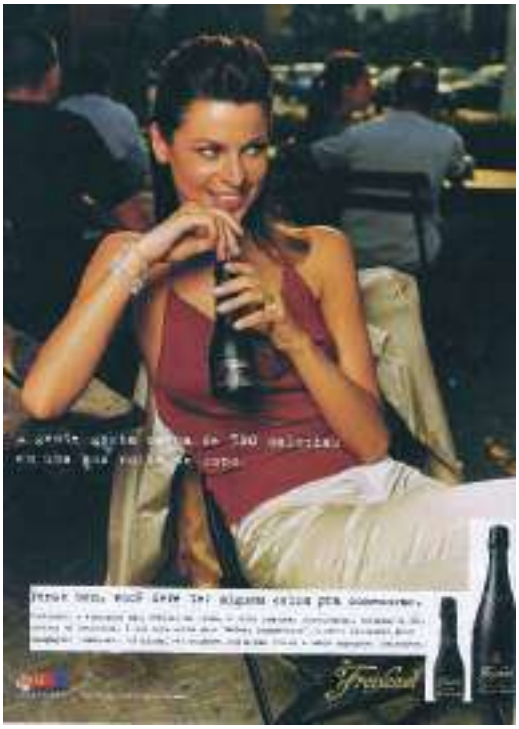


Figura 3 – Anúncio da marca FREIXENET. Fonte: Vogue Brasil, n.272, 2001, p.22.

No contexto de diversão sugerido pelo conjunto do anúncio, o **jogo intencional** foi identificado através da observação dos objetos apresentados nas imagens, da postura da jovem modelo e dos textos. Observa-se a criação de um sistema de significação que convida à *diversão*, através da exaltação do poder de sedução feminina (força da imagem) e da argumentação racional (força do texto), em um ambiente de descontração. Também a produção da ambigüidade publicitária, onde a integração de determinados elementos conota uma situação ao mesmo tempo divertida, prazerosa, vivida por uma mulher jovem, bonita, que

tem o produto certo nas mãos para garantir um bom jogo de sedução. Na relação de **forma e substância**, há exaltação de formas na evocação de sentimentos associados à conquista amorosa, através da apropriação de elementos de um discurso que atribui valor positivo à diversão, à beleza, à magreza, à juventude, ao jogo sedutor, ao prazer. Percebe-se, por meio de um jogo simbólico e poético, a possibilidade da diversão feminina estar intimamente ligada à sedução, pois foi justamente essa a maior intencionalidade da marca e dos signos (significantes e significados) da mensagem. Os textos reforçam esse jogo na medida em que oferecem um convite extremamente vantajoso, quase irrecusável: a possibilidade de diversão, de conquista de uma boa companhia e da incrível vantagem de uma 'boa noite de sono', onde se perde peso 'com prazer'. Percebe-se que a **publicidade de conformação** constrói a imagem da marca, dotando-a de conotações que a valorizam, tornando objetos altamente desejáveis. Neste caso, a *bebida espumante*. A marca mantém uma individualidade comercial precisa através de valores os quais deseja atribuir à sua imagem através da elegância, da descontração, da sedução, da diversão, da inteligência, em um anúncio voltado para o público feminino. A 'poética do ter' possibilitou observar que os significados e os significantes da mensagem foram construídos para que as mulheres, diante da possibilidade de aquisição do espumante, se tornem também como a jovem do anúncio: bonita, independente, conquistadora e bem resolvida, num ambiente corriqueiro e acessível a qualquer pessoa, com a presença predominante masculina, que se torna desejada na medida em que se adquire a bebida.

Apontamentos finais

As desafiadoras implicações de uma perspectiva da desconstrução do gênero nortearam as análises anteriormente realizadas. Foi possível reconhecer que gênero se intersecta com várias categorias constituídas cultural e discursivamente (identidade, corpo, sexo, geração, imaginário etc.). A importância do feminismo foi decisiva para uma maior abertura de conceitos e possibilidades no que diz respeito às novas subjetividades de gênero na atualidade, fruto de uma série de questionamentos, contradições e viradas teóricas pelas quais o próprio movimento passou ao longo do século XX.

O gênero não se constitui de modo coerente ou consistente nos diversos contextos históricos e as imagens publicitárias analisadas, para além de representações de práticas sociais, são também produtos e agentes históricos porque permitem compreender o contexto no qual estão inseridas. Pode-se observar nessas imagens o quanto elas questionam problemáticas centrais das relações sociais de gênero, propondo nuances que (des)constroem

comportamentos, sentimentos, relações de poder e interações entre homens e mulheres. Nesse sentido, a homossexualidade (atração física, estética e emocional entre seres do mesmo sexo), o prazer feminino (associado à diversão), a beleza estranha (através de corpos-irreais) são apenas alguns exemplos de situações produzidas em diversos contextos. Mesmo que ainda pautadas na questão das identidades, podem estar representando politicamente novos atos constitutivos e deslocamentos do gênero.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.
BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
HASKELL, Francis. *L'historien et les images*. Tradução de Daniela Novelli. Paris: Gallimard, 1995.
JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
MAFFESOLI, M.: *A contemplação do mundo.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
NOVELLI, Daniela. *Juventudes e imagens na revista Vogue Brasil (2000-2001).* Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, com área de concentração na História do Tempo Presente. UDESC: Florianópolis, 2009.
OLIVEIRA, Nucia Alexandra Silva de. Representações da beleza feminina na imprensa: uma leitura a partir das páginas de O Cruzeiro, Cláudia e Nova (1960/1970). In: FUNCK, Susana Bornéo; WIDHOLZER, Nara. *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005. p. 187-203.
PENINOU, Georges. Le message poétique: l'investissement de la forme. Conformité et conformation. In: *Intelligence de la publicité*. Étude sémiotique. Tradução de Daniela Novelli. Paris: R. Laffont, 1972.
PIROTTE, Jean. Images et critique historique. In: JADOULLE, Jean-Louis. *L'histoire au prisme de l'image*. Vol.1: L'historien et l'image fixe texte. Tradução de Daniela Novelli. Louvain/BG: Université Catholique de Louvain, 2002.
PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: *Poéticas e políticas feministas*. COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Orgs.). Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. p. 43-67
RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: *Poéticas e políticas feministas*. COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Orgs.). Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. p. 31-41.
SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem*: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

[1]Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC), na área de concentração Estudos de Gênero, sob orientação da Profa Dra Cristina Sheibe Wolff e da co-orientação da Profa Dra Susana Bornéo Funck. Mestre em História do Tempo Presente (UDESC). Especialista em Moda: Criação e Produção (UDESC).

[2]Joan Scott, Linda Nicholson, Margareth Rago, Judith Butler, Mary Del Priore, Adriana Piscitelli, Susana Borneo Funck, Rachel Soihet, Marlise Matos, Joana Maria Pedro, Cristina Scheibe Wolff, Miriam Pillar Grossi, Claudia de Lima Costa, Tania Navarro-Swain, entre outras.

FLUSSER E A LOMOGRAFIA

Débora Klempous
Mestrado em Comunicação Visual
Universidade Estadual de Londrina

1 INTRODUÇÃO

Ao propor uma definição de fotografia que exclui do homem um papel ativo nesse processo, questionar o espaço da liberdade dentro desse jogo cego operado pelo acaso e criticar os fotógrafos por desconhecerem sua práxis, Flusser (1985) cita uma exceção capaz de subverter essa ordem: o fotógrafo experimental.

Diferentemente de sua definição de funcionário, que é aquele que age em função do aparelho, o fotógrafo experimental tenta, conscientemente, introduzir elementos não-previstos no programa dos aparelhos. Depois de chamar os aparelhos de estúpidos e desprezíveis, proclama que "liberdade é jogar contra o aparelho" (FLUSSER, 1985, p.75).

Filósofo tcheco naturalizado brasileiro, Villém Flusser faleceu em 1991, mesmo ano em que dois jovens austríacos de férias em Praga descobriram em um brechó a LOMO LK-A, pequena e barata câmera russa com a qual fotografavam ao acaso, sem olhar no visor e buscando ângulos inusitados. Encantados com as cores vibrantes, os vazamentos de luz, e as vinhetas que deixavam escuros os cantos das fotografias, levaram a novidade para Viena e lá fundaram a Sociedade Lomográfica Internacional, inaugurando um novo estilo experimental de fotografia, a Lomografia.

"*Don't think, just shoot!"*. A máxima da Lomografia é muito clara: não pense, apenas dispare[1]. Criada no início da década de 1990, a Sociedade Lomográfica Internacional surgiu para reunir um grupo de lomógrafos, isto é, de proprietários de câmeras LOMO, que fotografam segundo alguns preceitos pré-definidos, na busca por atingir o que acabou por se chamar "estética LOMO": imagens desfocadas, cores saturadas e enquadramentos livres de regras de composição. A precariedade do aparelho – com lentes de plástico e oferecendo pouco (ou nenhum) controle de funções – foi fundamental para a definição dessa estética.

[1] Tradução livre. A Sociedade Lomográfica Brasileira traduz a sentença como "Não pense, apenas fotografe", mas, por escolha da autora, preferiu-se o termo "dispare", por equivaler-se melhor a *shoot*, que significa tanto o ato de fotografar quanto o de atirar.

Fotografar sem olhar no visor, de preferência com a câmera na altura do quadril, sem expectativas com relação ao resultado imagético e incorporando o uso da câmera no próprio cotidiano são algumas das dez regras de ouro da Lomografia, definidas com a criação da Sociedade Lomográfica Internacional.

1.1 A HISTÓRIA DA LOMOGRAFIA

Apesar da descoberta da câmera LK-A pelos dois jovens austríacos em Praga ter se dado em 1991, sua invenção aconteceu quase uma década antes, em 1982.

Encantado pela máquina compacta japonesa Cosina CX2, o general soviético Igor Petrowitsch Kornitzky, do Ministério da Indústria e da Defesa, ordenou à tradicional fábrica de equipamentos ópticos *Leningradskoye Optiko Mechanichesckoye Obyedinenie,* ou simplesmente LOMO, para que produzisse uma cópia fiel em grande escala, a qual foi batizada de Lomo Kompakt Automat, a LK-A, também chamada de LC-A. A idéia era criar uma máquina de fácil manuseio, forte e barata, que se tornasse popular em toda a antiga URSS.

O resultado foi uma cópia melhorada da japonesa, cuja exposição automática funciona bem até em difíceis condições de luz graças às lentes Minitar, que também proporcionam cores fortes e alto contraste.

Sem muito sucesso na época, a câmera chegou às mãos dos estudantes vienenses que passavam as férias de verão na República Tcheca nove anos depois. À procura de um equipamento fotográfico para registrar a viagem, os jovens encontraram a LC-A em um mercado de pulgas. Sem saber da história da câmera e desconhecendo seu funcionamento, ficaram surpresos com as imagens produzidas: muitas desfocadas ou tremidas, com cores saturadas.

Graças a Internet, a novidade se espalhou e foi criada a Sociedade Lomográfica Internacional (SLI) para reunir todos os aficionados pela LC-A e trocar idéias de experimentações com a câmera e com o filme fotográfico. Mais do que a simples utilização do aparelho, fazer lomografias significa experimentar no aparelho, no filme e na revelação.

Quando a LOMO ameaçou interromper a fabricação das LC-A, a SLI propôs a garantia das vendas da câmera se os russos mantivessem a fabricação. Assim, o *website* www.lomography.com tornou-se loja virtual tanto da LC-A como de outras criações posteriores da própria SLI.

2 JOGAR CONTRA O APARELHO

Segundo Flusser (1985), os fotógrafos experimentais sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. Antes de tudo, faz-se necessário definir de que tipo de aparelho falamos. Para o filósofo, aparelho fotográfico é um "brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografia", sendo brinquedo entendido como "objeto para jogar".

Aparelho entendido como brinquedo, não como instrumento: não mais homo faber – o homem que faz –, mas sim homo ludens – o homem que joga. Na fotografia, o propósito do jogo é o de esgotar as potencialidades do aparelho e ampliar o universo fotográfico, sendo jogo um

> sistema composto de elementos combináveis de acordo com regras. A soma dos elementos é o "repertório do jogo". A soma das regras é a "estrutura do jogo". A totalidade das combinações possíveis do repertório na estrutura é a "competência do jogo". A totalidade das combinações realizadas é o "universo do jogo" (FLUSSER, 1967).

Na lomografia, recorte desta pesquisa, esse jogo é aberto, isto é, permite o aumento do repertório por meio da introdução de novos elementos. Entretanto, é importante ressaltar que os universos dos jogos abertos, isto é, a totalidade de combinações realizadas, mesmo que possam expandir-se indefinidamente, não o fazem infinitamente, porque o jogo inteiramente aberto "não teria uma competência infinita, mas seria totalmente incompetente, pois haveria uma infinidade de regras" (FLUSSER, 1967).

A expansão do repertório é feita transformando-se ruídos em elementos do jogo. Enquanto para Pignatari (2002), ruídos são todas as possibilidades de erro dentro de um sistema comunicacional e a obtenção de "boa informação" se dá quando é baixa a taxa de ruídos, para Flusser (1967), transformar ruídos em elementos do jogo é aumentar seu repertório. "Esta transformação chama-se 'poesia', e os aumentadores do repertório chamam-se 'poetas'".

Como poeta, na definição flusseriana, o lomógrafo – aqui entendido como fotógrafo experimental – tenta vencer as limitações impostas pelo aparelho ao brincar com os elementos do processo fotográfico. Daremos aqui alguns exemplos de como isso acontece.

2.1 INTERFERINDO NO APARELHO

Quando criada, a Sociedade Lomográfica Internacional girava em torno de apenas um aparelho, a LC-A. As experimentações desenvolvidas por seus usuários em torno desse

aparelho e a ameaça da empresa russa de interromper a produção da LC-A, em 1997, impulsionaram a SLI a desenvolver outras câmeras que atingissem estéticas diferentes, a fim de manter constantes as vendas ao mesmo tempo em que atendia as novas necessidades surgidas com as experimentações.

Fechada a parceria com a empresa LOMO e transformado o *website* da SLI em loja virtual de seus produtos, é criada, em 1998, a primeira câmera de quatro lentes, a ActionSampler (figura ao lado).

Essa estranha câmera toda de plástico, sem flash nem visor para enquadramento, possui quatro lentes de acrílico e quase nenhum controle de funções: a abertura, o foco e a velocidade do obturador são fixos.

Ela funciona sem bateria, apenas com um conjunto de molas e engrenagens que, quando acionados pelo disparador, fazem girar um disco no centro que abre cada uma das lentes para a entrada de luz, expondo o filme de 35mm quatro vezes, num intervalo de ¼ de segundo.

O resultado são quatro imagens diferentes no mesmo fotograma, como visto na fotografia abaixo. Descartando-se as inúmeras experimentações possíveis de serem feitas com o filme 35 mm, o aparelho só é capaz disso: dividir a foto em uma sequência de quatro imagens.

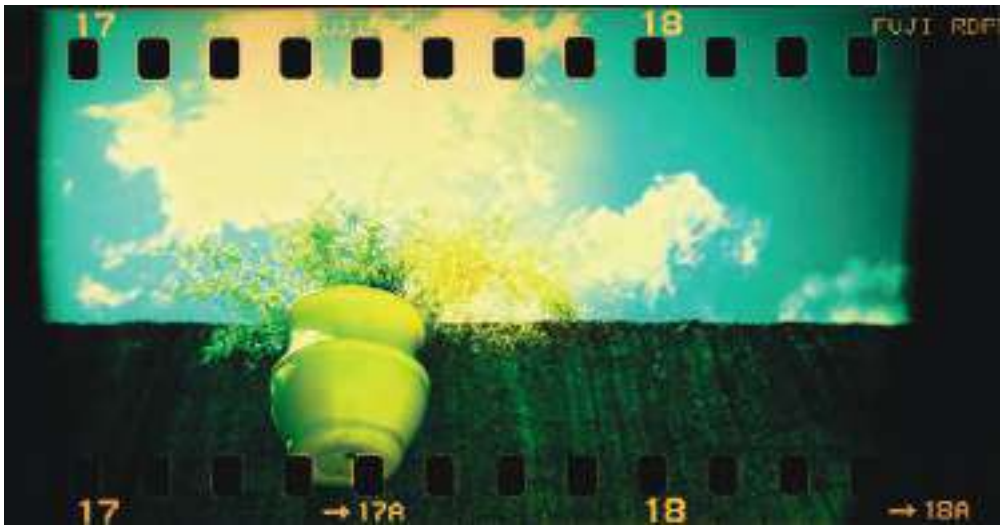
A figura abaixo mostra uma das soluções encontrada pelos seus usuários para ampliar a capacidade do aparelho: encaixar o chamado “olho mágico” de porta em cada uma das lentes, semelhante ao efeito de quatro lentes grande-angulares, também conhecidas como “olho de peixe” ou *fisheye*.

Além de desenvolver outras câmeras multilentes, a SLI relançou câmeras como a Holga 120 e Diana F+, ambas de médio formato.

As câmeras de médio formato oferecem uma área de imagem maior do que a de formato 35 mm, portanto, capaz de produzir resultados de definição mais alta. Geralmente, usa-se um filme 120 mm, que mede 6 cm de largura, produzindo imagens em diferentes dimensões, dependendo da máscara utilizada no aparelho.

A característica principal dessas duas câmeras é produzir um filme de melhor qualidade com um formato diferenciado, entretanto, seu uso se popularizou na lomografia com uma pequena gambiarra para filme 35 mm.

Cada usuário pode desenvolver uma técnica diferente, mas, geralmente, para adaptar um filme 35 mm, que é menor que o de 120 mm, basta preencher os espaços que sobram com pedaços de esponja e regular o encaixe do filme com o auxílio de um elástico de dinheiro. O resultado é uma imagem panorâmica, cobrindo toda a superfície do negativo, inclusive as perfurações – os chamados *sprocket holes*. A imagem abaixo foi feita com a câmera Holga, adaptada para 35 mm, evidenciando, assim, o suporte fotográfico na própria imagem.



As trocas de experimentações feita pelos usuários se dão no próprio *website* da SLI, em blogs e redes de relacionamento, como Facebook e Orkut. Popularizada a gambiarra, a SLI logo trata de lançar algum produto cujo efeito é justamente o mesmo, sem o trabalho da experimentação. Último lançamento da SLI, a câmera Sprocket Rocket oferece as mesmas imagens que uma médio formato adaptada, mas sem trabalho nenhum, e com o acréscimo de um botão de rolagem que permite voltar nas imagens e expor o mesmo negativo mais de uma vez.

2.2 INTERFERINDO NO FILME

Além de ampliar o universo do jogo fotográfico com a alteração do propósito inicial dos aparelhos, ao acrescentar elementos não previstos pelo aparelho da indústria fotográfica (FLUSSER, 1985), o lomógrafo também interfere na imagem final por meio da manipulação do negativo.

Um exemplo é o coquetel de remédios para filme publicado no site da SLI em 29 de novembro de 2010. A receita inclui xarope para tosse, vinagre, aspirina, um tablete de vitamina, antialérgico, sal e refrigerante. Basta mergulhar o filme na mistura, deixá-lo por 24 horas e, depois de seco, usá-lo normalmente em qualquer câmera. Na figura abaixo, uma fotografia feita a partir dessa técnica.

No caso da técnica redscale, que consiste na inversão da película fotográfica colorida, utilizando o lado oposto da emulsão do negativo, resultando em imagens nos tons vermelho e amarelo, a SLI, tendo em vista a disseminação e sucesso da técnica, lançou o filme Lomography Redscale XR 25-200 (usado para fazer a imagem abaixo), com grande latitude, para o mesmo efeito de redscale, mas sem a necessidade de interferência do usuário.

2.3 O APARELHO INDÚSTRIA FOTOGRÁFICA

As câmeras LOMO – ao contrário dos últimos lançamentos tecnológicos de câmeras digitais, cada vez mais automatizadas, cuja caixa preta se mostra quase que impenetrável para quem não é engenheiro ou programador – são brinquedos de funcionamento simples, formados por algumas peças, engrenagens e molas, cujo funcionamento, em muitos casos, não

depende nem mesmo de bateria. Entretanto, em ambos os casos, o jogador controla seu funcionamento regulando o *input* (os dados inseridos) e o *output* (o resultado, nesse caso, as imagens), mas não consegue alterar seus programas, isto é, funcionam de acordo com as regras do aparato.

O que é possível, no caso do fotógrafo experimental, é

> trabalhar contra o aparato tentando dobrar e alterar sua programação para obter novos efeitos. Esse é o caso do fotógrafo que brinca com a câmera para criar imagens surpreendentes e inesperadas. (BERNARDO; FINGER; GULDIN, 2008, p.99)

Flusser (2007) divide a sociedade do futuro em duas classes: a dos programadores e a dos programados. A primeira seria daqueles que produzem programas – classe dos jogadores – e a segunda, daqueles que se comportam conforme o programa – a classe das marionetes. Por mais que os lomógrafos tentem subverter essa ordem ao inserir novos elementos no programa, continuam sendo funcionários do aparelho da indústria fotográfica.

Isso porque o aparelho LOMO deve seu aperfeiçoamento constante aos *feedbacks* de seus usuários.

> O aparelho da indústria fotográfica vai assim aprendendo, pelo comportamento dos que fotografam, como programar sempre melhor os aparelhos fotográficos que produzirá (FLUSSER, 1985).

Isso acontece, segundo Flusser (1985) porque a "competência do aparelho deve ser superior a competência do funcionário", já que se ele esgotar o programa seria o fim do jogo. Se no jogo lomográfico a totalidades das combinações possíveis (competência) for igual à totalidade das combinações realizadas (universo), será decretada a falência do aparato indústria lomográfica, pois a sobrevivência do movimento depende da novidade.

Para Flusser (1985), o fotógrafo sempre vai agir em prol do universo fotográfico e do esgotamento do programa. Seu interesse não está no mundo, mas sim em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades.

A SLI, sabendo que o programa LOMO é "pobre", isto é, passível de ser esgotável, faz com que a competência do fotógrafo seja parte da competência do aparelho, lançando constantemente novos produtos em sua loja virtual a partir de descobertas resultantes das experimentações de seus usuários/funcionários e da criação de novas necessidades e desejos.

O fotógrafo sente-se livre achando que joga contra o aparelho, mas sua decisão acontece dentro dos limites do programa: "liberdade programada, como uma escolha de possibilidades prescritas" (FLUSSER, 2007, p.64).

2.4 O APARELHO FOTOGRÁFICO

Ao contrário do que prega McLuhan, para Flusser (apud BERNARDO; FINGER; GULDIN, 2008, p.98), o meio não é a mensagem, pois "a função dos códigos não depende do *eidos* metafísico do meio (como McLuhan está inclinado a pensar) mas da forma como o meio é usado".

Evitando uma perspectiva puramente tecnológica, Flusser em nenhuma obra descreve o funcionamento de uma câmera, isto é, o seu *hardware*, não está interessado nos *media*. "Seu entendimento sobre eles é pouco claro, deslocado, muitas vezes contraditório e basicamente crítico" (BERNARDO; FINGER; GULDIN, 2008, p.96).

Como, para ele, todo aspecto da realidade é mediado, prefere uma abordagem antropológica que analise o *media* dentro de uma determinada configuração sócio-política, ressaltando o modo como ele modifica o "nosso estar no mundo"

Por isso, não pretendemos aqui descrever o funcionamento de uma câmera lomográfica – apesar de que, em alguns momentos, fez-se necessária a descrição de algumas técnicas experimentais para melhor entendimento do processo – nem traçar paralelos com o funcionamento de uma câmera digital de tecnologia de ponta. O que nos interessa, para esta pesquisa, é a relação que ela media entre seus usuários e o aparato da indústria fotográfica.

No momento de hegemonia da eletrônica, de imagens extremamente nítidas, da tecnologia promovendo uma imagem cada vez mais próxima do referente "real", como cresce tanto o número de adeptos de um movimento que prioriza o tosco, o precário, o acidente?

Segundo Pignatari (2002, p.76), "quando uma forma ou gênero da cultura de massa entra em declínio, ela tende a se transformar em 'arte' nas camadas superiores". Foi o que aconteceu com a Polaroid, novamente sob os holofotes com o The Impossible Project: um grupo de empresários, em parceria com a Ilford Photo, comprou a fábrica de filmes instantâneos da Polaroid com o objetivo de viabilizar novamente a produção dos filmes. Entretanto, agora se restringe a uma elite que pode pagar pelos filmes importados. Fazemos, ainda, um adendo no conceito de Pignatari com termos contemporâneos: não só se transforma em arte, mas também vira *cult* e *hype*.

Se o povo quer tirar fotografias, compra uma câmera digital simples, barata, e parcelada muitas vezes em uma loja de departamento, em vez de pagar R$ 700,00 em uma LC-A. Claro que a questão principal não é a monetária (a ActionSampler custa R$ 84,00), mas a do valor simbólico do aparelho.

A lomografia não é um movimento nostálgico de retomada do analógico, já que “os significados de um conjunto de signos só não se alteram se se garantir a continuidade do mesmo contexto que os viu nascer” (PIGNATARI, 2002, p. 108). O contexto é outro, os usuários são outros, portanto, também o são as relações medidas por esse aparelho.

Por mais que o movimento lomográfico se defina como uma “comunidade global de apaixonados por fotografia analógica criativa e experimental”, é no meio digital que ela existe. Apesar de alguns lomográfos realizarem exposições individuais ou coletivas, é na internet que as imagens se proliferam.

Flusser (1985) explica que as imagens técnicas partem de textos, isto é, são “conceitos transcodificados em cenas”. No caso das lomografias, são imagens técnicas que partem de textos que necessitam, posteriormente, ser transcodificadas novamente para outro tipo de texto, o eletrônico, com auxílio de um scanner.

3 A DITADURA DO REAL NA FOTOGRAFIA

Alguns filósofos afirmam que o signo, hoje, está absorvendo o referente de modo a se tornar mais real do que o próprio real: o simulacro transformaria, então, o real na sua própria sombra. Flusser (BERNARDO; FINGER; GULDIN, 2008 p.127) discorda, "alertando que o mundo conhecido sempre foi um simulacro, de vez que nunca se pôde conhecer o mundo todo".

A lomografia se mostra como uma saída à ditadura do real na fotografia, por não se propor a oferecer uma representação fidedigna do seu referente, a partir das possibilidades de experimentação. Segundo Rouillé (2004, p. 240),

> A arte dos fotógrafos [...] distingue-se das práticas úteis da fotografia por privilegiar a forma acima da função, o modo de representação acima do objeto da representação.

Para muitos teóricos da imagem e, inclusive, para o senso comum, a hegemonia da eletrônica trouxe consigo a perda do valor de documento da fotografia. A imagem eletrônica, e aqui, mais especificamente, a fotografia digital, foi acusada de uma "pretensa 'desrealização' do mundo visível", justamente por não conseguirem pensar a imagem técnica desligada da sua função indicial, isto é, do seu referente "real" (MACHADO, 1998).

A fotografia dita convencional estaria mais próxima da "realidade" por ser mais fiel ao seu referente do que a lomografia, que se preocupa mais com a forma do que com o objeto representado? Para Flusser, ambas são ficção.

E, assim, como um ponto de vista não é mais verdadeiro do que outro, não existe uma ficção mais verdadeira do que outra. Ela pode ser mais conveniente, mais produtiva ou mais verossímil.

Nesse caso, se aplica bem a metáfora flusseriana da cebola: descascadas todas as camadas de aparências, não será revelada uma essência, conforme apregoa uma concepção platônica da imagem. A cebola não possui caroço assim como a verdade não se esconde por detrás de camadas enganadoras de aparências.

É importante ressaltar aqui que ficção não é o mesmo que mentira, portanto, não é oposta ao conceito de verdade. Flusser entende o mundo como um conjunto de ficções, o que não significa que a realidade não exista.

Portanto, mesmo que a fotografia seja considerada uma ficção por ser "a imagem de uma série de conceitos que o fotógrafo tem com relação a uma cena" (FLUSSER, 2007, p.136), é possível sim acessar a realidade por meio da fotografia. Isso porque acessamos a

realidade não por meio de coisas, mas pela relação que estabelecemos com elas (FLUSSER apud BERNARDO; FINGER; GULDIN, 2008).

Flusser, em seus estudos, não está preocupado em achar a verdade, mas sim explorá-la. Câmeras e lomógrafos são ficções, mas a relação entre eles são reais.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, G; FINGER, A; GULDIN, R. *Vilém Flusser*: uma introdução. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Jogos.* Publicado no Suplemento Literário OESP em 09/12/1967. Disponível em <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/jogos.pdf>

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta:* ensaios para uma futura filosofia da fotografia**.** São Paulo: Hucitec, 1985.

HEDGECOE, John. *O Novo Manual de Fotografia.* São Paulo: Senac, 2006.

MACHADO, Arlindo. *A fotografia sob o impacto da eletrônica.* In: SAMAIN, E. (Org.). O Fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. A *Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PIGNATARI, Décio. *Informação Linguagem Comunicação*. São Paulo: Ateliê, 2002.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

Websites:
LOMOGRAPHIC SOCIETY INTERNACIONAL. Disponível em: <http://www.lomography.com>. Acessado em dezembro de 2010.

SOCIEDADE LOMOGRÁFICA BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.lomography.com.br>. Acessado em dezembro de 2010.

Imagens:

SOCIEDADE LOMOGRÁFICA BRASILEIRA. Disponível em:

<http://www.lomography.com.br>. Acessado em dezembro de 2010.

Arquivo pessoal

IMAGENS DA MORTE: USOS DA FOTOGRAFIA MORTUÁRIA EM CONTEXTO FAMILIAR EM BELA VISTA DE GOIÁS

Déborah Rodrigues Borges
PUC-GO
deborahborges@yahoo.com.br

Segundo Jay-Ruby (1995), a fotografia mortuária é uma prática que teve início quando do advento do daguerreótipo, na Europa, cuja descoberta foi anunciada oficialmente em 1839. Entretanto, é importante ressaltar que a prática de retratar os mortos não surge com a fotografia. Já existia, anteriormente, toda uma tradição de representação imagética do moribundo e do morto, especialmente em pinturas.

Para Riera (2006) a expressão fotografia mortuária – ou fotografia post-mortem, ou fotografia fúnebre – se refere a todos os tipos de fotos realizadas após a morte de alguém, incluindo as que são encomendadas pelos familiares, as que se utilizam nos veículos de comunicação e as imagens forenses, por exemplo. Entretanto, consideramos em nosso estudo apenas as imagens mortuárias no contexto familiar, tomadas como meio de manutenção da memória do morto.

O desenvolvimento técnico do artista foi um fator importante dentro da história da fotografia mortuária. Os artistas se utilizaram do tema do retrato fúnebre para aprimorarem seus conhecimentos sobre a nova técnica de produção de imagens. Durante todo o século 19, fotografar os mortos foi uma atividade desempenhada correntemente pelos fotógrafos na Europa e nas Américas, a ponto de muitos deles publicarem anúncios em veículos de comunicação, propagandeando suas habilidades em fazer belos retratos de pessoas falecidas, atendendo, assim, a uma demanda social preexistente. Segundo relatam Mellid (2006), Riera (2006) e Bolloch (2002), o uso do tema do retrato fúnebre pelos primeiros daguerreotipistas ocorreu, também, como forma de aprendizado e aperfeiçoamento da nova técnica. Afinal, como ressalta Mellid, os mortos eram os melhores modelos num momento em que os tempos de exposição necessários eram muito grandes. A fotografia mortuária era, portanto, uma boa oportunidade para que os daguerreotipistas exercitassem a confecção de retratos. O autor ressalta, ainda, que a quietude dos falecidos favoreceu, de certa forma, a proliferação desse tipo de retrato, já que o fotógrafo possuía certa liberdade de manipulação, como se se tratasse de uma natureza morta. Havia, portanto, infinitas possibilidades de disposição do morto em casa ou no estúdio, sob diversos arranjos de luz e com o uso de diferentes atributos, a fim de

embelezar o morto e a cena.

O costume de fotografar os mortos persistiu com maior força na cultura cristã ocidental até meados do século XX. Segundo o professor Mauro Koury (2001), a popularização da fotografia mortuária ocorreu, sobretudo, entre os anos de 1920 e 1950, quando é utilizada por várias camadas da população. Entretanto, embora o hábito de fotografar os mortos tenha se mantido na passagem do século 19 para o século 20, Jay-Ruby (1995) afirma que há uma diferença na prática desse tipo de representação de um século para o outro: no 19, os fotógrafos anunciavam e discutiam abertamente a fotografia mortuária, ao passo que, no 20, esse tipo de prática já estava de tal forma consolidada que era desnecessário anunciar tais serviços ou discutir suas técnicas de produção.

Jay-Ruby (1995) identifica três estilos de representação do defunto nos retratos mortuários. Estes estilos surgem no século 19 e permanecem no 20, embora um deles, apenas, torne-se mais recorrente. De acordo com o autor, dois desses estilos foram elaborados como mecanismo de negação da morte, ou seja, para simular que o retratado não estava morto, enquanto uma terceira variação registra a real condição do morto.

No primeiro estilo, denominado “O Último Sono”, representa-se o morto como se estivesse, na verdade, repousando. Na figura 1, temos um exemplo desta tipologia, na qual vemos o retrato fúnebre de uma mulher trajando um sóbrio vestido branco (cor associada à pureza, o que nos leva a crer tratar-se de uma moça que morreu antes do casamento – uma virgem), bem penteada e disposta sobre o que parece ser uma espécie de sofá ou divã coberto com mantas e almofadas. A retratada tem sobre si um livro fechado, sobre o qual repousam os dedos da mão esquerda. A fotografia, em vez de remeter diretamente à condição da falecida, simula que a moça acabou dormindo enquanto fazia uma leitura. A cena inspira serenidade e descanso, e parece ter sido organizada a partir da concepção de uma bela morte romântica – à qual os fotógrafos recorriam frequentemente para a representação do morto.

O segundo estilo de fotografia mortuária é denominado “Vivo, embora Morto”, do qual vemos um exemplo na figura 2. Neste tipo de imagem pretende-se eternizar a figura do morto como se, na verdade, estivesse vivo. Em muitas dessas fotografias, os retratados, crianças e adultos, são posicionados sentados em poltronas, cadeiras ou sofás, e têm os olhos abertos. Aliás, um dos artifícios utilizados pelos fotógrafos para mostrar os olhos do morto – ato fundamental para que ele aparentasse estar vivo – era usar uma colher de café para auxiliar no correto posicionamento do globo ocular, sem que este se apresentasse torto em sua órbita (RIERA, 2006). Quando este expediente não tinha um bom resultado, podia-se, ainda, fazer retoques no negativo ou nas cópias, pintando os olhos abertos.

Fig. 1: *Fotografia mortuária do tipo "Último Sono"*. Século XIX. Disponível em: <http://www.thanatos.net>, acesso em 20 de julho de 2007.

Fig.2: *Fotografia mortuária do tipo "Vivo, embora morto"*. Século XIX. Disponível em: <http://www.thanatos.net>, acesso em 20 de julho de 2007.

Esses dois estilos - "O Último Sono" e "Vivo, embora Morto", colocam-nos diante do seguinte paradoxo: a família sabe que seu ente querido está morto mas, ainda assim, opta por fazer uma fotografia como se ele estivesse vivo. Por que isso ocorria? Na verdade, como bem expõem Jay-Ruby (1995) e Koury (2001), não há necessariamente uma razão única para que as pessoas fotografem seus mortos, assim como também não há uma relação simples de causa e efeito entre a produção e o uso destas imagens. Algumas delas, inclusive, resultavam bizarras ou feias, mesmo, como em alguns casos em que os retratados apresentam olhos desalinhados, hematomas e ferimentos visíveis. Ora, nestes casos, assim como em vários outros – se não, mesmo, em todos os casos de fotografia mortuária familiar – parece ter havido, sobretudo, uma necessidade da família em preservar algum registro visual de uma existência que desaparecia. Percebe-se, aí, um exemplo da força que a imagem possui, dentro da mentalidade coletiva ocidental, como artefato de preservação da memória. É um modo de garantir uma permanência material, neste mundo, daquele que morreu.

O terceiro estilo de fotografia mortuária persiste como principal modelo no século 20, tendo sido os dois primeiros mais comuns no 19. Neste tipo, denominado "O morto como

morto", encontram-se elementos que permitem a interpretação exata de que o retratado está, de fato, morto. São imagens em que se vê o retratado dentro do caixão, ou estendido sobre uma superfície – uma mesa, frequentemente – e adornado com flores, cercado de velas e cruzes. Em muitas destas fotografias, mais do que uma imagem recordatória do morto, o retrato mortuário apresenta um registro da opulência do velório e/ou das pessoas que estiveram presentes – seja familiares ou autoridades importantes – como forma de reafirmar a posição social do retratado e a coesão familiar. Um exemplo desta função da fotografia mortuária pode ser visto na figura 3, na qual vemos o defunto estendido sobre uma superfície forrada com tecidos ornamentados com franjas e bordados. Ao fundo, foram dispostas cruzes feitas co flores. Percebe-se que, neste caso, mais do que retratar as feições do morto como uma última recordação, a família optou por fazer um registro desse ente querido no ambiente do velório, com toda a opulência permitida pela condição financeira do retratado, que foi um bem sucedido empresário peruano.

Ainda que esses estilos de fotografia mortuária tenham se consolidado ao longo de décadas, notaremos que as imagens mantêm algumas características específicas do contexto sócio-cultural que a engendrou. Além de aspectos da mentalidade coletiva sobre a morte, os rituais de morte, a religião e a família, há que se considerar, ainda, fatores de ordem sócio-econômica, e mesmo aspectos técnicos da fotografia. Afinal, a perícia do fotógrafo no exercício da profissão, bem como o tipo de equipamento utilizado, interferem no resultado final da imagem, como veremos adiante.

Fig.3: *Fotografia mortuária de Henry Meiggs Williams.* Eugene Courret. Peru. 1877. Disponível em: <http://bvirtual.bnp.gob.pe/memento_mori/PAGEPOSTM/Catalogo.htm>, acesso em 20 de julho de 2007.

No Brasil, assim como ocorre com outros tipos de retratos, veremos que, especialmente nos grandes centros econômicos, como São Paulo, haverá uma expectativa das famílias mais abastadas, burguesas, de reproduzir os padrões de representação europeus.

Em uma das várias fotografias mortuárias feitas por Militão Augusto de Azevedo, vemos uma mulher com um traje preto, provavelmente a mãe, tendo no colo uma criança morta vestida de branco. Nota-se que, apesar de a mulher segurar o filho morto – fato que, pressupõe-se, geraria comoção – ela mantém uma postura contida, civilizada, para a foto. A cena foi produzida, assim como em muitos outros retratos da época, de um modo que pudesse se tornar mais um digno registro da saga familiar – no caso, uma família burguesa, num contexto social, cultural e econômico com deliberada inspiração europeia.

Já em Bela Vista de Goiás, que é nosso campo de estudo, nos deparamos com uma situação bastante diferente, embora seja possível identificar certos aspectos nas fotografias mortuárias feitas no município que indicam a permanência dos padrões de representação burgueses, mesmo numa realidade sócio-cultural tão distante da européia, e mesmo paulista. Podemos atribuir tal fato à existência de uma expectativa, difundida entre as mais distintas sociedades ocidentais, de garantir dignidade ao morto nos rituais que marcam sua despedida deste mundo. Assim, notamos que, mesmo entre as famílias mais pobres, os mortos serão vestidos com suas melhores roupas, dispostos em um caixão e enfeitados com os atributos que estiverem à disposição da família. Titus Riedl (2002) relata que, no Nordeste, e cremos que em outras regiões brasileiras também, havia até mesmo a possibilidade de alugar, ou tomar emprestados, caixões e roupas que eram utilizados durante o velório e para fazer a fotografia do morto, e depois eram devolvidos antes do enterro.

Neste sentido, observamos o quanto os padrões de representação cristãos e burgueses do morto e dos ritos fúnebres estão consolidados como modelos ideais.

Na figura 3, uma fotografia mortuária feita em Bela Vista de Goiás, notamos o grande contraste entre os trajes do morto e os dos vivos. O homem no caixão está de terno, gravata e sapatos. Ora, é bastante provável que este homem tenha usado terno em poucas ocasiões, ou mesmo nunca antes, em sua vida, mas mesmo sua família sendo visivelmente pouco abastada, considerou conveniente apresentar – e representar – seu morto com mais “dignidade”, utilizando-se, para isto, de uma vestimenta que não era usual em seu cotidiano. Tanto isto é verdade que, nota-se, ao fundo da foto, uma casa bem simples, com paredes feitas de tijolos rústicos, sem acabamentos; a mulher e as crianças na foto vestem roupas muito simples, alguns nem estão de sapatos, e a criança menor está nua! Às despesas que a família possa ter tido para arrumar o defunto adequadamente, soma-se o gasto com esta fotografia.

Percebemos, assim, o quanto o bom cumprimento dos rituais fúnebres era considerado importante para a população belavistense.

Fig. 4*: Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular da Família Faria. Bela Vista de Goiás – GO.

Antes de prosseguirmos falando sobre a fotografia mortuária em Bela Vista, é conveniente fazer uma breve explanação sobre o município. Bela Vista de Goiás fica a 45 km de Goiânia, capital do estado, e segundo o IBGE possui cerca de 20 mil habitantes. Segundo Alves e Jesus (2003), o surgimento de povoação no local remonta ao século 18, quando foi construído um ponto de pouso para os tropeiros que abasteciam as expedições que exploravam o sertão dos Goyazes em busca de minerais preciosos. Ao redor do rancho utilizado pelos tropeiros, algumas pessoas começaram a se fixar. Em 1872, foi concluída a construção da primeira igreja em homenagem a Nossa Senhora da Piedade. A segunda igreja em homenagem à santa, que se tornaria a padroeira do município, teve sua conclusão em 1911. Desde o século 19, a principal festa religiosa do município é realizada no final do mês de julho e homenageia Nossa Senhora da Piedade. A emancipação do município de Bela Vista, que era ligado a Bonfim, atual Silvânia, ocorreu no dia 5 de junho de 1896.

Como se vê, a fé católica teve, e ainda tem, papel importante para a construção da mentalidade coletiva belavistense. Inclusive, a população local atribui o surgimento do município à construção da capela de Nossa Senhora da Piedade, ignorando a existência

anterior do ponto de pouso para os tropeiros. Assim, perceberemos que, ao menos no período que pesquisamos, de 1920 a 1960, diversas manifestações sócio-culturais do município foram ordenadas segundo a crença católica, incluindo os rituais de morte. Nossa leitura das fotografias mortuárias belavistenses considerará o contexto de produção destas imagens, ou seja, uma sociedade católica de economia basicamente rural. Um conceito importante para a análise das fotografias mortuárias neste contexto é o de boa morte. Para alcançar uma boa morte, que era uma das mais importantes aspirações católicas, o indivíduo deveria levar uma vida exemplar, piedosa, e participar dos ritos religiosos, especialmente os fúnebres. A família era fundamental neste processo, pois era ela quem cuidava da execução destes ritos finais, como a preparação do corpo, o velório, o sepultamento, as missas póstumas e, em muitos casos, a fotografia mortuária como última lembrança a confirmar, pelo registro da boa aparência do morto, sua boa passagem para o além.

Antes de passarmos às fotografias mortuárias belavistenses, é importante considerarmos os fotógrafos autores das imagens, Adelino Roque e Antônio Faria. O primeiro, ainda pouco pesquisado, nasceu em 5 de setembro de 1882 e faleceu em 18 de setembro de 1943. Foi, além de fotógrafo, pintor. São dele as pinturas que adornam o interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, feitas em 1924. Foi Adelino Roque quem deu as primeiras lições de fotografia a Antônio Faria, que mais tarde se tornaria o único fotógrafo profissional residente na cidade.

Antônio Faria nasceu em 26 de dezembro de 1914 e faleceu em 17 de maio de 2009. Iniciou sua atividade profissional como fotógrafo ainda na década de 1930, encerrando-a em meados da década de 1990. Ao longo desses 60 anos de profissão, Antônio Faria produziu registros variados das famílias belavistenses, dos principais eventos da cidade, da arquitetura, dos costumes e tradições. Um aspecto importante sobre os dois fotógrafos é que nenhum deles teve um aprendizado institucional da fotografia. Eram, como diz Lemos (1983), “amadores esclarecidos”, profissionais autodidatas que foram aprimorando suas técnicas pelo intercâmbio com outros fotógrafos da região e pelas experimentações que empreendiam para satisfazer as demandas imagéticas da clientela.

O tipo de equipamento utilizado por Antônio Faria, certamente, também foi responsável por diversos aspectos verificados na construção das cenas para os retratos mortuários belavistenses. A maioria destas fotografias foi feita em ambiente externo. Isto se deve, muito provavelmente, ao fato de que o fotógrafo precisava utilizar a luminosidade do dia para que a imagem tivesse um melhor resultado, tendo em vista a precariedade de alguns de seus equipamentos.

Além da interferência ocasionada pelo uso de determinados equipamentos na confecção das imagens, observamos outros aspectos iconográficos nas fotografias mortuárias belavistenses que parecem estar relacionados mais a preferências, tanto familiares quanto dos fotógrafos, que acabaram se consolidando como modelos. Notamos, por exemplo, que grande parte das fotografias foram feitas em sentido horizontal; o caixão toma o espaço da foto em sentido longitudinal, a fim de que se pudesse visualizar integralmente o morto. Além disso, verifica-se que muitas das fotos foram feitas de modo a privilegiar closes frontais. Percebe-se, pois, uma clara intenção de preservar tanto quanto possível todos os traços do defunto.

Passemos, então, à análise de algumas de algumas fotografias mortuárias belavistenses.

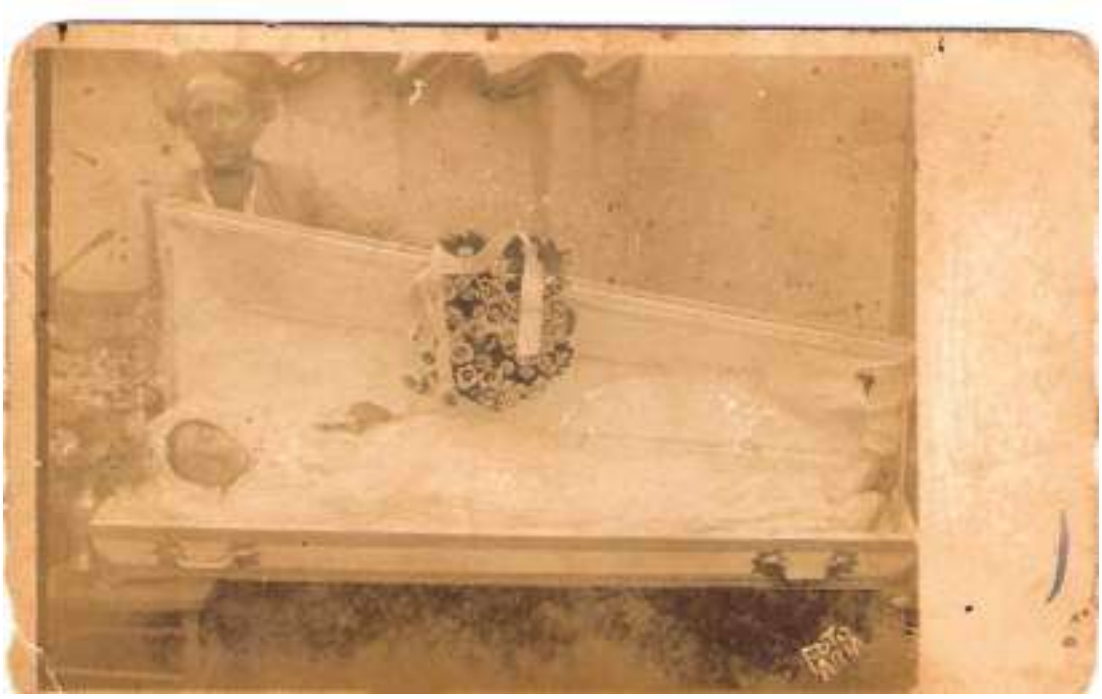


Fig. 5: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Aproximadamente 1945. Acervo particular – Nair Alves Teles.

Na figura 5, temos uma foto mortuária feita por Antônio Faria. Nela, vemos, uma jovem falecida por volta de 1945, aos 15 anos de idade. Conforme a tradição católica, ela foi vestida com trajes de cor branca e colocada dentro de um caixão branco. As flores utilizadas na ornamentação também são brancas. O uso desta cor se deve ao fato de que a jovem não era casada e, uma vez virgem, os atributos utilizados em seus ritos fúnebres possuíam a cor da pureza. Segundo a proprietária da foto, Dona Nair Alves Teles (2006), que era irmã da falecida, a jovem morreu porque se molhou na água fria de um rio durante o período

menstrual. Nota-se, neste caso, a precariedade dos serviços médicos disponíveis no município nesta época, a ponto de, na impossibilidade de tratamento da enfermidade, até mesmo a causa *mortis* permanecer desconhecida dos familiares.

Ainda segundo Dona Nair, esta fotografia foi encomendada pelo homem que aparece na imagem, do lado esquerdo, o qual era primo da morta. O objetivo era manter uma última lembrança da jovem.

Em alguns casos, como na figura 6, a foto mortuária é utilizada pela família para expressar, de forma mais veemente, sua homenagem ao morto. Neste exemplo, vemos um homem morto, vestido com um terno, num caixão disposto sobre um banco de madeira. Os pés e as mãos estão amarrados, costume comum na época, para manter a posição do defunto – neste caso, talvez até mesmo porque o caixão está um pouco inclinado sobre o banco, então era necessário cuidar para que o morto não saísse desalinhado na foto. Quase todas as pessoas ao redor do caixão dirigem o olhar para o morto. Na parte superior, duas mulheres, no centro da foto, posaram da mesma forma, com a mão sobre o rosto, a cabeça baixa, em atitude de lamentação. A pose, consolidada há séculos como símbolo da tristeza, da desolação diante da morte de um ente querido, foi um dos mecanismos utilizados pela família para eternizar, de uma forma bem explícita, a dor por esta perda.

Fig. 6: *Fotografia mortuária.* Antônio Faria. Aproximadamente 1945. Acervo particular da Família Faria. Bela Vista de Goiás – GO.

O próximo caso (figura 7) é o de um menino falecido em 7 de novembro de 1925 (ano aproximado), vítima de sarampo. O caixão e as vestes do garoto são brancos, pois segundo a tradição católica popular, as crianças falecidas antes dos 7 anos de idade tornavam-se anjos, e a cor branca simbolizava esta condição. Esta criança tinha um irmão gêmeo que faleceu exatamente 1 mês antes, também de sarampo. O interessante é que a família não fez a foto mortuária deste primeiro menino morto, pois ele já havia sido fotografado em vida no colo de sua madrinha. Percebemos, assim, que a criança tinha um valor individual para as famílias belavistenses, uma vez que, ainda que fossem gêmeos idênticos, houve a preocupação da família em manter fotografias distintas como lembrança de cada um dos bebês.

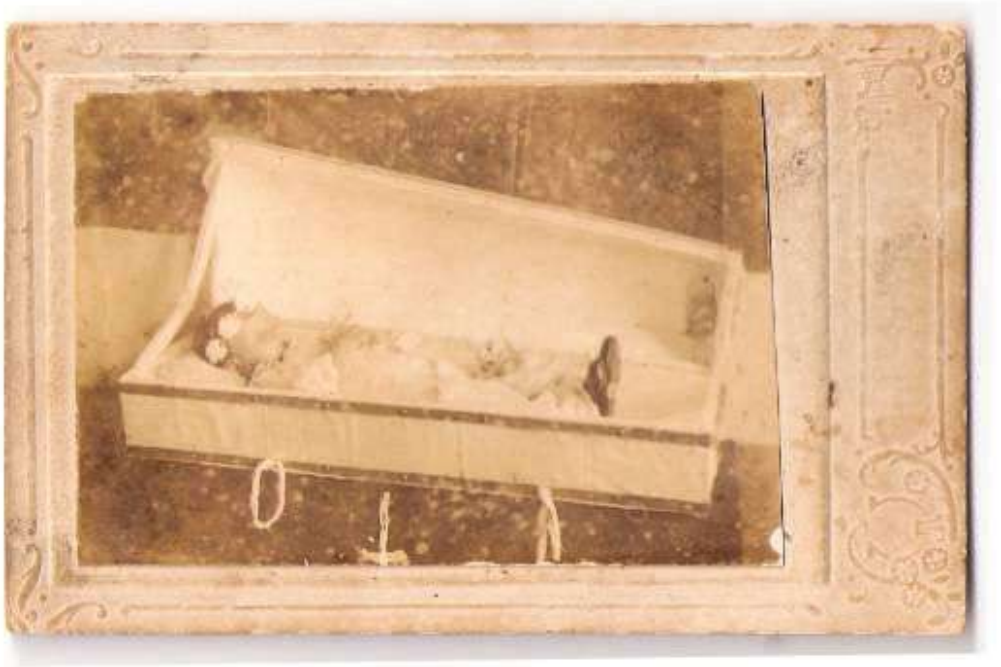


Fig. 7: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Adelino Roque. 07/11/1925 (ano aproximado). Acervo particular – Messias Ferreira Prego.

Nos dois últimos casos que analisaremos, é possível perceber que a fotografia, de fato, é vista como um instrumento de comunicação entre os vivos e os mortos. No primeiro deles (figura 8), temos a foto mortuária de uma senhora coberta por um manto, disposta sobre um comprido banco de madeira. Aliás, o uso desse tipo de banco, ou até mesmo uma mesa, para o velório era bem comum pois, em Bela Vista, o caixão era feito apenas após a morte de alguém e, muitas vezes, demorava algumas horas para ficar pronto. Nesta imagem, porém, o que chama a atenção é a existência de uma grande mancha negra na porção superior da foto, mais à esquerda. Os familiares da morta atribuíram a presença da mancha ao fato de que a falecida não gostava de fotografias e jamais se deixou fotografar em vida. Assim, quando Adelino

Roque fez a foto, todos consideraram que a mancha era um sinal da insatisfação da morta com a fotografia. Melhor para o fotógrafo: ninguém o acusou de ser um mau profissional, nem se queixou pela má qualidade da foto.

Fig. 8: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Adelino Roque. 13/04/1936. Acervo particular – Messias Ferreira Prego.

Finalmente, no último caso (figura 9), vemos o retrato de um casal e, centralizada na foto, atravessando-a na horizontal, a foto mortuária de uma mulher. Há várias cópias desta fotografia com famílias belavistenses, e uma também foi encontrada no acervo de Antônio Faria, na residência onde ele morava. O próprio fotógrafo garantiu que a imagem era autêntica, que se tratava mesmo de um fantasma que apareceu na foto do casal. A história, repetida há décadas na cidade, é de que o homem da fotografia teria matado sua esposa para se apoderar de sua herança e casar-se com sua amante, que é a mulher retratada ao lado dele. Mas, quando foram fotografados juntos, a morta aparece na foto, e seu braço esquerdo parece enlaçar o pescoço da mulher, como se quisesse enforcá-la. O homem teria ficado perturbado com a foto e confessado o crime à polícia.

Fig. 9: *Sobreposição de fotografias.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular de Daniel Vieira. Bela Vista – GO.

Chama a atenção, nestes dois casos, o fato de que os erros no momento da tomada da foto, da revelação do negativo e ampliação das cópias em papel eram comuns na época, por motivos diversos: má qualidade do material empregado, falhas no momento da tomada da foto, descuido no manuseio de equipamentos e substâncias etc. Entretanto, independente das questões técnicas da fotografia, as pessoas acabavam atribuindo outras interpretações a estas imagens, mesclando aspectos específicos da vida dos retratados.

Outros exemplos de sobreposições de imagens foram encontrados no acervo de Antônio Faria, inclusive envolvendo outras fotografias mortuárias. Se produzidas de maneira intencional ou acidental, pouco importa: o fato é que, dentro do imaginário coletivo belavistense da primeira metade do século 20, a fotografia era um valioso campo de comunicação entre vivos e mortos.

A fotografia mortuária, para a sociedade belavistense, assim como para outras sociedades ocidentais, servia, a um só tempo, à necessidade familiar de registro do evento, de referenciação social do morto, de construção e manutenção de memórias e, sobretudo, de instrumento para concretização das idealizações sobre seu ente querido.

Referências Bibliográficas

ALVES, Nilva Geralda do N.; JESUS, Terezinha do Carmo de. *A cidade de Bela Vista de Goiás da origem à emancipação*. 2003. 56 fl. Monografia (Conclusão do curso de História) – Universidade Estadual de Goiás, 2003.

BOLLOCH, Joëlle. Photographie après décès: pratique, usages et functions. *Le dernier Portrait*. Musée d'Orsay, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). Você fotografa os seus mortos?. *Imagem e memória – ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

LEMOS, Carlos A. C. **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.

MELLID, Marisol Romo. **Fotografiar a los muertos**. Disponível em <http://www.antecamara.com.mx/nuevo/modules.php?op=modload&name=PagEd&file=index&printerfriendly=1&page_id=706>, acesso em 17 de junho de 2006

RIEDL, Titus. *Últimas Lembranças:* Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

RIERA, Alberto. *Introducción a la fotografia post mortem*. Disponível em <http://www.caborian.com/content/view/574/142/>, acesso em 20 de junho de 2006.

RUBY, Jay. *Secure the shadow***:** death and photography in América. USA: The MIT Press, 1995.

TELES, Nair Alves. *Depoimento*. (jun. 2006). Entrevista concedida à autora. Bela Vista de Goiás, 2006.

IMAGENS DE UM ELEFANTE INDIANO, NOS ANOS DE 1551 E 1552, EM PERCURSO EUROPEU (SARAMAGO).

Denise Rocha- Fundação Universidade do Tocantins- UNITINS, Palmas.
Cintia de Vito Zollner- UNESP- UNITINS-Pibic.

Resumo: O projeto hegemônico de D. Manuel, o Venturoso (1469-1521), por meio da expansão marítima, refletiu-se na exibição de poderio pelas terras conquistadas, cristalizado plasticamente, com a chegada de animais exóticos em solo português: um elefante branco, presente para o Papa Leão X, em 1514; e no ano seguinte, um rinoceronte, também, enviado para Roma. Tais paquidermes, entre outros animais considerados exóticos, causaram fascínio e temor. Em continuidade dessa propaganda política lusa, Dom João III, rei de Portugal e Algarves, esposo de dona Catarina d´Áustria, ofereceu, no ano de 1551, ao arquiduque austríaco Maximiliano II, genro do imperador Carlos V, um elefante que viera de Goa, com seu tratador. De Lisboa, pela Espanha, desembarcando em Gênova, passando pelos Alpes do Tirol até a chegada triunfal em Viena, a passagem do elefante, denominado Salomão, causou admiração, e permaneceu na memória e em litografias. Serão apresentados os diversos momentos da chegada do animal em Lisboa, bem como o sucesso de sua aparição, como membro especial da comitiva de Maximiliano, em retorno ao seu país de origem. As diversas etapas desse percurso europeu estão presentes em documentos históricos, em obras de arte e no romance *A viagem do elefante*, de José Saramago, publicado em 2008.

Palavras-chave: Elefante, imagem, literatura.

IMAGES OF AN INDIAN ELEPHANT, IN 1551 AND 1552, IN *EUROPEAN ROUTE* BY SARAMAGO.

Abstract : Dom Manuel o Venturoso's hegemonic project (1469-1521), by means of maritime expansion, became manifest in the ostentation of power caused by the conquered lands, plastically crystallized, with the arrival of exotic animals in Portugal: a white elephant, a gift offered by Pope Leo X, in 1514; and in the following year, a rhinoceros also sent to Rome. Such pachyderms, among other animals considered as exotic, caused enchantment and fear. Proceeding with that Portuguese policy propaganda, Dom João III, King of Portugal and Algarves, husband of Dona Catarina from Áustria, offered, in 1551, to the Austrian archduke Maximilian II, son-in-law of Emperor Charles V, an elephant which came from Goa, with its caretaker. On the way from Lisbon, through Spain, being landed in Genoa, crossing the Tyrol Alps until its triumphal arrival in Vienna, the parade of Solomon, the elephant's name, caused astonishment, and was kept in the memory and in lithographies. Several moments of the animal's arrival in Lisbon will be presented, as well as the success of its apparition, as a special member of Maximiliam's cortège, on its way back to its home country. Various phases of such a European trajectory are found out in historical documents, in works of art and in the novel *A viagem do elephant*, by José Saramago, published in 2008.

Keywords: Elephant; image; narrative.

Introdução

No ano de 2009, a Fundação José Saramago reconstituiu o caminho do elefante Salomão, em homenagem ao percurso do paquiderme indiano, que de Goa, junto com seu tratador, foi para Lisboa e seguiu até Viena, nos anos de 1551 e 1552: fato histórico tematizado na obra *A viagem do elefante*, de Saramago, publicada em 2008. Como não existe registro português da jornada do paquiderme em direção a terras espanholas, Saramago optou por não mencionar lugares, pelos quais teriam passado o animal e cortejo, citando somente a cidade de Figueira de Castelo Rodrigo, na fronteira com a Espanha.

Durante essa viagem geográfica e sentimental, da qual participaram Saramago, sua esposa Pilar, duas amigas do casal, funcionários da Fundação, uma equipe de documentaristas e cinco jornalistas, o escritor explica, que foi por causa do desrespeito manifestado ao elefante Salomão após sua morte, que decidiu contar a história verídica dele: “Depois de morrer, cortaram-lhe as patas para fazer delas bengaleiros. Isso não podia ter sido feito a um elefante que foi de Lisboa andando, atravessando os Alpes”. (LOPES, 2009: p. 28). O tema da fugacidade da vida, do sucesso e do esquecimento permeia a obra.

A história do elefante conhecido como Salomão para os portugueses, e Soliman para os austríacos, iniciou-se em 1549, em Goa, na Índia, com permanência dele e de seu tratador, por cerca de dois anos, no Terreiro do Paço, próximo a Torre de Belém, em Lisboa, com partida para a Espanha até a Áustria. Essa viagem, que durou cerca de dezenove meses, em meio a calor escaldante, poeira, tempestade, neve; em trajetória a pé ou “a pata” (Saramago); e por meio de navio, teve a seguinte rota: Lisboa, Figueira de Castelo Rodrigo, Valladolid, Gênova, Pádua, Trento, Alpes do Tirol (Dolomites), até Viena.

Nos anos 1551 e 1552, a Inquisição atuava para suprimir a heresia dentro do catolicismo, e o Concílio de Trento (1545-1563) estava reunido na época da passagem do cortejo de Maximiliano e seu elefante. Em Portugal, o Santo Ofício havia sido criado no ano de 1536.

Na obra de Saramago, Salomão é o personagem principal, e seu tratador, o conarca Subhro, é o protagonista, o qual manteve contato com D. João III, de Portugal; com o comandante do Exército luso; com o chefe austríaco dos couraceiros; com o arquiduque Maximiliano de Habsburg e membros da comitiva real, entre outros membros do imenso séquito.

Das crônicas, poesias, pinturas, gravuras, medalha e estátua feitas a Áustria, nos séculos XVII e XVIII, que são “testemunhas oculares” da história (Burke), o elefante e seu tratador ressurgem no ano de 2008 na obra de Saramago.

O tratador indiano aparece como o “ex-cêntrico”, na terminologia de Hutcheon, que aborda a tendência revisionista do “novo romance histórico”, no qual os esquecidos da historiografia oficial ganham projeção.

1- Narrativas e História: registros verbais e visuais.

O autor inglês Peter Burke em sua obra *Testemunha ocular*: história e imagem, esclarece que “[...] as imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular”. (Burke, 2004: p. 17).

A partir dos anos 1980, surgiram textos denominados de “novo romance histórico”, que por meio da ironia, e da paródia enfatizam o discurso do oprimido, do “ex-cêntrico”, que enfrentam os mecanismos do poder (“metaficção historiográfica”). (Hutcheon, 1991: p. 13-14; 250).

2-Elefantes na Europa e a diplomacia portuguesa.

Animais considerados exóticos, como o elefante, o rinoceronte, o símio, o papagaio, entre outros, foram enviados pelo rei português D. Manuel, o Venturoso (1469-1521) a outros soberanos, como testemunho concreto da chegada lusa na África e na Índia.

A presença do elefante na Europa não era nenhuma novidade: o primeiro exemplar domesticado, denominado como Aboul-Abbas, foi ofertado como presente de Haroun Al-Rahid, califa abássida de Bagdá, ao Imperador Carlos Magno. Quatro séculos mais tarde, um elefante foi trazido da Terra Santa para o imperador Frederico II; outro, presenteado para Luís IX da França, foi oferecido a Henrique III, seu cunhado inglês. No ano de 1477, Afonso V, o Africano, rei português, enviou um animal para o rei de Nápoles, René d´Anjou. No ano de 1507, Hans Burgkmair faz uma gravura –*Um homem de Calecute montado num elefante*, que se encontra no Fine Arts Museum, em São Francisco- E. U. A..

Em 1511, surgem dois elefantes em Portugal: um presente do rei de Cochim ao rei D. Manuel, e o outro adquirido por Afonso de Albuquerque, um exemplar branco, que foi presenteado ao Papa Leão X, juntamente com quarenta e três outros animais exóticos, que chegaram no dia 20 de março de 1514, em Roma. Para agradar ao mesmo pontífice, o rei luso enviou um rinoceronte, que morreu afogado, pois o número intenso de visitantes ao animal sobrecarregou a embarcação, que afundou. Em 20 de maio de 1515, chegou em Lisboa, outro elefante, proveniente de Champanel- Diu, com Ocem, seu tratador, para viver na *menagerie* de D. Manuel, no Palácio da Ribeira: era uma das prendas do Sultão Muzafar II ofertada ao Vice-rei português, na Índia. (BEDINI, Silvio. *The Pope´s Elephant*, 1997. apud BARBAS, wiki, p. 5 e 6).

O elefante Salomão ou Soliman,[1] nascido em 1540, na India, foi um presente para o arquiduque austríaco Maximiliamo (1527-1576), casado com sua prima, a infanta Maria da Espanha (1528-1603), e sobrinho do Imperador Carlos V. Existem duas possibilidades sobre a pessoa que ofertou o animal asiático a Maximiliano: em Portugal, supõe-se que o bicho tenha sido um mimo do rei D. João III; na Áustria, diz-se que o arquiduque conheceu o paquiderme em Madri, que tinha sido um presente do Príncipe João do Brasil, filho de D. João III, a sua noiva Joana, filha mais nova de Carlos V e de Isabela de Portugal. (Wiki- Soliman _Elefant).

O jovem austríaco Maximiliano, que tinha sido enviado, aos 16 anos, para a corte católica de seu tio na Espanha, por demonstrar interesse nos textos do reformador Martin Luther (WAJDA, 1980: 258), era regente em Valadolid, no ano de 1551, e tinha um grande amor por animais exóticos. O elefante, presenteado a ele, era macho, e tinha 12 anos, quando saiu de Madri rumo a Viena, no ano de 1521. (Wiki- Soliman _Elefant).

Nessa época ocorriam vários conflitos religiosos: a reforma protestante, iniciada na Alemanha, com Martin Luther, em 1517; e que foi expandida na Suíça com Ulrich Zwingli, e Johann Calvin. O movimento de renovação católica foi intensificado com a criação da Companhia de Jesus (1534) por Ignatius de Loyola, e com o Concílio de Triento (1545-1563), que estava reunido na época da passagem do cortejo de Maximiliano e seu elefante. A Inquisição, como instituição complexa criada para suprimir a heresia dentro do catolicismo, surgiu em Portugal, no ano de 1536.

A comitiva de Maximiliano, sua esposa Maria e dois filhinhos -Ana da Áustria (1549-1580), que tinha cerca de um ano e dois meses; e Fernando da Áustria (1551-1552), com cinco meses- saiu de Madrid, para Barcelona, com embarque em navio para Gênova, passando por Milão, Cremona, Mantua, indo em direção ao norte, via Etschtal, chegando, no dia 13 de dezembro, em Triento, onde o Concílio se reunia; e causando profunda curiosidade. Nessa cidade foi construída uma estátua de madeira do elefante, que continha saídas para

[1] Conforme a bibliografia austríaca, a informação sobre a existência de uma carta de D. João III de Portugal a Maximiliano, na qual explica a origem do nome do elefante –Soliman- em referência ao sultão Süleyman I, seria a invenção de um cronista austríaco em uma época de zombaria ao monarca osmano (OPLL, 2004: 242).

fogos de artifício, como homenagem à passagem de Maximiliam, o futuro imperador do Sacro-Império Romano de Nação Germânica.

O cortejo seguiu para o Tirol, pela rota de Brenner, por Bozen, onde o príncipe herdeiro se reuniu, por longo tempo, com diplomatas, e o elefante seguiu para Brixen, com chegada em 2 de janeiro de 1552, e estadia de 14 dias, que foi celebrada por meio de uma pintura na parede – o elefante, o tratador e um homem-, que até hoje pode ser contemplada no *Hotel Elephant*, anteriormente, chamado de *Herberg Zum Hellephant*. O séquito seguiu pelo Eisacktal, por Brenner, e no dia 6 de janeiro chegou a Innsbruck; de Hall, a comitiva seguiu em navio pelo rio Inn até Wasserburg (24 de janeiro), onde uma enfermidade de Maximiliam exigiu uma permanência mais prolongada, e o artista Michael Minck fez uma imagem do animal em gravura retangular de madeira (1552), e outra circular (1554) para a medalha comemorativa da passagem do colosso na cidade.

Figura 1- Medalha comemorativa do elefante
Soliman e do tratador, com traje indiano,
turbante e bastão, de Michael Minck, Wasseburg, 1554.
Fonte: <http://de.wikipedia.org/wiki/Soliman_(Elefant)>

Essa imagem, como símbolo do poderio expansionista luso na Índia, e da diplomacia portuguesa na Europa, eternizou, em metal, o elefante Soliman e seu anônimo tratador.

Na metade de fevereiro, o cortejo seguiu para Mühldorf am Inn, e a viagem foi interrompida pelo início da gravidez de D. Maria [2]. No final do mês, o séquito chegou em Passau na nascente do Inn no rio Donau (Danúbio), atingindo Linz, cidade-residência da dinastia dos Habsburg, na qual o prefeito Jörg Hutter -o pai- encomendou uma pintura para a fachada de sua casa, como forma de celebração da passagem do elefante, a qual pode ser contemplada nos dias atuais, na praça Hauptplatz, 21.

[2] Maria da Espanha chegou, em Viena, com cinco meses de gravidez, e deu à luz, no dia 18 de julho de 1522, a Rudolf (1522-1612) que se tornou imperador como Rudolf II.
O pequeno Fernando, nascido na Espanha, morreu dia 25 de junho de 1552, em Viena, com um ano e quatro meses, depois de ter sobrevivido a longa e cansativa viagem da Espanha a Áustria.

No dia 6 de março de 1552, o séquito de Maximiliam e D. Maria teve uma entrada triunfal em Viena, com entrada pela porta medieval Kärtner Tor até a moradia inicial do elefante na Wasserglacis. Em uma residência localizada ao lado de Am Graben, próxima da Praça Stock-im-Eisen- Platz, uma imagem do elefante Soliman, com o seu tratador sentado na sua nuca, empunhando o bastão (1552), que comemorava um feito extraordinário: o salvamento da filhinha do proprietário, Anton Gienger, a qual na confusão da passagem do elefante caiu no meio da rua, e foi amparada pelo animal, que a pegou com a tromba e devolveu à mãe Maria Ginger ((www.sagen). Infelizmente, no século XIX, a casa foi demolida. Existe uma imagem, em gravura de metal, da praça Am Graben, que mostra uma parte da moradia citada, já chamada de *Elefantenhaus*.

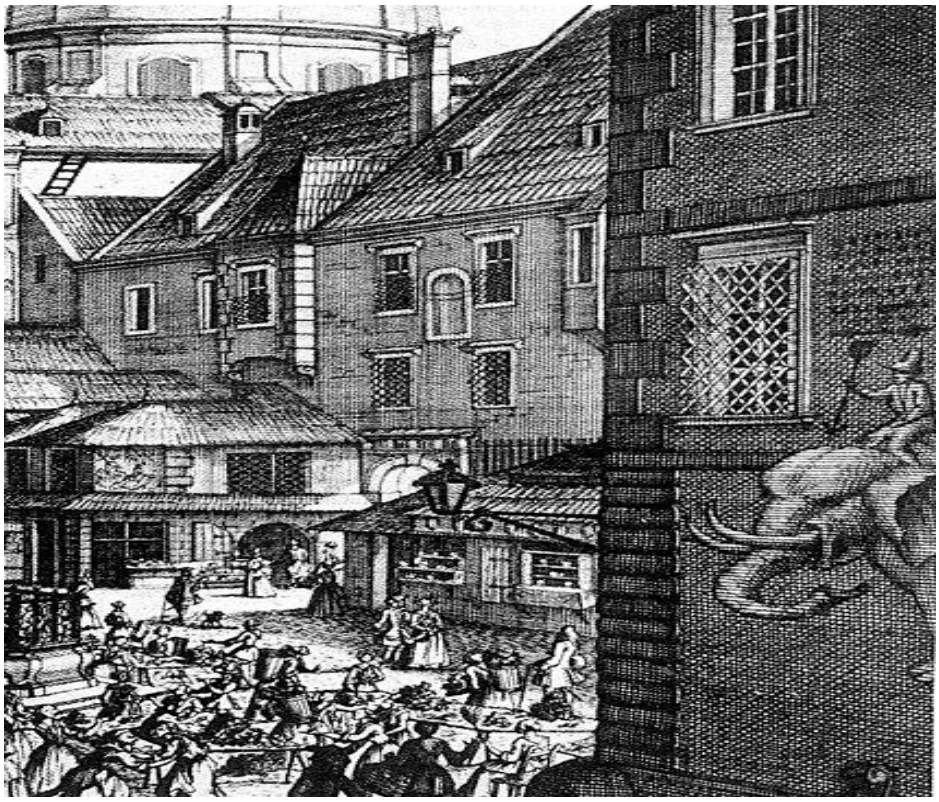


Figura 2- A *Casa do elefante* (*Das Elefantenhaus*), em Viena (detalhe), gravura em metal, ca. 1720, de imagem da fachada da residência (detalhe), elefante e tratador, com traje e chapéu de estilo austríaco.
Fonte: <http://de.wikipedia.org/wiki/Soliman_(Elefant)>

A beleza imponente do paquiderme e a habilidade de seu cuidador foram imortalizadas em fachada de residência e em gravura de metal, na Áustria.

Surgiram vários estabelecimentos comerciais em Viena, e outras localidades, que tinham nomes relacionados ao elefante Soliman e ao seu tratador: “Zum schwarzen”, “weissen” ou ”goldenen Elefanten”. (ACKERL, 1988: 72). O nome *Zum wilden Mann- Ao homem selvagem*- surgiu em alusão ao tratador indiano de Soliman, que tinha pele escura.

Soliman foi colocado em local para visitação, e depois foi conduzido para a *Menagerie*, em Eberdorsdorf, onde permaneceu cerca de um ano e meio, e faleceu por causa de alimentação inadequada, ou por um descuido do tratador. O corpo do animal foi dividido: com parte de seus ossos foi feito um tamborete – espécie de poltrona- que contém uma inscrição gravada no assento com informações sobre a origem do elefante, peso, e o caminho para Viena. O móvel, que trocou de proprietários, e por isso, tem gravuras com as heráldicas deles (OPLL, 2004:

229 ff.), encontra-se na coleção do *Stifts Kremsmünster*, desde o final do século XVII. Maximiliam mandou empalhar a pele do paquiderme, que foi adornada com dentes de gesso, e foi presenteada a Albrecht V von Bayern (1528-1579), que a remeteu para a *Kunstkammer* em Munique, Baviera. Em 1928, Soliman foi para o *Bayerische Nationalmuseum*, na mesma cidade, e durante a Segunda Guerra Mundial, parte do animal empalhado embolorou. Das sobras foram feitas solas de sapato, no dia 28 de novembro de 1950. (OPLL, 2004: 255.).

Figura 3- *Tamborete de Soliman*,
gravado com o escudo das armas de Maximiliano II,
1552, Stifts Kremsmünster, Kremsmünster, Áustria.
(Ossos de elefante).
Fonte:<http://queridobestiario.blogspot.com/2009/09/otamborete-de-salomao.html>

O estranho assento reflete o interesse europeu da época em expor peças de bestiário exótico em gabinetes de curiosidades.

3-*A viagem do elefante* (2008), de José Saramago.

Em estadia em Salzburg, cidade austríaca, conhecida como a pátria do pianista Mozart, Saramago (1922-2010)[3] estava no *Restaurant Der Elefant*, no qual viu pequenas figuras de madeira de representações de localidades e monumentos, que indicavam um itinerário, a partir da Torre de Belém, em Lisboa. A docente e leitora da universidade local, Gilda Lopes Encarnação, que estava presente, contou ao escritor sobre a história da viagem do elefante indiano, fato que o motivou a escrever sua narrativa, estruturada em dezoito capítulos não-numerados.

Catarina da Áustria, esposa de D. João III de Portugal, decide presentear o elefante Salomão, celebrado e esquecido, em Lisboa, a seu primo Maximiliano, que tencionava regressar a sua pátria, com a esposa Maria e dois filhinhos. Acompanhados de soldados, boeiros, e artesãos, bem como de um carro de intendência dos militares, e outro de boi, que transportava alimentos e água para o animal, o conarca Subhro (Branco) e o elefante se põem a caminho da Espanha, atravessando descampados, aldeias, cidades, montanhas, geleiras,

[3] José de Sousa Saramago, que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura de 2008, escreveu outros romances de fundo histórico: *Memorial do convento* (1982); *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), e *História do cerco de Lisboa* (1989).

despertando grande curiosidade nas pessoas, e marcando o triunfante retorno de Maximiliano e família, membros da nobreza, serviçais, entre outros, para a Áustria.

O arquiduque rebatizou o tratador e o elefante, com palavras no idioma alemão, como sinal de pertencimento ao reino de Maximiliano: "Já decidi, e ficas avisado de que me enfadarei contigo se voltares a pedir-mo, mete na tua cabeça que o teu nome é fritz e nenhum outro". O conarca desabafa com o elefante: "Éramos subhro e salomão, agora seremos fritz e solimão". (SARAMAGO, 2008: 158). A parte mais difícil da viagem é a da travessia dos Alpes no inverno, local que guarda as recordações da passagem de Aníbal e de outros elefantes.

O narrador critica o exército luso, despreparado para conduzir o elefante para a Espanha, e elogia o preparo austríaco militar, estratégico e administrativo na empreitada transnacional; bem como destila seu desprezo pela nobreza parasita e pelo catolicismo.

A chegada triunfal de Maximiliano e comitiva, em Viena, foi intensivada, principalmente, pela presença do elefante, que salvou uma criança, a qual tinha caído a seus pés. O arquiduque agradeceu ao conarca Fritz por ter evitado uma tragédia, e desejou: "Que sejas bem-vindo a viena e que viena te mereça, a ti e a solimão, aqui sereis felizes". (SARAMAGO, 2008: 218).

O elefante morreu quase dois anos depois, foi esfolado, e suas patas dianteiras foram transformadas em recipiente para bengalas, bastões, guarda-chuvas e sombrinhas, o qual foi colocado na entrada do palácio. O narrador conclui: "Como se vê, a Salomão não lhe serviu de nada ter-se ajoelhado". (SARAMAGO, 2008: 255). O conarca recebeu vultuoso pagamento pelos seus serviços prestados à coroa austríaca, comprou uma mula e um burro, e anunciou que regressaria a Lisboa, no entanto nada mais se soube dele.

Conclusão.

O conarca indiano anônimo, que acompanhou nos anos 1520 a 1552, o elefante da Índia, para Portugal, passando pela Espanha, Itália, até a Áustria, foi reverenciado em pinturas, gravuras, medalha, crônicas e poemas. Tais imagens verbais e visuais são "testemunhas oculares" (Burke), de um feito histórico, de tradição portuguesa, desde o reinado de D. Manuel, o Venturoso (1469-1521): o envio de presentes para soberanos, e inclusive, a um papa, de animais exóticos da África e da Índia, como forma de demonstração do poderio em além-mar.

O feito internacional do tratador indiano foi cristalizado, mas o seu nome ficou oculto, imerso na biografia do Arquiduque Maximiliano, Imperador do Sacro- Império Romano de Nação Germânica, e do rei D. João III, de Portugal.

Do limbo do esquecimento, Saramago resgatou o conarca, que teve glória momentânea, e lhe deu voz na narrativa de cunho histórico, *A viagem do elefante*: publicada no ano de 2008, com características de "metaficção historiográfica" (Hutcheon), que por meio de ironia e paródia, permite a um "ex-cêntrico" a tomar a palavra e a criticar, principalmente, o catolicismo apostólico romano e seu sistema de indulgências, no século XVI.

Indicações bibliográficas

ACKERL, Isabella. *Die Chronik Wiens*. Wien: Chronik Verlag, 1988.

BARBAS, Helena. Monstros: O rinoceronte e o elefante- Da ficção dos Bestiários à realidade testemunhal. *Actas do V Encontro Luso-Alemão- Akten der V. Deutsch Portuguiesischen Arbeitsgespräche* (Köln- Lisboa, 2000). P. 102-122, revisto e acutalizado em 7. Fev. 2007. Disponível em: http://issuu.com/hbarbas/docs/2000_monstros_h_barbas .Acesso em: março 2011.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos e revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, São Paulo: Edusc, 2004.

DER ERSTE ELEFANT IN WIEN. Disponível em: <http://www.sagen.at/texte/sagen/oesterreich/wien/allgemein/derersteelefant.htm >.Acesso em: março 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOPES, Isabel. A viagem, o elefante e o escritor. *Revista Única*, 1. ago, p. 22-30, 2009.

OETTERMANN, Stephan. *Die Schaulust am Elefanten*: Eine Elephantographia Curiosa. Frankfurt am Main: Verlag Syndikat, 1982.

OPLL, Ferdinand. "… ein(e) vorhin in Wien nie gesehene rarität von jedermann bewundert". Zum leben, Tod und nachleben des ersten Wiener Elefantes. *Studien zur Wiener Geschichte*, Jahbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien: Wien, 2004, S. 229-273. Band 60.

SOLIMAN (Elefant). Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Soliman_(Elefant)> Acesso em: março 2011.

WAJDA, Stephan. Der Weg der Kompromisse: Maximilian II e Rudolf II. In: _____. *Felix Austria*: Eine Geschichte Österreichs. Wien: Verlag Carl Ueberreuter, 1980. S. 255-281.

IMAGENS DA DIPLOMACIA DE NZINGA MBANDI NGOLA, EM LUANDA, NO ANO DE 1621: HISTÓRIA, GRAVURAS, E NARRATIVA (PEPETELA).

IMAGES OF NZINGA MBANDI NGOLA'S DIPLOMACY, IN LUANDA, IN 1621: HISTORY, EMBOSSINGS, AND NARRATIVE (PEPETELA).

Denise Rocha- Fundação Universidade do Tocantins- UNITINS, Palmas.

Resumo: Contemporânea de Zumbi dos Palmares, a princesa Nzinga apresenta-se como embaixadora de seu irmão, o Ngola Ngola Mbande, para discutir um tratado de paz com o governador português, João Correia de Sousa, em 1621, na cidade de Luanda. Segundo a obra *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola,* escrita pelo capuchinho italiano, Padre João Antonio Cavazzi de Montecuccolo, que conheceu Nzinga, pessoalmente, Sousa não a tratou com reverência, oferecendo-lhe duas almofadas, ao invés de uma cadeira. Humilhada, a jovem sentou-se nas costas de uma escrava, demonstrando altivez diante do invasor luso. Será apresentado esse episódio do encontro de dois mundos, no qual uma mulher se impõe, conforme as memórias de Cavazzi, e seu reflexo em duas gravuras, bem como no romance *A Gloriosa Família*: o tempo dos flamengos, do escritor angolano Pepetela, publicado em 1997.

Palavras-chave: História de Angola; gravuras; narrativa; Burke; Hutcheon.

Abstract: Contemporary with Zumbi dos Palmares, Princess Nzinga presents herself as embassadress of her brother, Ngola Ngola Mbande, to discuss a peace treaty with the Portuguese governor, João Correira de Sousa, em 1621, in the city of Luanda. According to the work Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola, written by the Italian Capuchin, Father João Antonio Cavazzi de Montecuccolo, who was personally acquainted to Nzinga, Sousa did not treat her with reverence, offering her two pillows, instead of a chair. The Princess, fetched down, sat on a female slave's back, showing pride before the Portuguese invader. That episode will be presented showing the collision of two worlds, in which a woman tries to impose herself, according to Cavazzi's memoirs, and her reflected image in two embossings, as well as in the novel *A Gloriosa Família*: o tempo dos flamengos, the Angolan writer Pepetela, published in 1997.

Keywords: Angolan History; embossings; narrative; Burke; Hutcheon.

Introdução

Seiva vital na raiz identitária angolana, Jinga-Mbandi-Ngola (1582 (?) -1663),[1] conhecida como D. Ana de Sousa, foi contemporânea de Zumbi dos Palmares (c. 1655-1695), e, intensificou, desde o início do seu reinado, em 1623, o tráfico de escravos, utilizados nas lavouras e nos engenhos de cana-de-açúcar no nordeste brasileiro, governado por portugueses e holandeses. Disposta a aceitar, inicialmente, somente, relações comerciais com os lusos, ela resistiu, como seu pai, e seu irmão, Mband-Ngola, com um bem engendrado sistema de diplomacia e de espionagem, às tentativas dos estrangeiros no processo de imposição da política colonial (ocupação e infiltração no tráfico negreiro).

[1] Ortografia utilizada pelo Padre Cavazzi em sua obra *Descrição Histórica dos Três Reinos do Congo, Matamba e Angola situados na Etiópia inferior ocidental e das missões apostólicas estabelecidas por religiosos Capuchinhos*. Cavazzi narra sobre as irmãs da princesa, *Cambo* (Bárbara) e *Funji* (Grácia), entre outros, cujos nomes na obra de Pepetela são: *Mocambo*, e *Engrácia*.

Em coligação com os holandeses, com o rei Garcia II do Congo, com o Mani- Luanda (governador da Ilha de Luanda, sob jurisdição congolesa) e com alguns sobas (chefes de tribos), Jinga, que não aprendeu português, enfrentou, nos anos 1640, os lusos com seu exército disciplinado e bem equipado com armas de fogo. Batizada em 1622, e reconvertida no ano de 1656, assinou um Tratado de Paz (1657) com Portugal, e morreu, lúcida, aos 81 anos (?), assistida pelo capuchinho Cavazzi, tornando-se parte integral do imaginário cultural e mito fundador da nação moderna angolana.

Envolta em lendas e histórias, transmitidas por narrativas orais e por textos baseados em fontes testemunhais, Jinga, que governou por 40 anos (1623-1663), foi descrita por dois contemporâneos, com olhares eurocêntricos cristãos, admirados pela sua altivez assombrosa nas relações diplomáticas, administrativas e militares, mas espantados com seus rituais de antropofagia e o tratamento desumano dispensado aos diversos amantes: pelo oficial luso António de Oliveira Cadornega (1639-1690) na obra *História Geral das Guerras Angolanas*; e pelo padre italiano Gio-Antonio Cavazzi (1621-1678) em *Descrição Histórica dos Três Reinos do Congo, Matamba e Angola situados na Etiópia inferior ocidental e das missões apostólicas estabelecidas por religiosos Capuchinhos*. Nessa obra, o autor descreve dois aspectos do início da sociedade colonial: as condições naturais do sudoeste africano, os costumes e tradições dos nativos; e o trabalho missionário dos capuchinhos italianos.

Rainha presente em treinamentos militares e nos campos de batalha e hábil diplomata, em uma época patriarcal, a vida de Jinga suscitou profundo interesse, refletido na escrita de diversas obras nos séculos XVII a XIX: *La Maravigliosa Conversione alla Santa Fede di Cristo della Regina Singa e del suo Regno di Matamba nell' Africa Meridionale descritta com historio stille* (1669, Nápoles), do padre Francisco Maria Gioia; *Notícia Memorável da Vida e Acçoens da Rainha Ginga*, *Ginga Amena*, de Domingos Gonçalves (1749, Lisboa); *Zingha, reine d'Angola:* histoire africaine (1769, Paris), de Jean-Louis Castilhon; *Zingha, Koningin van Angola*-Treurspel (1791, Holanda), de J. Nomsz (In: *De Nederlansche dichtkundige schouwburg*); e *Koningin van Matamba en Angola* (1841, Holanda), (In: *Nieuwe Keur van muttige em aangename mengelingen*). [2]

Como personagem literária, ela ressurge, em Angola, a partir da metade do século XX, época marcada por reflexões sobre a identidade cultural, em cinco romances: *Jinga, rainha de Matamba* (1949, Braga), de João Mário Azevedo; *Nzinga Mbandi* (1975, Luanda), de Manuel Pedro Pacavira; *A gloriosa família*: o tempo dos flamengos (1997, Luanda), de Pepetela; *O trono da rainha Jinga*: romance, de Alberto Mussa (1999, Rio de Janeiro); e *Ginga*: Rainha de Angola, de Manuel Ricardo Miranda (São Paulo, 2007).

Jinga teve sua trajetória de resistência e de coligação com estrangeiros e nativos, registrada por Cavazzi, que a assistiu no final da vida, inclusive, oficiando suas exéquias. O religioso, sob uma perspectiva religiosa e masculina, a descreveu como astuta embaixadora, que ocultou o ressentimento com o seu irmão, que a mandou esterilizar, planejando o seu futuro como rainha:

> A manhosa mulher prometeu que cuidaria dos interesses dele [de seu irmão Ngola-Mbandi] da melhor maneira, mascarando o ódio no coração até outra oportunidade melhor. Foi então preparada a embaixada, que permitiu a Jinga acrescentar ao seu nome o título "Ngambele", ou embaixatriz. (Cavazzi, 1965: p. 66, v. 2, livro VI).

A imagem da diplomata Jinga – africana, negra, pagã, mulher- foi forjada pelo olhar europeu, branco, cristão, e masculino- do capuchinho italiano Cavazzi, seu confessor, em sua obra *Descrição Histórica dos Três Reinos do Congo, Matamba e Angola* ..., publicada em Bologna, no ano de 1687, a qual contém várias ilustrações, com destaque para a cena do

[2] Cavazzi; Faria, 1965: p. XXX-XXXI.

encontro da princesa com o governador português João Correia de Sousa e a do seu batismo (1622), a partir do qual recebeu o nome de Anna de Sousa.

Baseado no relato de Cavazzi, o escritor angolano contemporâneo Pepetela inclui a famosa cena da cadeira em *A gloriosa família*: o tempo dos flamengos (1997). Essas narrativas, por meio de palavras e imagens, mostram as relações do "eu", o colonizador, com o "outro", o colonizado. Para interpretação das imagens, como elemento de compreensão de outras épocas, serão utilizadas as reflexões de Peter Burke, em *Testemunha ocular*.

A respeito da narrativa histórica, mesclada com aspectos ficcionais, será utilizada a terminologia de Linda Hutcheon: a "metaficção historiográfica", gênero revisitador crítico da historiografia oficial portuguesa, com elementos paródicos, irônicos, intertextual, e ênfase no discurso do oprimido.

1-**História, imagem e literatura.**

Para compreensão do registro histórico verbal e visual, que estão estruturados em formas de narrativas, faz-se necessário refletir sobre as circunstâncias, nas quais os textos foram produzidos, e sobre os objetivos do autor. A chamada "Nova História", propagou a ideia da importância do estudo das mentalidades, identidades, cultura e micro-história, por meio de verificação de fontes históricas e iconográficas, no âmbito da História cultural das imagens (História social da arte).

Na obra *Testemunha ocular*: história e imagem, o autor inglês Peter Burke enfatiza, que as imagens devem ser usadas para compreensão de outras épocas, e que elas não devem ser consideradas somente reflexões de períodos e locais, mas sim extensões dos contextos sociais nos quais foram produzidos. Para Burke, as imagens, como evidência do passado, são "indícios", os quais se comunicam, e que podem ser novas testemunhas na reconstrução de tempos antigos: "[...] as imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular". (Burke, 2004: p. 17)

As imagens podem ter caráter sagrado e laico: as representações mundanas de poder podem expressar ideologias como nacionalismo, socialismo, liberdade, entre outros aspectos. O uso das representações permite uma reconstrução visual do passado nos aspectos mais triviais, como vestuário e tecnologia, os quais podem ser inatingíveis pela descrição textual. Em relação à imagem do "outro" - questão da alteridade-, verifica-se que o encontro entre duas culturas, gêneros e grupos sociais provoca reações variadas: de surpresa, fascínio e encantamento, a repulsa, rejeição e fortalecimento do sentimento de superioridade.

A historiografia oficial, que celebrava os grandes feitos de reis, governadores, generais, entre outros membros da elite colonial, passa a ser contestada, de forma reflexiva, paródica, didática, irônica e intertextual. a partir dos anos 1980, em narrativas chamadas de "novo romance histórico". Esses textos, também nomeados de "metaficção historiográfica", tem caráter metadiscursivo. O discurso do oprimido, do "ex-cêntrico", presente nessas obras, reflete a contestação diante dos mecanismos do poder. (Hutcheon, 1991: p. 13-14; 250).

2-**Jinga descrita pelo contemporâneo Padre Cavazzi (1621-1678)**: **a cena da cadeira e o batismo.**

Nos anos finais de sua vida, até o falecimento, no dia 17 de dezembro de 1663, em Matamba, Jinga foi assistida pelo capuchinho italiano Gio-Antonio Cavazzi (1621-1678), natural de Montecuccolo, Itália. Enviado como prefeito para a nova missão de Matamba, em 1654, o padre permaneceu até 1667 na região, e no dia 13 de setembro embarcou para o Brasil, e permaneceu um ano em Pernambuco. Em viagem rumo a Portugal, iniciada no dia 10 de outubro de 1668, Cavazzi perdeu parte de seus manuscritos, devido a tempestades. Ao chegar em Roma, foi incumbido pela Congregação *Propaganda Fide* a escrever a história da

missão dos capuchinhos, para a qual utilizou, sua memórias, obras de outros autores, e fatos das narrativas orais angolanas.[3] O geógrafo e naturalista relatou a respeito de suas impressões sobre a vida particular, administrativa e militar da rainha de Ndongo e de Matamba, que foram publicadas no Livro Quinto e Sexto na obra finalizada em 1671, e publicada, no ano de 1687, em Bolonha: *Istorica Descrizione de'tre'Regi Congo, Matamba et Angola, situati nell'Etiopia Inferiore Occidentale, e delle Missioni Apostoliche esercitatevi da Religiosi Capuccini*. [4]

O oitavo Ngola do Dongo, Jinga-Mbandi-Ngola-Quiluanji teve de uma de suas esposas, Guenguela-Cacombe, três filhas -Jinga, Funji e Cambo- e dois filhos, Seu pai deu à filha querida o seu próprio nome. Após o assassinato do rei (1617), o filho Ngola-Mbandi usurpou o trono, após mandar exterminar o príncipe herdeiro, bem como o sobrinho, o filhinho de Jinga, nascido bastardo, mas pretendente ao trono. Para acabar com a linhagem das irmãs, mandou realizar a esterilização delas por meio de ferros em brasa ou água quente. (Cavazzi, 1965, p. 64-65, 106, v. 2, livro V).

No ano seguinte, o governador de Angola, Luis Mendes de Vasconcelos, fundou o presídio de Ambaca, no território do Ngola-Mbandi, que revidou, mas foi derrotado, e perdeu, dois anos mais tarde, a esposa para os portugueses. O novo governador, João Correia de Sousa, procurou contornar a situação, enviando embaixadores ao rei, o qual fez a seguinte proposta: restituição de Ambaca e ajuda para expulsar Cassanje dos territórios invadidos. As pretensões foram consideradas justas por uma junta em Luanda. Apesar de ter sido ultrajada de maneira profunda pelo irmão, Jinga estava segura de seu futuro papel político e militar na dinastia do Dongo e de Matamba, e por isso, aceitou ser a enviada de seu irmão para negociar um acordo de paz, no ano de 1622, em Luanda. (Cavazzi, 1965, p. 106, e 66 v. 2, livro V).

Padre Cavazzi narra, conforme relato de testemunhas e da própria rainha, sobre a sua chegada triunfal, em 1622, para atuar como embaixatriz do rei Mband-Ngola, depois de uma marcha de cerca de 100 léguas de Cabasso, capital do Dongo, carregada por escravos, segundo a tradição. A deferência prestada pelo governador João Correia de Sousa, com recepção na fronteira urbana da cidade litorânea, refletiu o respeito à princesa e representante diplomática real, e significou o encontro de dois mundos, de dois "outros": o europeu-cristão-estrangeiro-invasor e o africano-dongo-não-cristão-nativo, que suscitou sentimentos diversos, mas marcados pelo fascínio exercido pelos trajes de Jinga, e admiração pela sua postura profissional. O requinte da comitiva lusa e o barulho da artilharia provocaram, também, certo receio e encanto na princesa.

As impressões dos portugueses, testemunhas do encontro, foram, também, relatadas ao padre Cavazzi, o qual narra que, Jinga, hospedada no palácio de Rui Araújo, com despesas custeadas pela Fazenda Régia, recebeu presentes caros e muitas provisões e apareceu, à audiência com o governador: "[...] carregada de gemas preciosas, bizarramente enfeitada de penas de várias cores, majestosa no porte e rodeada por grande número de donzelas, de escravas e de oficiais da sua corte". (Cavazzi, 1965: p. 67, v. 2, livro V).

Ao entrar na sala de audiências, a princesa-diplomata percebeu uma escolha de assentos, que não lhe agradou: "[...] uma cadeira de veludo com enfeites de ouro para o governador e em frente duas almofadas de veludo douradas obre o tapete, conforme o costume dos príncipes da Etiópia". Os portugueses organizaram a sua recepção em consideração aos costumes locais, mas a princesa sentiu-se inferiorizada e tomou uma decisão inesperada: "[...]

[3] Cavazzi teve a ajuda do Padre Bonaventura de Montecuccolo. (Levi, 1999: p. 32)

[4] Esse livro tem dois volumes: o primeiro está estruturado em quatro livros que relatam: a vida dos três reinos (a geografia; a fauna; a flora; a homeopatia; a agricultura; o sistema militar e judicial; os habitantes; a escravidão; artes; danças; músicas; idiomas; e a presença dos europeus (portugueses, capuchinhos italianos, e holandeses). No segundo volume, são apresentados os vários momentos de evangelização realizados pelos capuchinhos; a vida de Jinga; e a repatriação do autor.

parou e, sem mostras de embaraço e sem proferir palavra, acenou só com um olhar a uma das donzelas, que imediatamente se deitou no chão atrás da sua senhora, servindo-lhe de cadeira durante todo o tempo da audiência". Tal atitude de redução de um ser humano a objeto, que parecia ser "natural" para Jinga no contexto de seu relacionamento com uma subalterna, espantou os portugueses, os quais ficaram ainda mais boquiabertos com sua eloqüência na discussão dos termos do acordo:

> Os presentes admiraram, todos pasmados, esta presteza em sair-se bem e a vivacidade de tal prudência, falando do seu irmão, pedindo paz, oferecendo a aliança e tratando com natural embaraço todo o negócio pelo qual se apresentara, que os magistrados e os conselheiros ficaram sem palavra. (Cavazzi, 1965: p. 68, v. 2, livro V).

No momento da exigência portuguesa - o pagamento de tributo anual-, Jinga posicionou-se, como uma destemida representante do Dongo e de Matamba, consciente de ser representante de uma nação livre que visitava um território vizinho invadido, com o qual tencionava, de forma cordial, estabelecer regras sobre deslocamento geográfico e acordos militares e comerciais: "E quando lhe foi dito que Ngola-Mbandi teria de reconhecer a Coroa de Portugal com ânuo tributo, respondeu que tal condição só se podia exigir duma nação submetida, mas não duma nação que espontaneamente oferecia uma mútua amizade". (Cavazzi, 1965: p. 68, v. 2, livro V).

Diante de tal postura indômita, os portugueses conseguiram, somente, regularizar a questão da restituição de seus escravos e estabelecer um acordo de mútua assistência em caso de ataque de inimigos mútuos. Terminado o colóquio surpreendente, e em parte, fracassado para os lusos, pois não conseguiram expandir a conquista, concretizada por meio de pagamento de taxas obrigatórias, o governador e os demais tiveram outra surpresa causada pela desenvolta Jinga. Ao acompanhá-la para fora do recinto, João Correia de Sousa:

> [...] cortesmente a avisou de que a dita donzela ficara ainda no seu lugar e que, portanto, lhe desse licença de se levantar. Mas Jinga respondeu que ali a deixava, não por esquecimento, mas porque não era conveniente que a embaixatriz do seu reino se sentasse pela segunda vez no mesmo assento, e que, não lhe faltando outras semelhantes cadeiras, não se importava dela nem a queria mais. (Cavazzi, 1965: p. 68, v. 2, livro V).

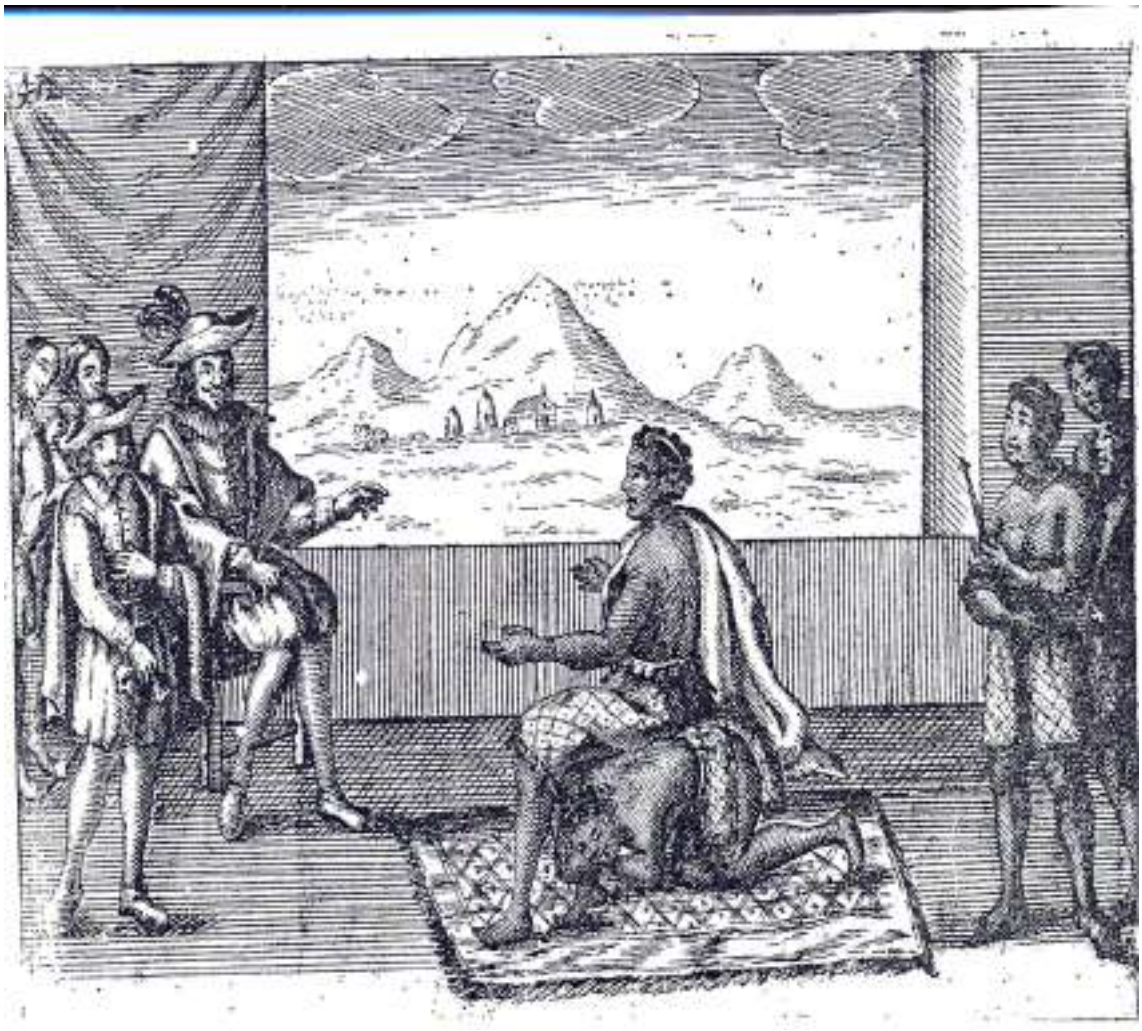
Nessa memorável audiência, na qual Jinga se mostrou destemida e consciente da importância de seu papel e de seu poder na demarcação de territórios geográficos e políticos com os portugueses, o seu gesto de assentar-se em cadeira improvisada sinalizou que não aceitava nenhum tipo de assimetria na relação com os lusos.

Na estadia de Jinga, em Luanda, que se prolongou no ano de 1622, o governador instruiu a princesa mbundu no cristianismo, conforme relato do Padre Cavazzi:

> [...] sentindo ela que Nosso Senhor batia à porta de seu coração mediante a Sua graça, abraçou a nossa santa fé e no mesmo ano de 1622, com 40 anos de idade, foi solenemente batizada na Sé de Luanda e, tendo como padrinho o governador [...]. (Cavazzi, 1965: p. 69, v. 2, livro V).

As duas gravuras (cor preta e branca), de autoria anônima, a seguir – Jinga e o governador, e o batismo dela – foram publicadas na 1. edição da obra de caráter histórico e etnográfico *Istorica Descrizione de'tre'Regi Congo, Matamba et Angola, situati nell'Etiopia Inferiore Occidentale, e delle Missioni Apostoliche esercitatevi da Religiosi Capuccini* . O texto original de Cavazzi, conhecido como Manuscrito Araldi, por ter sido conservado pela família de Carlo Araldi, tem 1568 páginas. Conforme o gosto da época, ele foi ilustrado com 47 gravuras: 39 foram encomendadas por Cavazzi, algumas de animais na missão de Angola;

e as demais foram executadas a pedido de Fortunato Alamandini, responsável final pela edição, e uniformização do texto.



Gravura 1: Audiência do governador João Correia de Sousa com a diplomata Jinga-Mbandi-Ngola, no palácio das autoridades portuguesas, em Luanda, no ano de 1622, para conversação de um acordo de paz.
Fonte: CAVAZZI, *Descrição Histórica dos Três Reinos do Congo, Matamba e Angola* 1965: p. 67, v. 2, livro VI.

Nessa ilustração, Jinga ocupa o meio da cena, apoiada nas costas de uma escrava, ajoelhada de cabeça para baixo, sobre um tapete: na lateral esquerda, encontram-se o governador, sentado em uma cadeira luxuosa, e três funcionários portugueses estão em pé; e na direita, situam-se duas acompanhantes da princesa, também, sem assentos. No extenso fundo claro central, se avista bem ao longe quatro construções: uma igreja e três habitações típicas (forma cilíndrica com uma porta, sem janelas); e no horizonte, destacam-se uma cadeia de três montanhas e três nuvens imensas no céu.

O único móvel é a cadeira do governador. João Correia de Sousa usa chapéu adornado, e porta elegantes trajes da época, que cobrem todo o corpo, conforme moda e situação socioeconômica. Jinga traja saia curta, semelhante às de suas companheiras, que se apresentam com os seios desnudos, segundo a tradição mbundu. A embaixadora usa uma espécie de lenço longo, ao lado direito, que lhe oculta o peito. Os cabelos delas são

semelhantes, curtos, e adornados com uma tiara estreita. Como Jinga não sabia português, havia um intérprete (um língua) de cada lado. A criada, em destaque, segura uma espécie de cetro, parecido com o da realeza européia. Jinga e João estão com os braços abertos, de forma parecida, como sinal de conversa dinâmica.

A imagem comunica uma estranha situação: uma mulher sentada nas costas de outra, animalizada e reduzida a objeto, por ser escrava. Jinga não ostenta nenhuma insígnia da realeza, apesar de ser princesa e diplomata. Conforme Cavazzi, ela apresentou-se enfeitada com "[...] gemas preciosas, bizarramente enfeitada de penas de várias cores". Supõe-se que o desenhista, não leu o manuscrito, e somente foi informado sobre o episódio da "estranha cadeira", que mostra a existência do sistema de escravidão na sociedade mbundu. Não sabia que Jinga ainda não era rainha, portanto, não poderia usar o cetro, que é símbolo europeu de supremo poder e dignidade real.

Gravura 2: Batismo de Jinga, na Sé de Luanda, em 1622, com o padrinho João Correia de Sousa, e a madrinha Anna da Silva.
Fonte: CAVAZZI, *Descrição Histórica dos Três Reinos do Congo, Matamba e Angola* 1965: p. 68, v. 2, livro VI.

Nessa pintura, o padrinho, o governador João Correia de Sousa, e o padre ocupam o centro na cerimônia realizada no batistério da Igreja; no lado direito, encontram-se uma freira e a madrinha; e no direito, atrás, posicionam-se o sacristão e três mulheres acompanhantes da princesa, que estão ajoelhadas; e na frente, está Jinga, de joelhos, no tapete, com os cotovelos apoiados na borda da pia batismal, de mãos unidas, em forma de oração, a cabeça abaixada e os olhos cerrados. O padre entorna, com a mão direita, a água benta, vertida de um pequeno frasco, na fronte dela, que é tocada com a mão esquerda do religioso. O sacristão segura um archote. Todos os brancos cristãos, da mesma altura, estão em pé, e as mulheres nativas encontram-se ajoelhadas. Um delas segura uma coroa. O batistério tem uma pia batismal e um tapete.

A imagem comunica uma cena de batismo, que é uma prática ritual, geralmente, realizada com criança pequena, com a finalidade de consagrá-la a Deus. A cerimônia é realizada com água consagrada na pia batismal, por um padre e as testemunhas: familiares, colegas, o padrinho e a madrinha, que assumem o papel de pais na educação infantil no cotidiano, e em caso de falecimento dos genitores. Trata-se de um rito de admissão na comunidade cristã, mas no caso de Jinga, torna-se o ritual de uma passagem para outro estágio de vida: de pagã antropófaga a crente no Deus único.

Ao retornar dessa estadia em Luanda, na qual estabeleceu um sistema de igualdade política, e militar com os portugueses, e foi batizada, Jinga persuadiu o rei Mband-Ngola, seu irmão, a solicitar um sacerdote. Por ser negro, o enviado, Padre Dionísio de Faria Barreto, natural de Matamba, foi rejeitado pelo rei, pois: "[...] não queria se batizado por um padre que nascera duma escrava, qualificativo usado para indicar os súbditos". (Cavazzi, 1965: p. 69, v. 2, livro V).

Depois desse episódio, Ngola-Mbandi recomeçou a guerra com os lusos, pois eles não concretizaram uma das partes do acordo de paz, - a expulsão de Cassanje-. Derrotado, o irmão de Jinga retirou-se para as ilhas do Cuanza, onde foi envenenado por ela, no ano de 1623. Declarada rainha, ela abjurou sua fé cristã, se convertendo, em 1656, depois de receber um crucifixo, encontrado por seus soldados no saque na guerra contra Pombo-Samba. Começou a venerar o símbolo da fé cristão, ao mesmo tempo, que cultuava o esqueleto do irmão. Decidida a se reconverter ao catolicismo, Jinga retornou a Matamba, onde tinha sido construída uma igreja dedicada à Nossa Senhora. Doente, a rainha resolveu, no dia 21 de outubro de 1663, se inscrever na Confraria do Carmo, e proibiu que depois de sua morte fosse celebrado o tambo: o funeral com sacrifícios humanos. Faleceu no dia 12 de dezembro do mesmo ano, junto ao Padre Cavazzi, e foi enterrada com o burel dos capuchinhos. (Cavazzi, 1965: p. 68, 108 e 109; 111, v. 2, livro VI).

3- A rainha Jinga no "novo romance histórico": *A gloriosa Família* (1998), de Pepetela.

A reflexão de Pepetela (Artur Carlos Pestana dos Santos), escritor angolano contemporâneo, sobre o conhecimento do passado para melhor compreensão do presente o levou a pesquisar as raízes da História de Angola e a escrever, de maneira crítica, romances históricos com subjetivação, transcendência e auto-reflexão sobre a história: *A revolta da casa dos ídolos* (1980), *Yaka* (1984), *Lueji:* o nascimentode um império (1989) e *A gloriosa família*: o tempo dos flamengos (1997).

Agraciado com o Prêmio Camões 1997, o romance *A gloriosa família* [5] mostra uma fase da história angolana (1641-1648), na qual as disputas de Salvador e Recife pela mão-de-obra

[5] Dividida em 12 capítulos, os quais contém informações, em parênteses, sobre mês e ano do ocorrido a ser narrado, por exemplo, Capítulo Primeiro (*Fevereiro de 1642*), o romance tem um prólogo sobre um episódio histórico envolvendo Van Dum, narrado por António de Oliveira Cadornega em *História Geral das Guerras*

refletiram em conflitos sangrentos num cenário transatlântico e periférico. O escravo-narrador, um excluído do processo colonial, narra o cotidiano da vida de Baltazar Van Dum, nos anos 1641 a 1648, não de maneira bombástica e exaltadora, mas sim de uma perspectiva pessoal e humana, mostrando as contradições e fraquezas dos membros da família de Baltazar: 8 filhos legítimos com Inocência (Gertrudes, Matilde, Rosário, Ana, Rodrigo, Ambrósio, Benvindo e Hermenegildo), 3 reconhecidos (Nicolau, Catarina e Diogo) e inúmeros anônimos, na Europa e na sua sanzala.

Surdo-mudo, o rapaz relata, também, fatos, comprovados e/ou transmitidos de forma oral, da vida de Jinga, esperta, detentora do tráfico de escravos e comandante de um exército temível. Seu relato -do século XVII para o futuro- abrange diversas perspectivas: as suas pessoais; as dos europeus e as dos nativos. As impressões sobre Jinga são reflexos de reminiscências particulares no seu exílio em Luanda, pois ele fora criado, com todo carinho por sua irmã Cambo, mas era maltratado por Funji. Outro elo afetivo é a relação do local de seu nascimento com a proximidade geográfica de uma antiga capital do reino Dongo: “Posso dizer que sou um filho do Kuanza, pois nasci no meio dele, nas ilhas perto de Maopungo, onde foi a capital de Jinga em épocas de defesa, Pungo Andongo, a terra dos enormes pedregulhos negros que pareciam escalar até o céu”. (Pepetela, 1999: p. 259).

Suas perspectivas sobre a rainha são mescladas com respeito e admiração, mas também, com mágoa, pois Jinga acabou com a vida de seu pai, um missionário napolitano: “[...] louco pelo mato e pelas negras, que ela mandou matar, dizem sem prova nenhuma, talvez por me ter gerado, pois provocou grande escândalo na corte um padre que dizia uma coisa e fazia outra”. (Pepetela, 1999: p. 34). Por acreditar ser motivo de orgulho do patrão por tê-lo ganhado da soberana, o narrador, às vezes, refletia sobre a sua existência como ser humano para o seu amo: “Mas existia mesmo? Só pelo orgulho do meu dono, que fazia questão em me apresentar a novos conhecimentos, um escravo que a Jinga me deu. Não era qualquer um que tinha um escravo como oferta da poderosa e lendária rainha Jinga Mbandi, talvez ele fosse o primeiro europeu a poder se gabar disso”.

Em suas reflexões existenciais sobre sua condição de escravo, recorda-se de que não era o único a ser presenteado para europeus, pois havia aquele lendário episódio da cadeira-escrava. O narrador o comenta, de forma irônica e paródica: a atitude desprezível e arrogante do governador, que apesar de sentir da princesa, ficou feliz com o lucro pessoal financeiro

> Se não contarmos aquela escrava que ficou esquecida no salão nobre do governador, quando Jinga veio a Luanda, ainda não era rainha, negociar um acordo em nome do rei seu irmão, e o chefe português, confortavelmente sentado num cadeirão de veludo carmesim, segurando um bastão com punho de ouro, desprezivelmente lhe deixou de pé. O meu rei fez um gesto para a comitiva e uma escrava aproximou e se pôs de quatro, para ela poder sentar nas costas. Terminada a audiência, Jinga ia se retirar, quando o governador disse e então essa mulher fica aí? O meu rei fez um gesto de desdém e replicou, nunca levo as cadeiras em que me sento. O português só não sufocou de raiva porque levou certo tempo a entender. E depois fez as contas para saber quantos cruzados poderia valer a escrava. Mentalmente agradeceu a generosidade do meu rei, que ele apostrofou no entanto de arrogante. (Pepetela, 1999: p. 124 e 125).

Com poder de vida e morte sobre os escravos, Jinga os respeitava quando escapavam dos portugueses e entravam em suas terras. Sua palavra sobre a liberdade adquirida era definitiva: “Mas Jinga não tinha querido vender os escapados do arraial do Gango, pela fuga se tinham tornado livres e não era ela que os entregaria para as grilhetas”. (Pepetela, 1999: p. 97). O cronista recorda a opinião da rainha sobre a loucura dos brancos por metais preciosos:

Angolanas (1680), bem como um glossário, anexado ao final, que contém 42 palavras, em sua maioria no idioma kimbundi, relativas à fauna, flora, cultura e religião nativa.

> Quem não se interessa por notícias de ouro e prata? São palavras que fazem os olhos dos brancos brilhar e as bocas se humedecerem, já notei há muito tempo. Lembro, o meu rei, que é a rainha Jinga, sempre dizia, era eu muito pequeno mas já percebendo algumas coisas, os brancos têm muita fome de ouro e de prata, chegam a um sítio e perguntam logo, não por comida, mas por ouro. Um dia vou obrigar um a comer isso em grande quantidade. Para ver se fica mais feliz. Ou se come até morrer. (Pepetela, 1999: p. 37).

O escravo-narrador condena a criação de uma imagem negativa de Jinga no processo de legitimação da conquista: "Os portugueses dizem ela é canibal, uma víbora em que se não pode confiar, mas eu tenho outra versão. Aliás, ainda não vi inimigo desconsiderado demônio". Revela que ela quer ser chamada de rei: "[...] porque só rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou". (Pepetela, 1999: p. 23).

Conclusão.

A assimétrica relação de alteridade entre o "eu", o colonizador europeu, e o "outro", o colonizado angolano, presentes no encontro entre a princesa-diplomata Jinga e o governador português no ano 1622, são apresentadas, por meio de distintas linguagens em narrativas verbais e imagéticas. Duas são as narrativas escritas: a primeira, sob o olhar de um historiador renascentista, Padre João Antonio Cavazzi, em sua obra ilustrada, *Descrição Histórica dos Três Reinos do Congo, Matamba e Angola*, publicada em 1687, e a segunda, na perspectiva de um escritor contemporâneo Pepetela, em *A gloriosa família*: o tempo dos flamengos, "novo romance histórico", de 1998.

A imagem da altiva princesa diplomata, que se tornou rainha em 1623, um ano após seu batismo em Luanda, foi cristalizada, não somente nos textos literários acima mencionados, mas também em gravuras anônimas na obra de Cavazzi, com destaque para a famosa cena da cadeira, e a de sua conversão ao cristianismo (1622). Algumas gravuras são, segundo alguns autores, de punho do capuchinho italiano. (Almeida, s.d.: p. 3). A inclusão de ilustrações atendia à "cultura da curiosidade" européia sobre os "novos mundos" dos bárbaros antropófagos americanos e africanos, a serem evangelizados.

A iconografia, como simbologia e representação, possibilita o acesso a ideias, posturas e mentalidades do passado (Burke), pois as imagens são extensões dos contextos sociais em que elas foram produzidas. Às imagens são agregadas valores e significados**.**

A gravura 1- (imagem de caráter laico) representa as discussões para um acordo geopolítico: o encontro entre um homem estrangeiro (Sousa) e uma mulher nativa (Mbandi), para firmar um tratado de armistício. A Ngambele –diplomata- Jinga não aceitou as almofadas oferecidas como assento, segundo costume etíope (local), pois se sentiu inferiorizada, e sentou nas costas de uma escrava, para estar em situação de igualdade com o governador. Tampouco aceitou a proposta lusa de pagamento de tributo anual, pois a sua nação oferecia amizade, e não submissão. Com tais atitudes desenvoltas, ela mostrou conhecer seu poder como mulher, embaixatriz e membro da realeza, que estabelece uma situação de simetria com os portugueses.

A gravura 2- (imagem de caráter sacro), a do batismo, sinaliza, no contexto socioeconômico, cultural e colonial de Angola, na metade do século XVII, um processo de transformação simbólica e real, em que Jinga "renega sua crença" nas divindades de seu povo, e assume a religião monoteísta do invasor. A princesa mbundu, que nunca aprendeu o idioma português, recebeu, após a cerimônia, uma identidade lusa: o nome Anna de Sousa, Anna em homenagem à madrinha Anna da Silva, e Sousa, como uma espécie de filha adotiva do

governador. O rito do batismo cristaliza a entrada da bárbara antropófaga no mundo civilizado cristão europeu.

A pintura tem uma dupla mensagem: o trabalho em conjunto de duas instituições no processo colonial: o poder real – a Coroa portuguesa- representado pelo governador, e o poder temporal – a Igreja católica, com participação do religioso e do sacristão. Na cena estão línguas, atuando na tradução de mundos e ideologias diferentes. A coroa, que é o símbolo de elevação espiritual, e de dignidade, era usada por soberanos europeus. A presença dela nas mãos de uma mulher, ao lado de Jinga, significa que ela já é rainha. Esse adorno real, inclusive, tem, no centro uma pequenina cruz, que é o símbolo do cristianismo. No ano de 1622, Jinga ainda não era rainha. Como no caso da primeira gravura, o ilustrador não leu os manuscritos de Cavazzi, e desenhou a cena, que deveria representar o batismo, sem informações mais detalhadas sobre a biografia de Jinga.

No romance histórico contemporâneo revisionista, *A gloriosa família*, ("metaficção historiográfica", Hutcheon) o autor parodia a rainha Jinga e suas irmãs, Mocambo (Bárbara) e Fungi (Engrácia), ao retratar a saga da família Van Dum, em Luanda, na época da presença dos holandeses (1641-1648).

Na cena da cadeira-escrava, o sentimento de superioridade européia, presente na atitude do governador Sousa se faz presente, ao não colocar uma cadeira para a diplomata mbundu no encontro histórico de paz (1622). No entanto, segundo informações do narrador-escravo, ele assumiu a condição de explorador pré-capitalista e corrupto, ao aceitar a oferta de uma "peça", e computar para si o lucro e não para a coroa portuguesa.

Jinga aparece, por meio das vivências do narrador, em discurso de duas facetas entrelaçadas: uma baseada em fatos transmitidos por vias orais e documentais, e, outra, por personagens envolvidas no comércio negreiro e nos combates. A rainha guerreira e comerciante surge como pessoa humanizada e contraditória: altiva na diplomacia; organizada com o seu exército; rigorosa no trato com os seus; justa com fugitivos dos portugueses; leal com os membros do pacto comercial e militar, e "vingativa" com os não-respeitadores da ética no tráfico negreiro e com os assassinos de sua irmã. Ou seja, uma mulher que lutou por justiça e para se impor no mundo patriarcal.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Carlos. *A natureza africana na obra de Giovani António Cavazzi*: Um discurso sobre o homem. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/carlos_almeide.pdf. Acesso em março de 2011.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos e revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, São Paulo: Edusc, 2004.

CAVAZZI DE MONTECUCCOLO, João António. *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*. Tradução, notas e índices por Graciano M. de Leguzzano. Introdução bibliográfica por F. Leite de Faria. Lisboa: Junta de Investigações de Ultramar, 1965. 2 vs. Contém gravuras de autoria anônima.(Agrupamento de Estudos de Cartografia Antiga; 2, Secção de Lisboa).

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEVI, Joseph Abrahan. Padre Giovanni Antonio Cavazzi (1621-1678) nos reinos do "Congo, Natamba et Angola": primeiros contatos europeus com a África. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, 33- 34, p. 29-47, jan.dez. 1999.

PEPETELA. *A gloriosa família*: o tempo dos flamengos. 2. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

O CINEMA COM FONTE PARA HISTORIA DA MORAL SEXUAL

Prof. Dr. Dennison de Oliveira
PGHIS/UFPR
kursk@matrix.com.br

Esta pesquisa é dedicada à análise e interpretação de filmes brasileiros, considerados relevantes para o entendimento das transformações culturais associadas à moral sexual, através do estudo da relação entre este ramo da indústria cultural e a sociedade. Por meio do cinema se percebe de que forma representações fílmicas sobre a moral sexual foram afetadas pelas transformações históricas vividas no período 1950-1970. Inversamente, ao se estudar a recepção destes filmes pode-se fazer avançar o processo de conhecimento sobre a forma pela qual a Indústria não só influenciou as transformações mencionadas, como também foi influenciada pelas demandas sociais e necessidades psicológicas de seu público. O foco aqui é em temas como os valores patriarcais e a sua lenta, desigual e errática transformação em direção a um modelo menos hierárquico e mais igualitário de relações entre os papéis de gênero femininos e masculinos no Brasil contemporâneo. As fontes privilegiadas nesse trabalho são a comédia de 1958, “Alegria de Viver”; o drama “Os Cafajestes” de 1962; a comédia “Rio, amor e verão” de 1966; os dramas “Lance Maior” e “As amorosas” de 1968; e, a comédia “O Pornógrafo” de 1970. A interpretação dos filmes leva em conta seu sentido explícito e implícito, os condicionantes do gênero cinematográfico a que pertence (drama, comédia, etc.), a linguagem visual e sonora que emprega, complementada pelo estudo das suas condições sociais de produção e distribuição e, finalmente, pela pesquisa da sua recepção.

Cumpre notar que a interpretação em si do filme, principal fonte da pesquisa, deve levar em conta seu sentido explícito e implícito[i], os condicionantes do gênero cinematográfico a que pertence (drama, comédia, etc.)[ii], a linguagem visual e sonora que emprega[iii], ser complementada pelo estudo das suas condições sociais de produção e distribuição[iv] e, finalmente, pela pesquisa da sua recepção[v].

O filme mais antigo abrangido nessa pesquisa é uma comédia de 1958, embora não se possa afirmar com absoluta certeza que não existam outros que lhe sejam anteriores e que tratem dos conflitos e contradições do patriarcalismo, numa perspectiva já de uma geral contestação. “Alegria de Viver” tem a reputação de ter sido um dos primeiros filmes

brasileiros a retratar um novo ritmo norte-americano recém-chegado ao Brasil: o *rock and roll*. O protagonista se vê assediado pelo patrão a conhecer e se envolver com sua filha, embora ele esteja apaixonado (e seja correspondido) por outra mulher. Na verdade a moça é a mesma pessoa de forma que, ao final do filme, o casamento "arranjado" pelo rico empresário acaba sendo "confirmado" pela paixão "espontânea" dos noivos. Na parte musical há um confronto velado entre os personagens "maus" e "rebeldes" que freqüentam o Rock Club e curtem rock and roll com o "mocinho" protagonista e seus amigos, que freqüentam o Copacabana Club e curtem jazz. Aqui o acaso acaba confirmando o acerto do casamento arranjado na tradição patriarcalista, o qual inicialmente era repudiado pelo casal de apaixonados.

Muito mais radical é a abordagem do drama Os Cafajestes (1962). O tema do filme é a chantagem sexual. Jovens playboys da zona sul carioca fotografavam moças nuas que levavam para passear de carro em locais remotos para depois lhes extorquirem dinheiro. Este foi o primeiro filme brasileiro a exibir uma cena de nu feminino de corpo inteiro. Cabe notar que na história a primeira vítima da dupla foi justamente o tio do protagonista, cuja amante também foi fotografada. Tal fato é indicativo da importância do filme para o estudo dos temas aqui em questão. É significativo que o filme à sua época tenha sido censurado.

Já na comédia "Rio, amor e verão" (1966) há uma clara ruptura com os valores patriarcais. Não só a moça resiste ao casamento que lhe é arranjado pelo pai com o filho de um antigo sócio comercial, como decide abandonar sua vida confortável numa família rica para viver com o motorista do amigo do pai. Na música o embate é entre os fãs da versão nacional do "Iê-iê-iê" dos Beatles (tida como música jovem e moderna), gênero preferido do antipático noivo que está sendo imposto à protagonista, e a Bossa-Nova (que é classificada por ele como "coisa de velho" e "antiga") que, porém, é o estilo musical preferido pela mocinha da história.

Muito mais amargo é o drama Lance Maior de 1968. O protagonista é um funcionário subalterno de banco que repele sua namorada pobre, pretendendo se aproximar de uma jovem universitária de família rica que, na verdade, se diverte as suas custas. Além do filme ter cenas de insinuação de promiscuidade sexual e *alpinismo social*, também aborda os conflitos sociais do período, já que o protagonista acaba atuando como um fura-greves.

O filme As amorosas de 1968 pretende ser um retrato dos jovens adultos de classe média urbana sexualmente liberados. A história se remete diretamente ao contexto de realização da obra em pelo menos dois aspectos. Por um lado mostra o conflito da moral sexual dos *politicamente engajados* (ou militantes) e os *desbundados (*ou playboys). Os

primeiros seriam os reprimidos e os outros os liberados. Por outro lado, faz menção as mudanças técnicas e estéticas pelas quais passava a cultura brasileira, ao mostrar um trecho de um show da banda de rock Os Mutantes.

A indústria cultural em acelerado processo de modernização e segmentação é o tema do filme O Pornógrafo de 1970. O filme mostra o conflito dos gestores de uma editora de pornografia com seus donos sobre as implicações morais do seu grande sucesso comercial: a "perversão" (homossexualismo). O filme é relevante por mostrar o avanço do processo de liberalização dos costumes. A pornografia não apenas existe como é uma autêntica indústria. Mas também são tratadas na tela as questões relativas à imposição de limites as mudanças de ordem moral.

Tais histórias colocam ao pesquisador várias questões. De que forma esses filmes foram produzidos? O que sabemos do seu processo social de produção? Qual teria sido a expectativa dos realizadores com relação a receptividade por parte do público? Teria havido demanda pela sua exibição? Que público atingiu? Como os personagens de cada filme reagem diante dos limites e possibilidades abertos pela moral sexual patriarcal em processo de acelerada mudança? Como são caracterizados? Que associação a estereótipos positivos e negativos com eles é feita? De que forma a crítica e o público reagiram frente às questões colocadas por cada filme? E, de um ponto de vista concreto, podem os filmes nos dar alguma pista sobre como e porque determinados aspectos da moral patriarcal foram superados, enquanto outros permanecem até hoje?

O tema comporta ainda perguntas adicionais como: de que forma as transformações na moral sexual vigente eram tematizadas nos filmes? Quais os conflitos e contradições daí decorrentes? Como eram percebidas e valorizadas as novas formas que assumiam os papéis sociais e os arranjos familiares? Quais as implicações políticas, sociais e culturais, explicitadas no estudo da recepção dos filmes, daí decorrentes? Em que medida as evidências recolhidas confirmam ou não as contribuições dos estudos sobre o tema feito a partir de outros tipos de fontes?

Tomar o cinema como fonte para a história implica numa série de considerações de ordem teórica e metodológica, cujo alcance e complexidade via de regra são maiores do que aquelas usualmente aplicadas à análise de outros tipos de fontes. É um lugar comum afirmar-se que uma imagem vale por mil palavras. Nestes termos, não é impossível que o ato de analisar uma imagem implique na necessidade de se usar bem mais do que mil palavras. As componentes da análise de uma obra cinematográfica são muitas e, parece, a cada novo texto dedicado à sua prática, novas e mais diversas formas de serem exercidas são descobertas,

propostas ou sugeridas[vi]. É importante, em se tratando de uma amostragem composta por vários filmes a serem examinados simultaneamente, se isolar um número limitado de variáveis de análise.

No caso do filme o ponto de partida deve ser a formulação da sua relação com a época tanto em que é realizado quanto com relação aos temas que retrata. A época em que o filme é produzido tem implicações de diversas ordens, as quais devem ser adequadamente descritas e problematizadas, relativas as questões da sua realização.[vii] As diferentes etapas dos processos de produção, distribuição e exibição colocam questões específicas para os elaboradores da obra cinematográfica, relacionadas com a indústria cultural no interior da qual é realizada (direitos autorais, margem de lucro, controle da mão de obra, censura, etc.). Já o tema que é retratado nos filmes também guarda estreita relação com o contexto no qual o filme é realizado. Os eventos, personagens e temas retratados nos filmes se relacionam a uma história muito mais antiga, originada da cultura, dos valores, utopias e tragédias vividas por cada povo em particular.[viii] Aquilo que é mostrado nos filmes via de regra não só tem que fazer sentido para a audiência dos cinemas, como também atender a determinados anseios sociais e necessidades psicológicas da coletividade no interior da qual foi realizado, sob pena de vir a se constituir num fracasso comercial. Trata-se de considerações que são válidas tanto para os filmes de ficção quanto para os documentários.

Posto nestes termos, os filmes reproduzem e/ou reforçam um tipo de saber sobre a realidade que, geralmente, já foi cristalizado na cultura e na memória coletiva. Embora possa conter aspectos originais, inclusive no intuito de se viabilizar comercialmente, o filme tem que ter significado para a sua audiência. No intuito de entender o processo social de produção de significados que sejam eficazes tanto do ponto de vista comercial quanto cultural, deve-se atentar para a relação que envolve redatores, críticos, cineastas e publico em torno do produto cinematográfico[ix]. A roteirização, edição de imagens e sons, encenação, dramatização, etc. são encontradas tanto em filmes ficcionais quanto documentários, o que torna muito tênue, senão inexistente, a distinção que entre eles usualmente é feita. Afinal de contas os filmes, todos, serão sempre representações da realidade[x].

Os filmes ficcionais contém elementos de ficção e de não-ficção, em proporções que podem variar enormemente. Desta forma, todo produto fílmico tem de equacionar a tensão entre ficção e não-ficção, a fim de lograr a realização de uma produção socialmente significativa e comercialmente lucrativa[xi]. Uma das tarefas do historiador seria, então, explorar e problematizar a tensão entre o estado atual do conhecimento sobre o tema, e o que é retratado nos filmes. Isso implica em extensas pesquisas e consultas a documentos não

ficcionais, comparando-se com aquilo que é mostrado nos filmes através do recurso à encenação ficcional.

Entendida desta forma, o problema inicial que é posto pela análise e interpretação dos filmes é nela estabelecer o que é ou não relevante. Trata-se de um problema cuja resposta depende fundamentalmente do tipo de questão que a pesquisa que toma os filmes como fonte para a história está colocando. No nosso caso, o foco recai sobre a análise e interpretação da forma pela qual os comportamentos sexuais e amorosos, a moral sexual e suas transgressões, são retratados nos filmes.

Assim, um elemento a ser analisado é o conteúdo da própria obra cinematográfica. No que se refere ao conteúdo, referimo-nos aqui à história que é contada no filme, isto é, seu conteúdo diegético. Aquilo que o filme conta é, certamente, o nível mais imediato de apreensão do seu sentido e significado. Trata-se do patamar de abstração mais apreensível e, via de regra, imediatamente percebido. No limite, ele pode ser compreendido, ainda que precariamente, a partir apenas da leitura do argumento ou mesmo da sinopse. No caso, levaremos em conta se as questões afetas à moral sexual estão no centro ou na periferia da história que está sendo contada no filme. Se os conflitos e tensões afetos à moral sexual são mero pano de fundo ou se constituem o cerne da trama.

Ainda no que se refere ao conteúdo, para além da história, deve-se levar em conta também as referências que o mesmo faz – ou deixa de fazer – ao contexto histórico mais amplo ao qual ele se refere. A linguagem cinematográfica tem uma enorme capacidade de resumir e sintetizar amplas questões sociais em apenas umas poucas cenas. O desafio que é colocado ao historiador é, nestes termos, tentar perceber quais elementos da conjuntura histórica marcada pela transformação da moral patriarcal são contemplados – ou esquecidos - com que intensidade e freqüência, e de que forma a história do filme é por eles influenciada ou não[xii]. Também aqui se torna fundamental o cotejo da literatura disponível sobre a moral sexual da época com a forma pela qual o filme a retrata.

Na realização de cada filme seus elaboradores contam com substancial liberdade criativa embora, via de regra, tenham que se submeter aos imperativos das leis de mercado. Nestes temos, o filme tem que atrair a atenção do público, manifesta na freqüência a salas de cinema ou na audiência da sua transm[xiii]issão por TV, e ser compatível com - ou, pelo menos, não afrontar - os valores e interesses dos seus financiadores. Também a censura ou a auto-censura podem exercer considerável influência sobre o conteúdo.[xiv] Os custos da produção também têm de ser levados em conta, a fim de manter a margem de lucro dentro dos limites desejáveis, como convém a todo empreendimento capitalista.

Se a história que está sendo contada no filme guarda relação com a conjuntura histórica na qual o filme é realizado, então parece claro que diferentes versões de um mesmo tema retratado em filmes de épocas diferentes se constituem em ótimo material de análise. Uma comparação entre as várias versões de um mesmo tema ou assunto ligado a moral sexual retratado no cinema em diferentes filmes certamente permite se avançar mais no entendimento do audiovisual que está sendo examinado e da relação que mantém com a sua época. Mais ainda, permite se perceber as transformações operadas na linguagem cinematográfica (edição, montagem, efeitos especiais, dramatização, cenarização, etc.) e de que forma estas impactam a narrativa fílmica. É por esta razão que este projeto estabeleceu uma lista de filmes a serem examinados em detalhe, e uma outra sobre os quais apenas algumas informações essenciais serão necessárias, tudo isso apenas e tão somente para fins de comparação.

O pressuposto que se tornou consensual nos estudos históricos do cinema é de que os filmes devem ser entendidos como um discurso cinematográfico, isto é as imagens ali retratadas – e isso também é válido tanto nos filmes de ficção quanto documentários – foram construídas e, nesse sentido, serão sempre parciais, direcionadas e interpretativas dos eventos e épocas que descrevem. Isso não quer dizer, contudo, que o sentido do filme seja unívoco, isto é, que a mensagem que transmite ou interpretação que induz seja percebida da mesma forma por toda audiência[xv]. Todo filme, por mais moralmente engajado ou politicamente afiliado que seja, pode abrigar leituras divergentes a respeito do fenômeno em questão.

O filme não é uma representação do real que seja percebida e entendida sempre da mesma forma por todos, mas um produto cultural que permite a construção de diferentes sentidos. Estes sentidos devem ser buscados na relação que o filme mantém com a sua audiência e não no filme em si mesmo, o que nos coloca como variável relevante de análise o estudo da sua recepção. Faz sentido, pois, se admitir a inevitabilidade do caráter polissêmico da recepção das imagens dos filmes.

O estudo da recepção do filme é uma estratégia indispensável para se entender também a relação entre os autores, o filme e a sociedade na qual foi produzido. Nesse sentido é imperativo se estudar a recepção por parte da crítica e do público, manifesta tanto em colunas e artigos publicados em revistas de grande divulgação e especializadas, nas cartas e comentários exibidos nas seções abertas aos leitores das publicações, quanto na freqüência às salas de cinema, vendagem de DVDs ou na audiência televisiva. No caso deste objeto de pesquisa iremos usar como fonte principal de estudo da recepção dos filmes aqui relacionados revistas e jornais da imprensa, geral e especializada. No caso, referimo-nos à leitura e

interpretação dos textos dos críticos de cinema que publicavam nos periódicos da época. Em havendo referência à forma pela qual os leitores destes jornais avaliavam os filmes, pode-se também citar suas impressões, tidas como relevantes para o estudo da recepção.[xvi]

Aqui cabe um esclarecimento adicional. Levando-se em conta que a moral sexual se transforma de forma distinta conforme cada realidade regional, deve-se fazer um estudo comparativo da recepção e crítica dos filmes a partir de diferentes lugares onde foi assistido. O ideal é poder contar com pelo menos duas distintas apreciações e críticas sobre cada um dos filmes aqui arrolados. A primeira a ser levada em conta é aquela publicada na cidade de origem do filme, isto é, no local onde foi feito. A segunda, a outra é a que foi publicada em um local diverso, por exemplo Curitiba (PR) e, inversamente, Rio de Janeiro (RJ) ou São Paulo (SP) no caso de filmes rodados em Curitiba. Cabe informar que estão listados nesse projeto filmes rodados em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba. Uma crítica que pode ser antecipada a este critério se refere à relativa homogeneidade da amostra, quando se poderia levar em conta cidades com características mais contrastantes. Afinal, todas cidades citadas são capitais de grandes Estados da federação quando, talvez, fosse mais interessante se optar por pelo menos uma cidade interiorana, caracteristicamente provinciana.

O problema a ser levado em conta é o reduzido alcance da distribuição dos filmes, por um lado, e a incipiência da crítica cinematográfica no Brasil do período 1950-1970, por outro. Tomar como amostra uma cidade muito pequena pode ser contraproducente, se nela poucos dos filmes aqui listados foram exibidos, e menos filmes ainda tomados como objeto de debate e crítica pela imprensa local – isto é, presumindo-se que haja uma imprensa local e que nela exista a preocupação com o debate e a crítica cinematográfica.

Cabe aqui então fazer a defesa da cidade de Curitiba como passível de ser considerada muito provinciana em relação as grandes metrópoles brasileiras do período, ao mesmo tempo em que dispunha de dezenas de salas de cinema e pelo menos dois jornais que mantinham colunas especializadas no assunto. A guisa de comparação com Rio de Janeiro e São Paulo cabe tomar três indicadores que considero relevantes: o tamanho da população da capital, o número de desquites no ano de 1968 e de filmes produzidos em cada Estado entre 1908 e 2002. [xvii]

Curitiba quase triplicou a população entre 1950 e 1970 passando de 180.575 habitantes para 483.038. Em 1968 foram realizados 287 desquites no Estado do Paraná, e 19 filmes de longa metragem foram rodados entre 1908 e 2002. Já o Rio de Janeiro era até 1950 a maior cidade do Brasil tendo 4.315.746 habitantes em 1970, crescendo cerca de 30% a cada década entre 1940 e 1970. No Estado do Rio de Janeiro ocorreram 843 desquites em

1968 e foram rodados 1.576 filmes no período citado. Finalmente, São Paulo tinha 5.186.752 hab em 1970. Em todo Estado foram registrados 1.592 desquites em 1968 e rodados 1.566 filmes no período. Por razões de ordem prática nos deteremos apenas nos seis filmes ficcionais de longa metragem anteriormente citados.

[i] OLIVEIRA, Dennison de. História e audiovisual: questões de método. In: OLIVEIRA, Dennison de (Org.) O Túnel do Tempo: um estudo de história & audiovisual". Curitiba, Ed. Juruá, 2010. pp.21-26.
[ii] ROSENSTONE, R.A. History on Film/Film on history. Harlow, California Institute of Technology, 2006.
[iii] METZ, C. Linguagem e cinema. São Paulo, Perspectiva, 1980.
[iv] NAPOLITANO, Marcos, A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton, In: CAPELATO, Maria Helena et al. História e cinema, São Paulo, Alameda, 2007. pp. 65-84.
[v]TOPLIN, Brent, History by Hollywood: the use and abuse of american past. University of Illinois Press, 1996.
[vi] Rosenstone se refere à complexidade da análise da mídia audiovisual quando, por exemplo, cita R.J. Raack: "A tradicional história escrita, ele argumenta, é muito linear e muito estreita em seu foco para construir a inteireza do mundo complexo, multidimensional em que os seres humanos vivem. Somente o filme tem essa habilidade em justapor imagens e sons com seus cortes rápidos de novas seqüências, dissoluções, desaparições, acelerações e câmara lenta da qual se pode esperar se aproximar da vida real, da experiência cotidiana de idéias, palavras, imagens, preocupações, distrações, decepções sensoriais, motivações conscientes e inconscientes e emoções. Somente o filme pode prover uma adequada reconstrução empática para nos transportar a como historicamente as pessoas testemunharam, entenderam e viveram suas vidas. Somente o filme pode recobrir todo passado vivido. Op. cit. p.26 Tradução de Dennison de Oliveira.
[vii] NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. pp. 65-84.
[viii] MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. História e cinema, São Paulo, Alameda, 2007.
[ix] TOPLIN, Brent. The historian and film: challenges ahead. American Historical Association of América. Film and Media column, April 1996, Perspectives**.** Disponível em http://www.historians.org/Perspectives/issues/1996/9604/9604FIL.CFM ver também History by Hollywood: the use and abuse of american past. University of Illinois Press, 1996.
[x] MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. Rev. bras. Ci. Soc., Fev 2003, vol.18, no.51, p.87-98.
[xi] Cf. Guynn: Na ficção é o princípio de verossimilhança que regula a credibilidade de seqüências de momentos de ação: o espectador aceita personagens e ações como críveis se eles correspondem à sua percepção do que é "normal" na vida "real" ou se correspondem ao conjunto de convenções que determinam o que se pode esperar no mais artificial mundo dos gêneros. Nas narrativas históricas a motivação é proclamada pela verdade histórica. "Verdade" não é centrada no leitor na qual as narrativas históricas não buscam construir os eventos históricos de acordo com o que o público está inclinado a tomar como crível. É, ao invés, centrada no autor, na qual se espera que o historiador explique as razões dos eventos, especialmente quando eles não correspondem ao que o público percebe como crível. op. cit. p. 76.
[xii] ROSENSTONE, R.A. History on Film/Film on history. Harlow, California Institute of Technology, 2006. Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History. Harvard University Press, 1998.
[xiii]
[xiv] Da mais alta relevância para o entendimento das implicações da censura sobre o conteúdo dos filmes é a consulta ao site Memória da Censura no Cinema Brasileiro, dedicado ao tema com relação ao período da Ditadura Militar. http://www.memoriacinebr.com.br/ acessado em 16 de agosto de 2010.
[xv] Talvez o caso extremo de polissemia da recepção seja o filme "Patton" de 1968 analisado em TOPLIN, op. cit. pp. 155-178.
[xvi] RAMOS, Alcides Freire Canibalismo dos Fracos - Cinema e História do Brasil. Florianópolis, EDUSC, 2002. Onde se encontra uma excelente análise dos escritos dos críticos de cinema como parte do estudo da recepção do filme.
[xvii] Dados do IBGE, apud, Enciclopédia Barsa. São Paulo, Melhoramentos, 1973.

Educação Profissional em Imagens : Tecendo memórias,compondo identidades

Desire Luciane Dominschek Lima
Universidade Federal do Paraná

Nesta comunicação, propus-me a apresentar o sistema de aprendizagem ministrado pelo SENAI, localizando-o em Curitiba e evidenciando a trajetória do ensino profissional no Paraná através do jornal ”O Escudo”, da Associação dos Alunos do SENAI de Curitiba. Para tanto, apresento uma breve análise sobre a proposta de ensino integral disseminada pelo SENAI e pensada por Roberto Mange.

A organização Racional do Trabalho, ainda que eficiente sob o ponto de vista da fábrica, não estava respondendo de forma satisfatória quando aplicada na escola, mas o importante era a formação do operário, mas de um operário inserido dentro de um contexto, o escolar.

Para Mange, "[...] se conjulgarmos o preceito de ordem educativa e social, que fundamenta parte da atividade do SENAI, com o aspecto técnico profissional da obra que compete promover, teremos realizado o que poderá ser denominado de educação integral [...]"[1].

Mange questionava sobre a compatibilidade entre a formação técnica e a “Educação Integral do individúo”. Para ele, a técnica tinha um caráter utilitário, devido ao rigor da racionalidade e da rapidez, destoando do conceito espiritualista da “educação integral”.

SALVE,SALVE O SENAI DO PARANÁ

Desde que as primeiras indústrias começaram a instalar-se na Inglaterra, França e Alemanha, impôs-se uma necessidade básica: além de máquinas e edifícios, era preciso elaborar um novo tipo de trabalhador, adaptado ao universo social da indústria. Por herança, as pessoas recebem bens matérias ou características biológicas, mas habilidades adquiridas e padrões de comportamento não passam naturalmente de geração em geração. Na perspectiva de ensino do SENAI, é preciso ensinar sempre, sobretudo na formação de trabalhadores industriais. Eles devem ser reproduzidos em gerações sucessivas, mediante aprendizado constante, e este aprendizado inclui o desenvolvimento de habilidades, mas não pode

[1] DE HOMENS E MÁQUINAS, 1991, p. 137.

prescindir da orientação de comportamentos e atitudes, o que buscava Mange em todas as escolas SENAI de aprendizagem, inclusive nas sediadas no Paraná.

Abaixo, reproduzo uma parte da entrevista concedida por Roberto Mange a José Augusto Bezena. Nela Mange destaca o que considerava importante no processo de ensino nas escolas do SENAI:

> Mange: O Senhor conhece o torno? Bezena: Conheço torno de madeira. Isso eu sei, ou melhor, tenho mais ou menos uma idéia. Mange: Mas... e o torno mecânico? Bezena: Não, esse eu nunca vi. Mange: Olha o importante no torno é a ferramenta [...]. Agora tire a madeira e ponha o metal e essa ferramenta precisa ser afiada num ângulo determinado. Se isso não acontecer, ela se quebra, entendeu? Ela não dura. Então precisa saber bem qual é o ângulo certo. Se o rapaz não for educado, ele pode ser um excelente profissional, conhecer a máquina, ele pode saber fazer tudo. Mas se ele não for educado, às vezes, pode não entender o comportamento padrão, porque ele não tem a formação suficiente para isso. Então, o que é que ele faz? Ele pode afiar aquela ferramenta de um ângulo errado, entendeu? Com raiva do patrão, ele vai quebrar a ferramenta, vai gastar a ferramenta. Então, o que nós queremos é que, quando for ao torno, ele seja uma pessoa educada. Isso faz parte da formação profissional. Porque nós formamos uma elite! E se nós formamos uma elite e dermos uma boa educação, além da profissão, eles vão adquirir a capacidade de comandar a indústria.[2]

Estas idéias e procedimentos buscavam a tão sonhada “educação integral”, almejada por Mange, para o futuro trabalhador. Nesse contexto, o objetivo maior era proporcionar ao aluno/aprendiz acesso a cidadania, o que seria plenamente alcançado a partir da formação de um cidadão trabalhador, física e psicologicamente capaz. Esta era a filosofia que estava instaurada por Mange nas escolas de ensino profissional do SENAI. E o lema que Mange defendeu desde a criação do SENAI foi: ”Antes do profissional, o cidadão [...]”[3].

Considerado o discurso dos aprendizes, em um primeiro momento podemos considerar que as escolas do SENAI-PR apreenderam a concepção tão exaustivamente difundida por Mange, pois os aprendizes da escola de Curitiba, descreviam em “O Escudo” vários procedimentos e atitudes que deveriam assumir, fazendo-o com grande entusiasmo por representarem parte da instituição. Embora possamos questionar tamanho entusiasmo e se haveria censura dos textos dos alunos no momento da correção , o fato é que os artigos assinados pelos alunos demonstram adesão á concepção de ensino e do modo de operar da escola. E como descreve Arnaldo Joaaquim, futuro aprendiz , que destacou suas aspirações futuras a respeito da escola de Curitiba, tal como ser útil e competente, intitulando o seu artigo como ”Uma boa Escola”:

[2] DE HOMENS E MÁQUINAS. V. I, op. cit., p. 151.
[3] Id.

> O SENAI é uma boa escola. Quero aprender aqui um ofício, e futuramente, ser uma pessoa útil e competente. Só serei um bom profissional, se tão cedo não deixar o SENAI. Estou no curso vocacional e já fiz diversas coisas que me prenderam a escola. Meus professores são para mim muito bons. Terminando peço a Deus que me ajude nos estudos, que são para meu bem. Desejo aos diretores, professores e professoras, muitas felicidades [...].[4]

Pode-se notar também, em um artigo publicado em junho de 1951, o qual destacava-se uma página para divulgar os aprendizes que receberam "Cartas de ofício" (em 16 de dezembro de 1950), que a formação integral e o trabalhador cidadão ali estavam representados. O depoimento ficou registrado sob a oratória do aprendiz Jorgi Aoto:

> [...] a fase que ora concluímos é fruto de esforço e de boa vontade de muitos, dedicação de outros, nossos professores, os quais com sua perseverança fizeram de nós pessoas aptas para enfrentar a vida em todas as suas modalidades. A escola tornou-se nosso segundo lar e os professores, reconhecemos, depois de nossos pais, são os que mais se empenham e se interessam pela nossa formação moral e intelectual. Enorme é o papel que a escola de aprendizagem do SENAI vem representando em nossa educação, na educação de todos os brasileiros, pois não são poucas as escolas que hoje, após 8 anos de sua criação, florescem em todos os recantos do Brasil. Os cursos que estamos diplomando hoje: mecânica de rádio, eletro-mêcanica, serralheria, ajustagem, tornearia mecânica, motores de explosão, eletricista-instalador, construção civil, pedreiro e alfaiataria, são como podemos ver, profissões necessárias a um país novo como o nosso que está se desenvolvendo e quanto mais técnicos e artífices possuirmos, tanto maior será nosso progresso, podendo então, se ainda não o fizemos, igualarmo-nos as maiores potencias da terra. È pelo estudar, pesquisar e praticar que iremos desenvolver nossas profissões. Retrocedendo aos primeiros dias que viemos a Escola veremos que éramos nulidades comparando com o adestramento que hoje possuímos [...], cumprindo sempre nosso dever para Deus, a pátria e os nossos semelhantes.[5]

[4] O ESCUDO, nov. 1951.
[5] *Ibid.*, jun. 1951.

FIGURA 13 – OFICINA DE TORNEARIA MECÂNICA – ESCOLA DE APRENDIZAGEM (EA) - CURITIBA – 1955

O aprendiz Antonio Lapikoski relembrou o quanto fora “malandro” e como isso havia prejudicado sua formação, chamando de fraquezas os seus percalços escolares:

> Logo que entrei no grupo, comecei a estudar com muita vontade, mas quando cheguei ao 2º ano fiquei preguiçoso. Isto durou pouco, porque fui descoberto pelos meus pais e então me deram várias surras, mas como sempre as surras de nada adiantaram, continuei a gazear para ir tomar banho nos rios e lagoas. Quando completei onze anos, percebi que minha malandragem não adiantou nada e que devia continuar a estudar [...] fiquei mais ou menos uns dois anos sem estudar até que resolvi continuar, então entrei para o SENAI, onde estou até hoje sem repetir um só termo. Estou próximo do fim e muito em breve, serei torneiro mecânico. Tenho bons colegas e ótimos professores. O diretor desta escola era um dos professores do Grupo Escolar “República do Uruguai”, onde eu estudei. Ele melhor do que eu poderá contar das minhas fraquezas, pois muitas vezes foi em minha procura no rio onde eu costumava com alguns colegas, tomar banho, gazeando as aulas.[6]

[6] *Ibid*., maio 1952.

Edmar Friebe, aprendiz do SENAI, escola de Curitiba, narrou sobre a vadiagem que representaria o "atraso da vida", bem como uma "oposição ao estudo":

> A vadiagem é a responsável pelo atraso da vida, pois com ela nada se faz. Ela se opõe ao estudo e este é fator de vida. O homem sem estudo, depois de velho se arrepende e se arrepende tarde. Aproveitemos a mocidade, estudando com afinco, para podermos gozar de seus inúmeros benefícios. Para que a miséria não more conosco, devemos estudar e trabalhar sempre para sermos donos de nós mesmos. O SENAI é uma escola muito boa, pois se interessa grandemente por seus alunos. No entanto, como se isto não bastasse, muitos alunos freqüentam esta escola uns 15 dias, entrando depois a reclamar — reclamam para as mães que necessitam levantar muito cedo, para fazer o favor ao SENAI (grande favor). Mais tarde quando o arrependimento chegar, será tarde dizer: — Fomos ignorantes, devíamos ter aproveitado a mocidade! de nada mais poderá adiantar. [7]

O sistema criado por Mange visava formar, acima de tudo, o caráter — assim dizia ele: “trabalho e dever; trabalho e honestidade, formação do caráter”[8]. E também fornecia apoio em diversos outros aspectos, como a assistência médica, dentária, social, juntamente com o desenvolvimento do espírito cívico, favorecendo, deste modo, a formação de um cidadão com capacidade técnica para ser útil à nação. Alguém que não esquece que tinha deveres para a comunidade que o ensinou, como descreveu o aprendiz formando Jorgi Aoto. A formação profissional não era só para proporcionar uma profissão, para ganhar dinheiro, para sobreviver, o aluno não poderia esquecer que estava em um contexto social, no qual tinha suas obrigações.

Isso é o que Mange denominava de ensino integral, representado pela cultura humanística e pela filosofia institucional que ele almejava para o sistema de ensino SENAI e que os alunos dizem endossar. Esta cultura é aquela que trata não só da parte exclusivamente técnica, como as séries metódicas, mas considerava também o contexto social, a visão de uma educação para a vida em sociedade, o que entendiam os alunos vinha sendo realizado nas escolas de aprendizagem de Curitiba.

Conforme registrou o aprendiz Arnaldo Kussek, unindo as duas aliadas — a técnica e a sociabilidade — o Paraná teria os maiores industriais para o Brasil:

> Meus amigos! Para vencermos na vida não basta só conhecermos a técnica de nossa profissão, os por menores da mesma, todos os segredos que ela encerra profundamente. Não. É preciso algo mais. Precisamos fazer boas amizades no meio em que vivemos para que o nosso trabalho se torne conhecido. Para isso basta trabalhar corretamente, com cuidado, tratando com educação os que vivem conosco e assim não tardarão em avisar os companheiros e familiares que conhecem um ótimo oficial. As relações sociais nos permitem abrir uma oficina por conta própria,

[7] *Ibid*., maio 1952.
[8] DE HOMENS E MÁQUINAS, op. cit., p. 152.

> com o tempo aumentá-la, progredir e viver folgadamente os últimos anos de nossa vida. È assim que se formam os maiores industriais do Paraná, do Brasil e do mundo inteiro – unindo as nossas duas aliadas a 'técnica e a sociabilidade'.[9]

No discurso do aprendiz Kussek percebe-se as razões que moviam os aprendizes a buscar uma boa formação. Em primeiro lugar era considerado o homem, pelo menos essa era a intenção dos projetos de Mange. Pretendia-se formar um cidadão, uma personalidade com caráter, equilibrada, que pudesse vir a servir sua comunidade.

A administração da 7ª região — representada pela Delegacia Regional do SENAI do Paraná e Santa Catarina, com sede em Curitiba — ficou a cargo do engenheiro catarinense Ivo Cauduro Picoli, nomeado em 12 de março de 1943. Curiosamente, sua nomeação ocorreu ainda antes de ter sido baixada a Instrução de Serviço nº 1, de 19/05/1944, pela qual o Diretor do Departamento Nacional do SENAI oficializava a divisão do país em 10 regiões, para fins administrativos.

FIGURA 4 - FACHADA DA ESCOLA SENAI – 7ª REGIÃO (PARANÁ E SANTA CATARINA) – FLORIANÓPOLIS – 1953

Fonte: Centro de Memória do Sistema FIEP

A figura 4, mostra a fachada da 7º Região, quando o Paraná ainda fazia parte desta Região com sede na cidade de Florianópolis em Santa Catarina.

O novo delegado recebeu orientações do Diretor Nacional do SENAI, João Luderitz, e de seu Chefe da Divisão Técnica, Lucério Schreiner. Visitou o já criado Departamento Regional de São Paulo, recebendo valiosas informações do Diretor Roberto Mange e de seu

[9] O ESCUDO, maio 1954.

principal assessor, Ítalo Bologna, retornando então para Curitiba para imediata instalação da 7ª Delegacia.[10]

Os primeiros cursos nas áreas ocupacionais de Mecânica e Desenho Técnico foram instalados pelo Delegado na Escola Técnica e Industrial de Curitiba, com a colaboração de seu Diretor, o Eng. Lauro Wilhem. A sede da Delegacia foi instalada no 1º andar do edifício Moreira Garcez, situado na Avenida João Pessoa, no centro de Curitiba. Os setores chamados burocráticos — secretaria, protocolo, contabilidade e almoxarifado — já se encontravam instalados desde 1º de setembro de 1943. O Delegado admitiu o professor Antonio Theolindo Trevizan, cuja experiência adquirida[11] muito contribuiu para deslanchar os primeiros passos do SENAI nos estados do Paraná e Santa Catarina.

Em 16 de março de 1944, o Delegado Regional Ivo Cauduro Picoli, deixou o seu cargo na 7ª Delegacia para assumir a Chefia de Divisão de Ensino do Departamento Nacional do SENAI. No entanto, este fato não alterou a dinâmica de desenvolvimento do SENAI-PR.

Durante sua gestão, Picoli divulgou o SENAI nos dois Estados, admitindo pessoal técnico e burocrático, instalando a Delegacia e os primeiros Cursos do SENAI em Curitiba, Ponta Grossa, Joinvile e Blumenau. Programou a construção de Escolas de aprendizagem em Curitiba, Londrina, Ponta Grossa, Florianópolis, Joinvile, Blumenau, Tubarão e Criciúma, cujas obras foram, mais tarde, todas executadas, exceto a de Florianópolis, que foi instalada em prédio adquirido e adaptado, e a de Criciúma, que foi transferida para Siderópolis, por melhor satisfazer as necessidades de treinamento de mineiros de carvão, em plena Segunda Guerra Mundial.

Para a substituição de Picolo na 7ª Delegacia Regional, foi indicado e nomeado o Engº Flausino Mendes da Silva, que deu prosseguimento ao seu programa. O novo delegado transferiu os cursos que funcionavam na Academia de Comércio De Placido e Silva e da Escola Técnica de Curitiba para prédios locados: um na rua Riachuelo, onde funcionou a Oficina de Aprendizagem de Alfaiataria e eram ministradas aulas de cultura geral; e outro na Alameda Princesa D. Izabel, onde eram ministradas as práticas de oficinas e as aulas de cultura técnica.

Em 1º de junho de 1944 juntaram-se ao professor Trevizan os professores Rubens de Assunção Miranda e Antonio Weinhardt, que muito contribuíram com a escola. Ambos possuíam capacidade e idealismo para traçar os rumos pedagógicos do SENAI-Pr. O professor

[10] TREVIZAN, Antonio Theolinto. **SENAI Paraná 50 anos**. Curitiba: Champagnat, 1995, p. 117-141.

[11] O professor Trevizan obteve suas experiências mais significativas na Escola Profissional Ferroviária Coronel Tibúrcio Cavalcanti, de Ponta Grossa; bem como foi capacitado no Centro Ferroviário de Ensino e Seleção Profissional, de São Paulo.

Miranda demonstrava-se preocupado com a conquista da cidadania pelo educando; e o professor Weinhardt buscava o ajustamento social e contínuo do desenvolvimento da personalidade do educando. Após ter se especializado na França, Weinhardt dirigiu o setor de Orientação Profissional, implantando os cursos vocacionais para alunos de 12 a 13 anos de idade. Possuindo conhecimentos sobre as ferramentas e matérias primas, este procurava despertar o talento criativo e a vocação profissional nos jovens.

Em 31 de dezembro de 1947, com a criação e o reconhecimento da Federação das Indústrias, a gestão da 7ª Delegacia Regional do Paraná e Santa Catarina encerrou seus trabalhos. A Delegacia então transforma-se em Departamento Regional do SENAI, Escola Profissional de Curitiba ,conforme previsto pelo Regimento do SENAI, aprovado pelo Decreto nº 10.009, de 16 de julho de 1942.

Durante a gestão da 7ª Delegacia Regional no Paraná, foram implantados cursos de formação profissional em Curitiba e Ponta Grossa, bem como adquiridos terrenos para a construção de escolas de Aprendizes em Curitiba e Londrina. Foram ministrados cursos de ajustagem, tornearia mecânica, fundição, motor de explosão, eletricidade, solda, mecânica de rádio, tornearia de madeira e construção civil. Importante lembrar, ainda, que após os alunos concluírem as tarefas que compunham a respectiva “série metódica de oficina”, passavam a trabalhar em equipes multidisciplinares na construção de máquinas, aparelhos ou peças industriais: como caldeira a vapor, fogão de cozinha, portão de ferro e mobiliário, que eram trocados com outras peças industriais ou vendidas a alunos e servidores do SENAI. Já na aprendizagem de construção civil, os aprendizes atuavam na construção de muros e pequenas edificações.

FIGURA 5 - VISTA PARCIAL DA CONSTRUÇÃO DA ESCOLA SENAI-PR – LOCALIZADO NA RUA CHILE - CURITIBA - 1947

Fonte: Centro de Memória do Sistema FIEP

Na figura 5, a pose para a foto que registra a construção da Escola Senai-PR em 1947, localizada na Rua Chile, em Curitiba.

No início da fase departamental, o SENAI-PR já se encontrava estruturado em duas divisões: a de contabilidade; e a de ensino, que ficou sob a chefia do professor Antonio Theolindo Trevizan e englobava as seções de seleção e orientação profissional.A seleção do pessoal para a administração e para as unidades operacionais ficou a cargo do professor Antonio Weinhardt; e a inspetoria de ensino sob a chefia do professor Lourival Sponholz. Essas duas divisões abrangiam todas as ações — meio e fim — do Departamento Regional.

Nos Centros de Formação Profissional de Curitiba e Londrina eram ministrados cursos de alfaiate, marceneiro, pedreiro, compositor manual, mecanotipista, impressor, encanador, ajustador, serralheiro, mecânico de auto, torneiro mecânico, soldador, mecânico, eletricista, eletricista Instalador, mecânico de rádio, mestre de obras em construção civil, motor de explosão, afiador de serras e cursos preparatórios para jovens e adultos.

Em 1949 possivelmente os cursos não preenchessem todas as vagas pois em aviso publicado pelo no Escudo lia-se,

> Atenção: o SENAI está precisando de alunos e os meninos de 14 a 16 anos estão precisando de ofício, e o Brasil esta precisando de artífices. Se você quer ser

> pedreiro, marceneiro, mecânico, carpinteiro, gráfico, alfaiate, vá logo ao SENAI, à Rua Chile e depois de três anos você já será artífice. Meninas de 14 anos para cima também podem vir aprender costura no SENAI[12].

Os aprendizes do SENAI-PR, na escola de Curitiba, descreviam seus cursos nos artigos do "Escudo" da seguinte maneira:

> Minha Profissão - Colegas, a minha profissão é marceneiro. Entrei no SENAI e quando cheguei não sabia nem pegar uma ferramenta, mas agora já sei. Eu gosto muito da minha profissão. Os nossos mestres tudo fazem com satisfação. A Escola do SENAI está situada a rua Chile nº 1380. As ferramentas individuais do marceneiro são: a serra de volta, o esquadro, o rebote, a plaina, o martelo, o formão, a pua, os grampos, a groza etc [...]. A minha profissão é que faz objetos de madeira, como o guarda-roupa, a mesa a cadeira, etc [...].[13]

Convidando os alunos a cursar a escola do SENAI de Curitiba, o aprendiz Rodolfo Ratmann, enfatiza o valor de um curso no SENAI, e a sua inclinação desde pequeno para o ofício de marceneiro:

> O Meu ofício - Porque gosto do meu ofício? é uma pergunta que faço a mim mesmo. Acho que meu ofício é muito bom. Aprendo no SENAI o curso de marceneiro. Gosto dele porque a verdadeira marcenaria forma artistas. Desde pequenino apreciei o trabalho de madeira. Gostava de serrar e cortar tudo que encontrava com o formão que meu pai possuía. Vendo minha inclinação para o ramo, meu pai aprovou quando lhe disse desejar especializar-me em trabalhos de madeira. Convido pois a todos amigos que ingressem no SENAI. Para isso é só fazer a matrícula e dizer ao diretor a arte que pretende estudar. Vocês serão encaminhados a oficina e também a uma firma industrial a qual, por sinal, irá recebê-los com todo o prazer, pois sabem o valor do SENAI, no tocante ao dia de amanhã. Somos nós que vamos representar e mostrar que o que nos foi ensinado saberemos aproveitar. Viva o SENAI![14]

A figura 6 mostra a oficina de marcenaria do SENAI –PR, em Curitiba. Percebe-se o seriedade do ambiente do curso, os alunos paramentados com avental, cada um em seu posto de oficio, os acompanham instrutores.

[12] O ESCUDO, nov. 1949.

[13] O ESCUDO, set. 1949.

[14] *Id.*

FIGURA 6 – OFICINA DE MARCENARIA - SENAI-PR – CURITIBA - 1950

Fonte: Centro de Memória do Sistema FIEP

Iracílio da Luz Garcia, aprendiz no curso de pedreiro descreveu a sua profissão com detalhes:

> Um aprendiz de Pedreiro - Eu sou trabalhador e freqüento a Escola SENAI, onde estou matriculado no curso de pedreiros. Entendo bastante sobre o assentamento dos tijolos, pedras e já trabalho bem com a colher. Vou indo bem com meus trabalhos, meus estudos, pois a escola SENAI, como ninguém, sabe ministrá-los. A minha profissão é boa porque mais tarde será dela que irei tirar o dinheiro para meu sustento e poderei ganhá-lo como água. Enfim, trabalho com a colher, o esfregador, o prumo, o nível, a régua, o balde e a pá, sabendo também preparar a massa associada ao cimento.[15]

[15] O ESCUDO, jun. 1951.

FIGURA 7 - CURSO DE PEDREIROS, INSTRUTOR OSTROSKI - CURITIBA – 1955

Fonte: Centro de Memória do Sistema FIEP

Nesta figura 7, vemos novamente alunos paramentados em seus uniformes, supervisionados pelo instrutor do curso para pedreiros.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Estes artigos publicados no jornal “O Escudo”, deixam transparecer o orgulho e a satisfação pessoal do aprendiz em ser aluno de uma escola SENAI. Mais do que isso, os artigos assumem o papel de propaganda, tornam-se vitrines dos cursos ofertados, com requintes de detalhes, com forte exaltação à pátria e ao progresso.

Neste sentido, o SENAI-PR veio se consolidando como escola exemplar, formando aprendizes para o trabalho e conformando homens para a vida, seguindo a doutrina pensada pelo idealizador do SENAI, Roberto Mange.

Importante ressaltar nestas considerações finais que como outras fontes de pesquisa a fotografia permite analisar relações, podendo direcionar, enriquecer a variedade das fontes com as quais o historiador atua.

Para Ciavatta (2002)[16],

> Se a imagem acompanha a vida humana como representação da realidade ,como memória e expressão da cultura de um povo,de uma época,garantia de uma visão do passado, hoje com a comunicação informatizada,ela nos desafia a compreendê-la em novas temporalidades como mediação complexa dos processos.

As fotografias, em grande maioria produzidas por fotógrafos não identificados e/ou contratos pelo SENAI, apresentam momentos do processo de formação dos aprendizes na ótica institucional.

As fotografias figuram o retrato das máquinas nos aprendizes, ou seja, máquinas azeitadas e em ótimas condições, aprendizes higienizados e paramentados para o trabalho.

Nas fotografias percebe-se o desenvolvimento da filosofia institucional para a qualificação do trabalhar,dos aprendizes do SENAI no Paraná.

A questão da vocação para o ofício, a organização dos cursos e do aprendizado, a responsabilidade representada pela disciplina na freqüência às aulas, bem como o cumprimento dos horários foram aspectos que se revelaram nos artigos e que refletem a organização das escolas do SENAI-PR, traduzindo uma cultura institucional que acompanharia o aprendiz em sua vida adulta e profissional.

REFERÊNCIAS

CIAVATTA,Maria. **O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930).**Rio de Janeiro : DP&A.2002

DE HOMENS E MÁQUINAS v.1 – **Roberto Mange e a Formação Profissional. Acervo Roberto Mange: Inventario Analítico**, 1991, SENAI-SP

RAGAZZINI, D. Para quem e o que testemunham as fontes da História da Educação. **Educar em Revista**. Curitiba, PR: Editora da UFPR, nº 18, 2001.

SENAI. **Histórias e percursos**: o departamento nacional do SENAI (1942-2002). Brasília, 2002.

TREVIZAN, Antonio Theolinto. **SENAI Paraná 50 anos**. Curitiba: Champagnat, 1995.

O ESCUDO - Órgão oficial dos alunos do SENAI. Curitiba: Oficina de Artes Gráficas da Escola do SENAI, 1949-1962.

[16] CIAVATTA,Maria. O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930).Rio de Janeiro : DP&A.2002.

A CRIANÇA E O DESENHO ANIMADO: CONCEPÇÕES SOBRE OS DESENHOS MAIS ASSISTIDOS E OS PERSONAGENS PREFERIDOS

Dilian Martin Sandro de Oliveira
Alessandra de Morais-Shimizu

Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP /Marília

Pesquisa de Iniciação Científica financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Eixo temático: Educação e Imagem

Resumo

Diversos estudos indicam que as crianças passam a maior parte do seu tempo em frente à televisão, que o desenho animado é um dos seus programas preferidos e que esse meio de comunicação e tipo de programação podem exercer uma influência importante em sua formação integral. A presente pesquisa teve como objetivo investigar quais são os desenhos animados mais assistidos pelas crianças, os personagens preferidos e as concepções que elas possuem a respeito. A investigação consistiu na aplicação de um questionário em 162 crianças, do 1º ao 5º ano do ensino fundamental, de uma escola municipal de uma cidade do interior paulista. O programa estatístico utilizado para a análise dos dados foi o *software IBM© SPSS© Statistics Version 19,0.* Os resultados demonstraram que todas as crianças possuíam televisão em casa, que a grande maioria assistia todos os dias, boa parte em mais de um período por dia e metade sozinha ou com outras crianças. Na maioria, era a própria criança que escolhia o programa que assistia. Constatou-se que os desenhos mais assistidos eram aqueles indicados, pelas crianças, como os seus preferidos, os quais variaram conforme a faixa etária e o gênero. Os personagens preferidos, suas características e as concepções das crianças sobre esses personagens e a respeito dos desenhos também apontaram para diferenças marcantes conforme as variáveis gênero e idade. Com base nos resultados alcançados neste estudo, considera-se importante que se faça uma análise crítica dos desenhos mais indicados pelas crianças e suas preferências, permitindo a elas, seus pais e educadores a possibilidade de leitura e reflexão sobre o que assistem.

Palavras-chave: Televisão; Desenho Animado; Formação da Criança.

1. Introdução

O mundo em que vivemos, atualmente, é um mundo de tecnologias e culturas de massas. Talvez não paremos para refletir, mas estamos ficando cada vez mais dependentes das tecnologias. Em uma pesquisa a respeito de quais aparelhos eletrônicos o brasileiro mais gosta, divulgada recentemente, a televisão foi considerada a maior companheira com 44% dos votos, seguida do celular, computador e rádio (JORNAL GLOBO, 24 jun. 2009).

Os meios de comunicação têm um importante papel na formação de valores das pessoas (MORENO, 2008; KANE; TAUB; HAYES, 2000; RAMÍREZ, 2008; PRATES, 2004), todavia, o mais preocupante é que esses valores, segundo Kane, Taub e Hayes (2000), são os valores da mídia e não os valores da vida real. De acordo com Ramírez (2007), a televisão é uma das instituições que possui a mais forte influência sobre as pessoas, principalmente sobre as crianças, que estão em pleno desenvolvimento mental.

Como nos afirma Fernandes (2003) as crianças de hoje, nascidas em meio a toda essa tecnologia e cultura de massas, já não são as mesmas de anos atrás, para Belloni e Gomes (2008) temos hoje, crianças autodidatas que fazem diversas coisas ao mesmo tempo e aprendem tudo com as TICs (Tecnologias de Informação e Comunicação), fazendo com que o professor e os pais percam a função de mediadores. O que vem acontecendo é o que Brito (2005) afirma em sua pesquisa, que na transmissão dos programas infantis houve gradativamente uma desvalorização dos pais, na qual estes perdem sua autoridade e deixam de ser referência para seus filhos.

Poderíamos pensar que esse autodidaticismo, talvez, fosse até bom para o desenvolvimento da autonomia da criança, já que ela pode se considerar, segundo Fernandes (2003) igual ao adulto, já que todas as informações que o adulto recebe a criança também recebe, porém, para Belloni e Gomes (2008) essa autonomia que as TICs oferecem pode ser desenvolvida ou simplesmente atrofiada, tudo dependerá da forma como a criança interage com o meio em que vive.

2. Objetivos

Esta pesquisa teve como objetivo:

- levantar quais são os desenhos animados mais assistidos por crianças do 1ª ao 5º ano do ensino fundamental, de uma escola pública do município de uma cidade do interior do estado de São Paulo;

- verificar quais são os personagens preferidos dos desenhos mais assistidos pelas crianças participantes, e as concepções que elas possuem sobre eles.

3. Referencial teórico

3.1. A Criança e a Mídia

Diversas pesquisas indicam que as crianças passam grande parte de seu tempo assistindo à televisão e que o desenho animado é um dos seus programas preferidos (CHÁVEZ; VIRRUETA, 2009; SILVA; FONSECA; LOURENÇO, 2002; BOYNARD, 2002; OLIVEIRA, 2006; PACHECO, 1985; FERNANDES, 2003; GARCEZ, 2010). Por meio dos desenhos animados, muitas crianças "soltam" seu imaginário, passam a viver em um mundo que não é real. Esse faz-de-conta é saudável para a criança, porém, na perspectiva de Miranda (1978), o mundo dos desenhos infantis deixa, muitas vezes, de representar fantasias infantis para representar valores e ideais dos produtores adultos. Segundo Belloni e Gomes (2008) as crianças não separam o que é real e o que é ficção, pois interpretam o que veem à sua maneira. Em estudos realizados por Duarte, Leite e Migliora (2006) as crianças entrevistadas afirmam que na televisão mostram-se comportamentos bons e maus e cabe a elas decidir o que é melhor para elas, porém o que nos intriga é: o que a criança considera bom e o que ela considera mau?

Para Ramírez (2007), os programas infantis possuem mais atos violentos do que os programas adultos, ou seja, as crianças estão muito expostas a esse tipo de influência. Conforme Rosenkoetter, Rosenkoetter e Acock (2009), 70% dos programas produzidos para crianças possuem violência. Os próprios pais afirmam, em investigação feita por Boynard (2002), que as cenas de violência na televisão podem desencadear comportamentos agressivos em seus filhos, porém, o mais alarmante é que a maioria dos pais entrevistados não fica preocupada com essa situação. Blumberg, Bierwirth e Schwartz (2008) apontam que a exposição a conteúdos agressivos tem contribuído para reforçar os pensamentos e comportamentos agressivos das crianças. Linder e Gentile (2009) e Pereira Jr. (2006) salientam que as crianças passam a admitir a violência, transmitida pela televisão, como normativa e aceitável, pois como as informações são trazidas muito rapidamente ficam apenas no plano superficial, das aparências, sem dar tempo ao telespectador de refletir sobre as situações, além disso, não só a agressão física deve ser levada em conta, mas também a agressão verbal e indireta, que, aliás, aparece em grande número nos programas televisivos.

Muitas vezes, é veiculado que a melhor maneira de resolver um problema é pela violência, comportamento, ainda, que pode trazer certo *status* para o personagem (ROSENKOETTER; ROSENKOETTER; ACOCK, 2009; LINDER; GENTILE, 2009; CAMINO et al., 1994; ERAUSQUIM; MATILLA; VÁSQUEZ, 1983).

Conforme Silva, Fonseca e Lourenço (2002), diversos estudos têm destacado três tipos de efeitos negativos gerados pela exposição à violência televisiva: aqueles que incidem na utilização, por parte dos telespectadores, de atitudes favoráveis à agressão na resolução de conflitos; a dessensibilização, gerando a banalização da violência, já que as pessoas ficam menos sensíveis a ela; e a síndrome do mundo paranoide, pela qual a televisão pode alterar a percepção que se tem do mundo real. Por outro lado, esses mesmos autores apresentam alguns estudos que defendem que a violência na televisão pode ter um efeito positivo, como o de catarse.

Outro ponto interessante que Prates (2004) analisou, é o conceito de beleza e de gênero veiculado nos desenhos animados, em especial no filme Shrek, segundo a autora os modelos de beleza são hegemônicos e existe um padrão, onde as princesas são lindas e magras e as empregadas ou vilãs são feias e gordas. A mulher sempre é indefesa, romântica e sentimental.

Conforme as leituras realizadas dos autores citados que estudam as mídias, o mais importante é que se faça uma análise crítica das mesmas, permitindo às crianças, pais e educadores a possibilidade de leitura e reflexão sobre o que as primeiras assistem.

Nossa pesquisa caminhou nessa direção, visto que investigamos os hábitos das crianças em relação aos desenhos animados veiculados na televisão aberta e suas concepções sobre aqueles mais assistidos por elas e de sua preferência.

4. Materiais e métodos

A presente pesquisa consistiu na aplicação de um questionário, que em sua construção, teve como base o modelo elaborado por Pacheco (1985).

O questionário de nosso estudo foi composto por dois conjuntos de questões. No primeiro, foram solicitadas informações sobre ano e período de estudo, idade, se possui televisão em casa e quantas, a frequência, a hora, com quem assiste e quem escolhe os programas de televisão que assiste.

No segundo conjunto de questões, apresentamos um quadro que contemplava as seguintes perguntas: os três desenhos mais assistidos pela criança, a que hora, dia e canal que passa cada um desses desenhos, com quem assiste, se é o desenho preferido e por quê, qual o personagem do desenho que mais gosta e por quê e quais as características desse personagem.

Participaram da pesquisa 162 alunos, do 1º ao 5º ano do ensino fundamental, de uma escola municipal de uma cidade do interior paulista.

Os dados coletados foram inseridos no programa estatístico *software IBM© SPSS© Statistics Version 19,0* por meio do qual foram extraídas tabelas de frequência simples, porcentagens e gráficos, e realizado o cálculo do Qui-quadrado para a comparação de frequências de acordo com as variáveis: idade, gênero, entre outras. Sucessivamente, foram realizadas as análises dos resultados apresentados.

5. Resultados e discussões

5.1. Caracterização dos sujeitos da pesquisa

Em relação à caracterização das crianças que participaram da pesquisa, 51,9% eram meninos e 48,1% meninas, sendo que do total 34,6% tinham de 6 a 7 anos, 40,7% de 8 a 9 anos e 24,7% de 10 a 11 anos.

Analisando os dados, conforme o ano e período escolar, temos a seguinte tabela:

Tabela 1- Distribuição dos alunos participantes da pesquisa conforme a série e o período escolar

Série	**Período**		**Nº de Alunos**
	Manhã	**Tarde**	
1º ano	4,9%	13,0%	17,9%
2º ano	0%	11,7%	11,7%
3º ano	11,1%	8,6%	19,8%
4 º ano	12,3%	10,5%	22,8%
5º ano	17,3%	10,5%	27,8%
Total	45,7%	54,3%	100%

Na tabela acima podemos visualizar que a distribuição das crianças conforme o período de estudo, em geral, é equilibrada, assim como no que diz respeito à idade, em que do 1º ao 3º ano (crianças menores) temos 49,4% da amostra pesquisada e do 4º ao 5º ano (crianças maiores) temos 50,6%.

5.2. Hábitos em relação à televisão

Quando interrogados sobre os hábitos em relação à televisão, 98,8% das crianças afirmaram que possuíam televisão em casa e apenas 1,2% não tinham o aparelho, dentre as que possuíam, 77,8% relataram ter de 1 a 2 televisões e 21% de 3 a 4.

Verificamos que a maioria das crianças 77,8% assiste televisão todos os dias e que, apesar da programação no período da manhã e da tarde ser dedicada em maior parte às crianças, observamos uma proximidade no hábito das crianças assistirem televisão nos três

períodos – manhã, tarde e noite –, em que 47,5% das crianças entrevistadas são telespectadoras no período da manhã, 59,2% no da tarde e 42,5% no da noite. Esses dados vêm corroborar com as diversas pesquisas citadas anteriormente na qual afirmam que as crianças passam uma boa parte do seu tempo assistindo televisão.

Uma parcela considerável das crianças (45,7%) assiste televisão acompanhada dos pais e/ou de outros adultos, as outras participantes asssistem sozinhas (24,7%), ou com irmãos e/ou outras crianças (24,1%), porém 69,8% delas afirmaram que escolhem elas próprias o que irão assistir, enquanto 24,1% dependem da escolha dos pais e/ou de outros adultos, ficando apenas 1,9% à escolha dos irmãos.

Se analisarmos com quem as crianças assistem televisão, em relação ao gênero, temos 17,9% dos meninos comparados a apenas 6,8% das meninas que assistem sozinhas. No que diz respeito a quem escolhe o que a criança irá assistir, constatamos que 29,6% das meninas e 40,1% dos meninos afirmaram que eles mesmos escolhem o que irão assistir, ao passo que 11,8% dos meninos, em oposição a 17,9% das meninas, dependem da escolha dos pais, de irmãos e de outros adultos. Esses dados sugerem que os meninos possuem maior poder de escolha, nesse aspecto, do que as meninas, porém não obtivemos valor significativo no teste Qui-quadrado.

Em relação à quem escolhe o programa, conforme a idade, não obtivemos diferenças estatisticamente significativas aos aplicarmos o teste Qui-Quadrado. No que concerne à com quem assiste televisão, observamos, conforme demonstra a Tabela 2, que a frequência com que a criança assiste sozinha, nas diversas idades, não apresenta variações importantes, sendo relativamente baixo o número de crianças que assistem televisão sozinhas, por outro lado, a porcentagem daquelas que assistem com os pais ou outros adultos é superior a daquelas que assistem sozinhas, com exceção ao que tange as crianças com mais de de 10 anos, uma vez que essa frequência diminui bastante, nesse caso, igualando-se a de crianças que assistem sozinhas.

Tabela 2- Distribuição das crianças conforme a idade e com quem assiste televisão

Com quem assiste?	Idade		
	de 6 a 7 anos	de 8 a 9 anos	de 10 a 11 anos
sozinho	12 7,4%	15 9,3%	13 8,0%
pais e/ou outros adultos	24 14,8%	37 22,8%	13 8,0%
irmãos e/ou outras crianças	17 10,5%	12 7,4%	10 6,2%
sozinho ou com pais	2 1,2%	1 ,6%	4 2,5%
sozinho ou com irmãos	1 0,6%	0 0,0%	0 0,0%
não responderam	0 0,0%	1 0,6%	0 0,0%
Total	56 34,6%	66 40,7%	40 24,6%

Esses dados indicam que o mesmo conteúdo que é exibido na televisão é assistido por públicos de diversas idades, sendo assim o mundo adulto e o mundo infantil ficam em pé de igualdade pois esses dois mundos recebem o mesmo tipo de informações, a que o adulto tem acesso a criança também tem (FERNANDES, 2010).

5.3. Os desenhos mais assistidos, preferidos, seus personagens e características

Ao serem questionadas sobre qual desenho as crianças mais assistiam, obtivemos a tabela a seguir:

Tabela 3- Os desenhos mais assistidos pelas crianças

Desenhos	Frequência	Porcentagem
Barbie	8	4,9
Ben 10	18	11,1
Bob Esponja	10	6,2
Clube das Winx	7	4,3
Dora, Aventureira	4	2,5
Doug	8	4,9
Naruto	4	2,5
Os Simpsons	5	3,1
Pica-pau	15	9,3
Super Onze	10	6,2
Três Espiãs Demais	8	4,9
Zack e Cody	5	3,1
outros	59	36,4

Desenhos	Frequência	Porcentagem
Barbie	8	4,9
Ben 10	18	11,1
Bob Esponja	10	6,2
Clube das Winx	7	4,3
Dora, Aventureira	4	2,5
Doug	8	4,9
Naruto	4	2,5
Os Simpsons	5	3,1
Pica-pau	15	9,3
Super Onze	10	6,2
Três Espiãs Demais	8	4,9
Zack e Cody	5	3,1
Não responderam	1	,6
Total	162	100,0

.

Como podemos verificar na tabela acima, os três desenhos que as crianças mais assistiam foram: *Ben 10* (11,1%), *Pica-Pau* (9,3%) e *Bob Esponja*, juntamente com *Super Onze* (6,2%).

Ao analisarmos esses dados de acordo com a idade, não tivemos valores significativos no teste Qui-quadrado, mas observamos que entre as crianças de 6 a 7 anos, os desenhos mais assistidos foram: *Pica-pau (*17,9%), *Ben 10* (10,7%) e *Barbie* (8,9%). Notamos que o Pica-pau ganha uma posição privilegiada entre as crianças menores e, embora ele tenha sido criado para ser vilão e não herói, as crianças possivelmente se identificam com ele pelo fato de ser pequeno, fazer manha quando quer algo e, ainda, por acharem suas artimanhas engraçadas (SANTANA, 2009)

Dentre as crianças com idade de 8 a 9 anos, os desenhos mais assistidos foram: *Ben 10* (12,1%), *Doug* (9,1%) e *Três Espiãs Demais* (7,6%). Segundo as crianças de 10 a 11 anos: *Super Onze* (12,5%), *Ben 10* (10%) e 7,5% das respostas apontaram para *Bob Esponja*, *Três Espiãs Demais* e *Zack e Cody*.

O que nos chama a atenção nesses dados é que o desenho animado *Ben 10* se manteve em todas as idades e em posição, relativamente, importante, sempre em primeiro ou segundo lugar. O desenho *Pica-pau* apareceu apenas entre as crianças menores, porém com uma porcentagem significativa.

Aplicando o teste Qui-Quadrado, obtivemos valor significante quando cruzamos os mesmos dados com o genêro (X^2= 44,745; p=0,01).

Tabela 4- Os desenhos mais assistidos em relação ao genêro

Desenho que mais assiste	Sexo do sujeito		Total
	Masculino	Feminino	
Barbie	0,0%	10,3%	4,9%
Ben 10	19,0%	2,6%	11,1%
Bob Esponja	4,8%	7,7%	6,2%
Clube das Winx	2,4%	6,4%	4,3%
Dora, Aventureira	1,2%	3,8%	2,5%
Doug	2,4%	7,7%	4,9%
Não responderam	0,0%	1,3%	0,6%
Naruto	3,6%	1,3%	2,5%
Os Simpsons	3,6%	2,6%	3,1%
outros	42,9%	29,5%	36,4%
Pica-pau	6,0%	12,8%	9,3%
Super Onze	10,7%	1,3%	6,2%
Três Espiãs Demais	0,0%	10,3%	4,9%
Zack e Cody	3,6%	2,6%	3,1%
Total	100,0%	100,0%	100,0%

Na tabela acima podemos observar que, assim como o desenho da *Barbie* aparece em quantidade significativa apenas entre as meninas, o desenho do *Ben 10* aparece em porcentagem muito maior entre os meninos.

Quando agrupados em ordem, os três desenhos mais assistidos de acordo com o gênero temos:

- -entre os meninos: *Ben 10* em primeiro lugar (19%), *Super Onze* em segundo lugar (10,7%) e *Pica-pau* em terceiro lugar (6%);

- entre as meninas: *Pica-pau* em primeiro lugar (12,8%), *Barbie* e *Três Espiãs Demais* em segundo lugar (10,3%) e *Bob Esponja* e *Doug* em terceiro lugar (7,7%).

Quando interrogadas se o desenho que mais assistiam era o preferido, 79,6% das crianças afirmaram que sim. Os motivos pelos quais as crianças gostavam do desenho escolhido foram: porque é legal/engraçado (53,7%), porque tem arte/brincadeiras/aventuras ou porque tem poderes sobrenaturais (9,3%) ou porque se identifica com o desenho (6,2%).

Subsequentemente, foi perguntado às crianças qual era o personagem, daquele desenho indicado como o mais assistido por elas, que mais gostavam. Na Tabela 5, apresentamos esses dados.

Tabela 5- Personagem que mais gosta

Personagem que mais gosta	Frequência	Porcentagem
Barbie	8	4,9
Ben	8	4,9
Bloom	4	2,5
Bob Esponja	5	3,1
Doug	5	3,1
Endo	6	3,7
Patrick	5	3,1
Pica-pau	14	8,6
Sam	6	3,7
Não responderam	3	1,9
outros	98	60,5
Total	162	100,0

Segundo as crianças, os motivos pelos quais esses personagens recebiam a indicação de preferidos eram: porque faziam coisas legais/engraçadas/brincadeiras (43,2%), porque tinham características como coragem, inteligência, beleza/ e poder (37,7%).

Fica evidente a importância que as crianças dão às características físicas e psicológicas socialmente positivas. Nas respostas em relação as quais seriam as principais características desses personagens preferidos, essa marca é, ainda, mais visível (Tabela 6).

Tabela 6- Características do personagem preferido

Características	Frequência	Porcentagem
Características físicas neutras	8	4,9
Características psicológicas socialmente consideradas positivas	87	53,7
Características psicológicas socialmente consideradas negativas	24	14,8

Características físicas socialmente consideradas positivas	40	24,7
Características físicas socialmente consideradas negativas	1	,6
Não responderam	2	1,2
Total	162	100,0

Como podemos ver, o que prevaleceu nas respostas das crianças foram as características psicológicas (53,7%) e físicas (24,7%) socialmente consideradas positivas, esses dados vem ao encontro com a pesquisa de Boynard (2002), quando a autora afirma que a televisão participa efetivamente da formação das crianças, principalmente quando se trata de crenças e estereótipos formados a partir do que elas veem na TV. Prates (2010) também afirma que nos desenhos animados são transmitidos modelos hegemônicos, o que nossa pesquisa confirma quando analisamos o por quê da preferência das crianças pelos seus personagens.

Quando cruzadas as características com o gênero e com a idade não obtivemos valores significativos para o Qui-quadrado, as características psicológicas socialmente consideradas positivas se mantiveram altas em todas as categorias (geral, genêro e idade).

As características psicológicas socialmente consideradas positivas que mais apareceram foram: legal (14,2%), engraçado (13,0%), poderoso (10,5%), e dentre as características físicas socialmente consideradas positivas: bonito (13,0%)

Apareceram também as características que chamamos de neutras como: cor da pele, estatura e cor do cabelo, nessas características não observamos nenhuma tendência nas respostas.

As características psicológicas e físicas socialmente consideradas negativas foram sucessivamente: bravo (2,5%), mau (1,9%), bobo (1,9%); feio (0,6%).

Considerações finais

Corroborando com diversas pesquisas já citadas anteriormente, o presente estudo veio novamente afirmar que as crianças passam uma considerável parte do seu tempo assistindo televisão, o que por si só já é um fato preocupante, pois além dos prováveis danos que já citamos no decorrer deste texto, os desenhos animados (programa preferido e mais assistido pelas crianças) são carregados de virtudes e conteúdos que acabam sendo educativos (GARCEZ, 2010), a questão que nos preocupa então é: que tipo de educação esses desenhos estão dando para nossas crianças?

Percebemos ainda, durante a conversa com as crianças, que há sim uma confusão entre imaginação e realidade: uma das crianças entrevistadas afirmou que queria um relógio do *Ben 10*, como ela estava com um no braço perguntamos por que ela queria outro e ela respondeu que queria um de verdade, ou seja, um que tivesse o poder de transformar em um alienígena Poderíamos pensar: mas esse fato não é benéfico, já que faz parte do desenvolvimento simbólico da criança? Temos que ser cautelosos no que concerne à essa questão, pois, afinal, o faz de conta é muito importante para seu desenvolvimento porém, como nos afirma Belonni (2001), se a criança substitui as suas experiências vividas pelas representações, onde se misturam e se confundem situações reais e fictícias, ela tende a ter dificuldades em seu desenvolvimento psicossocial e no relacionamento com outras pessoas, já que seu modelo de comportamento está calcado no que ela asssiste.

Além disso, podemos perceber um forte consumismo explícito nessa resposta e em outras, o que confirma a afirmação de que os desenhos animados induzem ao consumo, mesmo daquelas classes que não possuem condições para tal consumo (OLIVEIRA, 2002)

Existem, porém, alguns desenhos que são classificados como educativos e, segundo Garcez (2010), podem contribuir para a formação da criança, no entanto, em nossa pesquisa, dentre os desenhos mais assistidos e preferidos nenhum desses apareceu, demonstrando que aqueles apontados como educativos, ainda, não caíram no gosto das crianças de forma relevante.

“Competir, vencer e poder” (SALGADO, 2005, p.15) são metas dos personagens de desenhos, verificamos isso no desenho *Ben 10*, escolhido pelas crianças como o mais assistido, esse é o tipo de características que as crianças exaltam, mas nos perguntamos como essas crianças se comportariam perante uma situação real na qual nem sempre se vence, nem sempre existe um final feliz e onde é necessário muito mais do que superpoderes para superar obstáculos, mas sim uma consciência e uma reflexão crítica. Será que essas crianças estão agindo dessa forma?

Concordamos com Magalhães (2003) quando ele afirma que devemos parar de buscar erros e falhas na televisão, mas sim investigar como as crianças absorvem o que veem, essa é uma tarefa importante, pois só sabendo disso é que poderemos, como pais, educadores e cidadãos preocupados com o futuro de nossas crianças, nos tornarmos mediadores de uma formação de qualidade, e essa pesquisa caminha nessa direção.

Referências

BELLONI, M. L. ; GOMES, N.G. Infância, Mídias e Aprendizagem: autodidaxia e colaboração. *Educação e Sociedade*, v. 29, n. 104 - Especial, p. 717-746, out. 2008.

BELONNI, M. L. *O que é Mídia-Educação.* Campinas-SP: Autores Associados, Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, 2001.

BLUMBERG, F. C.; BIERWIRTH, K. P.; SCHWARTZ, A. J. Does Cartoon Violence Beget Aggressive Behavior in Real Life?An Opposing View. *Early Childhood Educ J*, v.36, p.101-104, August, 2008.

BOYNARD, A. L. S. *Desenho Animado e Formação Moral:* influência sobre crianças dos 4 aos 8 anos de idade. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ.

BRITO, L. M. T. De Papai Sabe Tudo"a Como Educar Seus Pais: Considerações sobre programas infantis de TV. *Psicologia & Sociedade*, v. 17, n. 1, p. 17-28, jan/abr.2005.

CAMINO, C.; BATISTA, L.; REIS, R.; RIQUE, J.; LUNA, V.; CAVALCANTI, M. Transmissão de Valores Morais em Personagens de TV. *Psicologia Reflexão e Crítica*, v. 7, n. 1, p. 29-46, 1994.

CHÁVEZ, M. C. M.; VIRRUETA, E. R. La violencia en los dibujos animados norteamericanos y japoneses: su impacto en la agresividad infantil. *Alternativas en Psicología*, Año XIV, n. 20, p.26-34, Feb. Mar. 2009.

DUARTE, R. ; LEITE, C. ; MIGLIORA, R. Crianças e Televisão: o que elas pensam sobre o que aprendem com a tevê. *Revista Brasileira de Educação*, v. 11, n. 33, set./dez. 2006.

ERAUSQUIM, M. A. ; MATILLA, L. ;VÁSQUEZ, M. *Os Teledependentes.* São Paulo: Summus, 1983.

FERNANDES, A. H. A Televisão e o Cenário do Conhecimento das Crianças na Contemporaneidade. Teias, ano 4, nº 7-8, jan/dez 2003. Disponível em: http://www.periodicos.proped.pro.br/index.php?journal=revistateias&page=article&op=viewFile&path[]=204&path[]=203. Acesso em: 19 mai. 2010.

GARCEZ, A. M.; *Crianças, Programas Especialmente Recomendados e Juízo Moral*. Trabalho apresentado na 33ª Reunião Anual da ANPEd. 2010. Disponível em: http://www.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT20-6551--Int.pdf. Acesso em: 05 nov. 2010.

JORNAL DA GLOBO. *Net*. Os aparelhos eletrônicos que o brasileiro mais gosta, 24 jun. 2009 Disponível em: http://g1.globo.com/jornaldaglobo/0,,MUL1206943-16021,00-OS+APARELHOS+ELETRONICOS+QUE+O+BRASILEIRO+MAIS+GOSTA.html. Acesso em: 25 jun. 2009

KANE, H. D.; TAUB, G. E.; HAYES, B.G. Interactive media and its contribution to the construction and destruction of values and character. *Journal of Humanistic Counseling, Education and Development,* v. 39, n. 1, p. 56-63, Sept. 2000.

LINDER, J. R.; GENTILE, D. A. Is the television rating system valid? Indirect, verbal, and physical aggression in programs viewed by fifth grade girls and associations with behavior. *Journal of Applied Developmental Psychology*, v.30, p.286–297, Feb. 2009.

MAGALHÃES, C. A Inter-relação entre Criança e TV: Como o pensamento de Bernard Charlot pode ser aplicado na discussão sobre as relações entre accriança e a TV. *Comunicação & Educação.* v. 27, p. 38-45, mai-ago 2003.

MIRANDA, O. *Tio Patinhas e os mitos da comunicação.* São Paulo: Summus, 1978.

MORENO, G. L. La Transmisión de valores en los Programas Infantiles. *Comunicar*, v.16, i31, p. 411-415, July 2008.

OLIVEIRA, D. C. *Ciência e poder no Universo Simbólico do Desenho Animado*. NET, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt11/GT1108.PDF> Acesso em: 10 abr. 2009.

PACHECO, E. D. *O Pica-Pau:* herói ou vilão?*:* representação social da criança e reprodução da ideologia dominante. São Paulo: Loyola, 1985.

PEREIRA Jr., A.J. *Impacto da Violência Midiática na Formação da Criança e do Adolescente*. Disponível em: http://www.univforum.org/pdf/xzimpacto_dapt.pdf. Acesso em: 25 abr. 2010.

PRATES, A. A. *As Representações de Beleza Transmitidas pelos Filmes Infantis.* 2004. Disponível em: http://www.psicopedagogia.com.br/artigos/artigo.asp?entrID=623. Acesso em: 31 agos. 2010.

RAMÍREZ, J. M. Television y Violencia. *Revista Latinoamericana de Psicología*. v.39, n.2, p. 327-349, 2007.

ROSENKOETTER, L. I.; ROSENKOETTER, S. E.; ACOCK, A. C. Television violence: An intervention to reduce its impact on children. *Journal of Applied Developmental Psychology*. v.30 p. 381–397, Mar. 2009.

SALGADO, R. G.; *Ser Criança e Heroi no Jogo e na Vida*: A infância contemporânea, o brincar e os desenhos animados. 2005. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ

SANTANA, C. S. *O Desenho Animado Pica-Pau e sua Relação com a Violência*. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) Faculdade 2 de Julho, Salvador-BA.

SILVA, C.; FONSECA, E.; LOURENÇO, O. Valores Morais em Televisão: análise de uma série televisiva de grande audiência. *Aná Psicológica*, v. 20, n. 4, p. 541-553, Nov. 2002.

Imagem, cultura e a representação de identidades em peças publicitárias: A consolidação de uma normatividade, fragmentação ou crise?

Douglas Menegazzi

Formado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda, mestrando em Comunicação Visual na Universidade Estadual de Londrina – UEL. E-mail: douglasmenegazzi@gmail.com

Resumo

Este artigo reúne ferramentas metodológicas para adentrar os debates a cerca da imagem e por meio dela, discutir as relações entre mídia e a construção cultural de identidades sociais. Para tanto, apresenta a imagem como o local da cultura na contemporaneidade e como o principal veículo de informação, porém questiona sobre a as formas de produção do discurso imagético no âmbito da fotografia. Problematiza, com base nas concepções de Vilém Flusser (2002), a fotografia como discurso possível de manipulação: as limitações do aparelho e do fotógrafo instituídas pelas políticas de poder comercial e pelos canais de veiculação. Com foco na imagem publicitária se discute a intencionalidade nas práticas de representação de "minorias sociais" como uma forma fixa de apresentação do *outro* por meio do *estereótipo* – Hommi Bhabha (1998) –, reforçando a idéia de *identidades sociais* como a junção de indivíduos "diferentes" sempre às margens. Nesta perspectiva é contextualizado o conceito *identidade*, que para Douglas Kellner (2001) se apresenta atualmente como uma estrutura fragmentada e passível de mobilidade pelo poder de consumo. Já, Stuart Hall (2005), argumenta o sujeito contemporâneo com uma identidade em crise, a crise para Suely Rolnik (2000) está justamente no falso problema *identidade*, alertando para o paradoxo conceitual, qual se deve ter cuidado. Em suma, a pesquisa delimita eixos para a análise de imagens fotográficas, questiona e destaca conceitos para uma leitura crítica com a exemplificação de duas peças publicitárias.

Palavras chaves: Imagem; Cultura; Mídia; Estereótipo; Publicidade.

Podemos afirmar que as discussões acerca da imagem apresentam um campo de debates que expõe problemáticas muito pertinentes ao próprio entendimento quanto à construção da cultura em uma sociedade. Tampouco falar sobre imagem representa resumir a complexidade sociocultural a uma lógica passível de delimitações, pelo contrário, os objetos imagéticos potencializam amplamente esta discussão. Nossa intenção em buscar ler imagens, como elementos antropológicos, significa conquistar ferramentas para se poder olhar para o próprio

espaço sociocultural que estas ocupam, que ocupamos. Lê-las, proporciona poder olhar para a contemporaneidade por um viés amparado por elementos de mediação entre nós mesmos e o mundo. Neste artigo reunimos ferramentas metodológicas que nos possibilitem adentrar as discussões a cerca da imagem e por meio dela discutir as relações entre mídia e a construção cultural de identidades sociais.

A Imagem como o local da Cultura

Como nos informa o professor Norval Baitello (2005), as imagens nascem na pré-história, na percepção do homem, nas sombras dos sonhos, no incentivo à imaginação propiciada pela ausência de luz nas cavernas, em, quais posteriormente em suas paredes iriam habitar produções imagéticas que só recentemente, então, apareceriam no mundo das palavras. Por meio de imagens tentou-se explicar o inexplicável, adiar o inadiável. O medo da morte, a tentativa à imortalidade pela representação, provocou a necessidade de reprodução, do controle sobre a vida. “Contra o medo da morte só temos a chance de fazer uma imagem.” (KAMPER, 1994, p.9 apud BAITELLO, 2005, p.48). Foi justamente o ato de reconhecer a morte que levou o homem à criação da cultura, a criação de realidades paralelas, pós-mundos, mitos e histórias ficcionais, espaços e atividades lúdicas inspiradas na tentativa de controle sobre o elemento vivo e sua resistência ao desconhecido.

Para Flusser (2002; 2004) a cultura é o processo de acumulação de informação surgida da ação humana antinatural, “negativamente entrópica”. Como o autor nos explica, “a natureza como um todo tende, conforme o segundo princípio da termodinâmica, a se desinformar” - entropia. O próprio processo biológico dos seres pode ser considerado neguentrópico, o “desenvolvimento biológico como uma tendência para formas mais complexas, para a acumulação de informações, [...] como um processo que conduz a estruturas cada vez menos prováveis.” (FLUSSER, 2002, p. 45)

Mas o homem foi além disso, foi capaz de conquistar por meio do ato de comunicação antinatural a produção da *informação* em escala. Conseguiu conservar, transmitir e acumular informações adquiridas. Ainda, para o autor, o homem é um animal que nega ao curso normativo da natureza por meio de truques, conservando “informações não apenas *herdadas*, mas *adquiridas*. Podemos chamar tal capacidade de cultura.” (FLUSSER, 2002, p. 46)

Neste entorno, a forma como a informação é manipulada constitui, para Flusser (2002), como o ato de *comunicação* que se apresenta como um processo que é totalmente importante na percepção de como a cultura se edifica. Flusser (2002) nos diz que a comunicação tem duas

fases: ”na primeira, informações são produzidas, na segunda, informações são distribuídas para se armazenarem”. (FLUSSER, 2002, p.46) Na primeira fase acontece com ênfase o *diálogo*, onde as informações já existentes são sintetizadas para poderem gerar outras novas, já a segunda fase ocorre por meio de um método de *discurso*, momento no qual consiste na transmissão de informações à “outras memórias” com a intenção de serem gravadas, armazenadas.

No âmbito dos meios de comunicação de massa, *diálogo* e *discurso* ganham complexas proporções. Como base em Flusser (2002), podemos pensar que o detentor do aparelho de comunicação, e por tanto, da intenção discursiva, estabelece *o que* deve ser armazenado, *por quem* e *como,* já que o ato de comunicação tem por intencionalidade incutir profundamente na memória dos indivíduos para que conseqüentemente possa virar substrato para um novo processo comunicativo, aparato para novos diálogos e reiteração de discursos.

Para entendermos a construção da informatividade na concepção de Flusser (2002), precisamos revisitar o conceito de aparelho. Segundo o autor, “há dois tipos de objetos culturais: os que são bons para serem consumidos (bens de consumo) e os que são bons para produzirem bens de consumo (instrumentos)”. (2002, p. 20) Os instrumentos funcionam como que um “prolongamento de órgãos do corpo” e por assim serem “alcançam mais longe e fundo na natureza, são mais poderosos e eficientes”. (2002, p.21) Neste momento Flusser evidencia o fato de que o ser humano só consegue ter acesso ao mundo “real”, à natureza, por mediações que estabelece entre instrumentos e os produtos destes. Portanto, os instrumentos “têm a intenção de arrancar objetos da natureza para aproximá-los do homem.” (2002, p. 20) Estes instrumentos são ferramentas da produção de trabalho numa lógica industrial de produtos a serem consumidos, porém, num mundo pós-industrial os *aparelhos* dominam. “Aparelhos não trabalham, sua intenção não é a de ‘modificar o mundo’, possuem “a atividade de produzir, manipular e armazenar símbolos (atividade que não é trabalho no sentido tradicional)”. (2001, p.21)

Flusser (2002) nos direciona a pensar que os aparelhos se apresentam como ferramentas de produção de informações e não de produtos – bens de consumo industriais –. “Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação. Pós-indústria é precisamente isso: desejar informação e não mais objetos. (FLUSSER, 2002, p. 47) Portanto a máquina fotográfica é tida para o autor como um aparelho que oferece um programa de funcionamento ao fotógrafo que de forma lúdica atua sobre ela no intuito de esgotar seu funcionamento, conquistar todas as possibilidades dentro da limitação contida no próprio *software* e *hardware* do objeto.

> O Fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum.* No jogo simbólico do poder, este dilui e se desumaniza. Eis o que são "sociedade informática" e "imperialismo pós-industrial". (FLUSSER, 2002, p 27)

O fotógrafo age em função das potencialidades físicas do aparelho, por subseqüência também é controlado por uma lógica pós-industrial que atua sobre este aparelho, e, ainda, sofre controle sobre o canal de veiculação da imagem que produz. É importante também perceber que o canal pelo qual a fotografia é veiculada, de certa forma, delimita e potencializa a ação discursiva desta. "A cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado: de científica passa a ser política, artística, privativa." (FLUSSER, 2002, p.50) Isso quer dizer que ao analisarmos a mesma imagem fotográfica, mas veiculada em meios de comunicação diferentes, teremos a necessidade de ferramentas de análise distintas, pois provavelmente suas significações e propósitos serão completamente singulares. Tais como uma fotografia impressa num jornal tem proporções diferenciadas da foto publicitária. O canal, o *médium* por onde circulam as imagens devem ser considerado como um dos pontos primordiais à pesquisa. "A divisão da fotografia em canais de distribuição não é operação meramente mecânica: trata-se de operação de transcodificação. Algo a ser levado em consideração por toda crítica de fotografia". (FLUSSER, 2002, p. 50)

Esta ponderação significa também em perceber quais as intenções não apenas do fotógrafo e as limitações do instrumento incutidas na imagem fotográfica, mas principalmente os discursos designados pelo canal de distribuição.

> E assim, a fotografia vai modelando seus receptores. Estes reconhecem nela forças ocultas infalíveis, vivenciam concretamente o efeito de tais forças e agem ritualmente para propiciar tais forças. Exemplo: em fotografia de cartaz mostrando escova de dentes, o receptor reconhece o poder da cárie. (FLUSSER, 2002, p.57)

Torna-nos importante, nesta análise decrescente das escalas de poder que agem sobre a fotografia discutir agora o poder desta sobre o receptor. Flusser (2002) conceitua a *imagem* como uma superfície que pretende representar algo. Nas imagens está contida a capacidade de abstração do mundo, das dimensões, em apenas um plano. Portanto, deveria ser possível decifrá-las por um rápido "golpe de vista", muitas vezes isto é possível. Quando se trata de imagens de caráter ritualístico, representativos no sentido ontológico consegue-se decifrar seu significado por um método de síntese entre duas "intencionalidades", do emissor e do receptor. Porém

devemos ter muito cuidado, sendo que as imagens “têm o propósito de representar o mundo, mas ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem”. (FLUSSER, 2002, p.9)

Como nos adverte Flusser (2002), o homem cria as imagens para poder representar e interpretar o mundo, num processo de mediação, mas em dado momento o homem passa a viver não mais em função do mundo, mas sobre o repertório imagético que criou, numa idolatria. Com medo disso, precisou-se do texto, com o intuito de ancorar a imagem ao “real”, mas neste processo se afastou ainda mais do mundo concreto. A imagem foi quebrada em códigos de linhas retas: os textos. Portanto, decifrar textos constitui “descobrir as imagens significadas pelos conceitos. [...] A escrita é o metacódigo da imagem.” (2002, p. 10)

Nesta perspectiva se desenvolveu a *Imagem Técnica*, que é produzida por aparelhos que em realidade “são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado”. (FLUSSER, 2002, p. 13) Decifrar imagens técnicas se torna muito mais difícil que as imagens tradicionais, já que são indiretamente produtos de textos precisamos interrogar nelas o conceito textual que sugerem, e, a partir disso, a significação se abre para conceitos. Flusser (2002) vai nos dizer que precisamos “clarear” a *caixa preta* dos aparelhos que as produzem a fim de entender ao máximo o modo pelo qual estas imagens foram manipuladas.

Se a intenção da imagem técnica era possibilitar que o pensamento ocorresse no âmbito conceitual, na qualidade complementar entre a magia presente na imagem tradicional e na cientificidade do texto, na verdade era vem se apresentado não como a representação do mundo, mas como o próprio mundo. Um exemplo muito conveniente é o fato de que as pessoas tratam as fotos jornalísticas como acontecimentos “reais”, não lhes passam pela cabeça as intencionalidades dos envolvidos na fotografia ou as limitações físicas do aparelho, por exemplo.

> O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas. E não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagem, mas enquanto visões de mundo. (FLUSSER, 2002, p.14)

Agora, que já temos em mente alguns procedimentos para tratar da imagem como um objeto passível de análise, torna-se interessante discutir os conceitos de identidades e estereótipos, quais nos darão repertório para procurar ler imagens publicitárias na percepção do discurso vigente a respeito do tema. Torna-se interessante perceber que a Publicidade nos fornece um sistema filosófico muito específico, uma vez que propõe uma interpretação do

mundo baseada numa ótica comercial que consegue transitar com livre-arbítrio entre o real e o ficcional, o público e o privado.

Klein (2006), sobre algumas características da imagem contemporânea, acredita que a "a publicidade, na medida em que permeia a visão social humana, cobrindo todo espectro de classes, grupos e faixas etárias, apresenta-se como um território privilegiado de onde brotam nossas relações com as imagens". Neste sentido, a publicidade se apresenta como uma sistemática que atua culturalmente por trocas simbólicas e minando de desejos os indivíduos, não apenas no consumo de produtos, mas fornecendo repertório cultural para a noção do "ser" em sociedade ou grupos. Atenta-se à publicidade pelo fato desta se apresentar como um das principais "pilares da cultura da visibilidade". (KLEIN, 2006, p 82 – 83)

Identidades, estereótipo e o direito à diferença

Douglas kellner (2001), pesquisador norteamericano com ênfase na Teoria Crítica da Comunicação, nos afirma que o repertório com o qual muitas das pessoas constroem seu senso de classe, etnia, raça, sexualidade e nacionalidade provém, há algum tempo, dos meios de comunicação de massa. A noção de "nós" e "eles" é uma construção reforçada rigorosamente pelos meios de comunicação. Para o autor "a narrativa e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos". (2001, p.9) E esta relação é tão complexa que a própria visão de mundo dos indivíduos passa a incorporar filtros de valores prevalecentes nos discursos midiáticos, como por exemplo, o que é considerado bom, mau, positivo ou negativo.

Quando Kellner (2001) nos afirma que a cultura da mídia se desenvolve com base num modelo de comunicação industrial seguindo gêneros, códigos e formulas convencionais, já conhecidas e aceitas pela grande massa, o autor nos aproxima aos conceitos de *ambivalência* e *fixidez* sugeridos por Homi Bhabha em sua pesquisa a cerca de indenidades culturais no pós-colonialismo. Para Bhabha (1998), a forma como se fixam os signos da diferença cultural na sociedade - *fixidez* – é um processo paradoxal: "conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca". (BHABHA, 1998, p. 105) O autor afirma que a criação e a necessidade em se fixar identidades acontecem de forma negativa ambivalente, na afirmação de discursos sobre questões que já são conhecidas e aceitas, e na repetição massiva de signos que ofereçam a manutenção da ordem pré-estabelecida.

> Conseqüentemente, a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumento banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que a constituem. (KELLNER, 2001, p.27)

Kellner (2001) nos explica que os primeiros estudos a cerca da sociedade e em nível cultural começaram a surgir em debates acadêmicos na perspectiva de teorias surgidas em meados dos anos 60, "quando a proliferação de novos discursos emanou da teoria pós-estruturalista". (2001, p.35) O pós-estruturalismo rejeitou as teorias totalizadoras e universalizantes do estruturalismo e fomentou debates a cerca da linguagem, da política e da cultura. Nos Estados Unidos, entre as décadas de 50 e 60, os primeiros debates a cerca do feminismo introduziram a possibilidade de novos estudos e pesquisas quanto às identidades socioculturais, que mais tarde com reforço da psicanálise amplia às discussões para gênero, raça etc.

Como nos afirma o autor "segundo o folclore antropológico e sociológico, nas sociedades tradicionais a identidade era fixa, sólida e estável". (2001, p.295) O conceito *identidade* só começa a ser estudado recentemente e, de forma paralela levantando questionamentos e críticas, é enquadrado numa reflexão do homem quanto sua própria ocupação cultural em diferentes instantes sociais. Se, na idade moderna a identidade era retratada por um discurso focado especificamente em torno da ocupação profissional dos indivíduos na sociedade industrial, na contemporaneidade, tida, para o autor, como pós-moderna, as representações das identidades pelos meios de comunicação são vinculadas ao consumo, ao lazer.

> A propaganda vende produtos e visões de mundo por meio de imagens, retórica e slogans justapostos em anúncios nos quais são postos em ação tremendos recursos artísticos, psicológicos e mercadológicos. Tais anúncios expressam e reforçam imagens dominantes de sexo, pondo homens e mulheres em posições de sujeitos bem específicas. (KELLNER, 2001. 322)

Kellner (2001) diz que a identidade se torna móvel em detrimento do consumo na sociedade pós-moderna, onde cada indivíduo pode *ser* quem quiser *ser*, desde que adquira e compre o discurso cultural da *identidade* que queira ocupar. Neste momento, a identidade, vista como objeto de consumo, é intensamente fixada e paradoxalmente fracionada num aspecto de produção industrial, onde se procura oferecer variedades de compra. É nesta lógica do consumo do desejo que os meios de comunicação - a publicidade mais visivelmente -, procuram destinar-se à grupos cada vez mais específicos com discursos que potencializam esta fragmentação, já que esta se apresenta financeiramente lucrativa. Neste âmbito dicotômico, entre a possibilidade

da expressão das “minoriais” *versus* a lógica de produção fordista de identidades, o teórico cultural Stuart Hall, afirma a identidade em crise.

Hall (2005) menciona que muitos pensadores acreditam que as identidades estão entrando em colapso devido algumas mudanças culturais que estão transformando a sociedade desde o final do séc. XX.

> Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão mudando também nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido em si’ estável é chamada, algumas vezes, deslocamento ou descentralização do sujeito. (HALL, 2005, p.9)

O autor argumenta que os processos de mudanças e transformações nos sujeitos remetem a nos perguntar se não é a própria modernidade que está mudando. Para Hall “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado”. (2005, p.12) Porém, afirmamos justamente que o sujeito sempre foi fragmentado e a invenção da identidade – aqui no mesmo âmbito do estereótipo, com base no mito – não passa de uma sistemática socialmente construída, na intenção de classificar, nomear e impor limites ao indivíduo.

O que está havendo, neste instante classificado como pós-modernidade, são algumas quebras ocorridas na lógica do estruturalismo moderno para finalidades de consumo, finalidades que buscam explorar as diferenças raciais, de gênero e outras com o intuito de aproximar-se aos potenciais consumidores por um discurso de vendas mais segmentado. Nesta ruptura, ao mesmo tempo em que o sujeito contemporâneo se viu livre por uma estética e lógica discursiva do liberalismo econômico, também percebeu a potencialidade fragmentada do seu próprio ser. Portanto, a crise que cabe nossa discussão não é a da identidade, mas do próprio conceito, significa perceber que a lógica indentitária se trata de um falso problema, que atenua a potencialidade de um sujeito multi-identitário. Não foi a sociedade que se fragmentou, mas o indivíduo que está a cada pouco podendo expor suas múltiplas identidades.

Suely Rolnik[1], quanto à perspectiva identitária, afirma uma tensão paradoxal que se acredita demarcar este assunto: “o enrijecimento de identidades locais e a ameaça de pulverização total de toda e qualquer identidade”. (LINS. org. 2000, p. 23) Mas a autora estabelece crítica a este panorama mesmo afirmando que se pode considerar politicamente correto “as ondas de reivindicação identitária das chamadas minorias sexuais, étnicas, religiosas,

nacionais". Para a ela, este tipo de movimentos coletivos são importantes ao combate de injustiças de atos discriminatórios, mas isto trata-se de um falso problema.

> O que coloca para subjetividades hoje não é a defesa de identidade em geral contra a pulverização; é a própria referência identitária que deve ser combatida, não em nome da pulverização (o fascínio niilista pelo caos), mas para dar lugar aos processos de singularização, de criação existencial, movidos pelo vento dos acontecimentos. (LINS. org. 2000, p. 23)

Rolnik acentua que todas as estratégias, "tanto as que visam à volta às identidades locais quanto as que visam à sustentação das identidades globais, têm uma mesma meta: domestificar forças." (LINS. org. 2000, p.24) Ou seja, quando se atribui o título de identidade a um grupo que aparentemente apresenta indivíduos com características específicas parecidas, pressupõe-se que devam ter as mesmas reivindicações ou perspectivas sociais. Isto é reducionista, pois supõe que exista dicotomicamente uma normatividade e o que escapa a esta. Um mesmo indivíduo poder muitas vezes possuir ideais que extrapolam a limitação de uma identidade única. Aceitar o discurso de identidade vigente significa compactuarcom a idéia que se quer vender de "minorias".

Hymer (1981) nos revela um exemplo claro na história de Robison Cruzoe. Marujo mercante que cruza os oceanos tem por ambição enriquecer, em uma de suas viagens, seu navio naufraga e acaba parando numa ilha inabitada. Lá, tenta construir seu império, mas lhe faltava mão-de-obra, até que um dia salva outro homem da morte, e este homem por honra lhe oferece seus serviços como gratidão. Robison Cruzoe utiliza-se de uma lógica simbólica eficaz para garantir supremacia:

> A primeira coisa que lhe fiz saber é que seu nome seria Sexta-Feira, dia no qual o salvei; e o chamei assim para que se recordasse daquele dia; ensinei-o também a dizer Patrão e, depois, disse-lhe que aquele era o meu nome". (Hymer, R. *Cruso e il segreto dell'accumulazione originaria*, in Monthly Review, 1971, pp. 11-20 *apud* CANEVACCI, p. 146, 1981)

Bhabha (2007) em reflexões a cerca da constituição de identidades e a lógica reguladora do estereótipo em sociedades pós-colonizadas, discute o fetiche como uma das principais ferramentas articuladoras desta prática. "O fetiche representa o jogo simultâneo entre a metáfora como substituição (mascarando a ausência e a diferença) e a metonímia (que registra contiguamente a falta percebida)". (2007, p.117) Ou seja, o estereótipo em sua ontologia parte do mito da pureza racial, sexual étnica, e tem por função colonial "normalizar" as múltiplas crenças por um processo de recusa do que difere do discurso proposto.

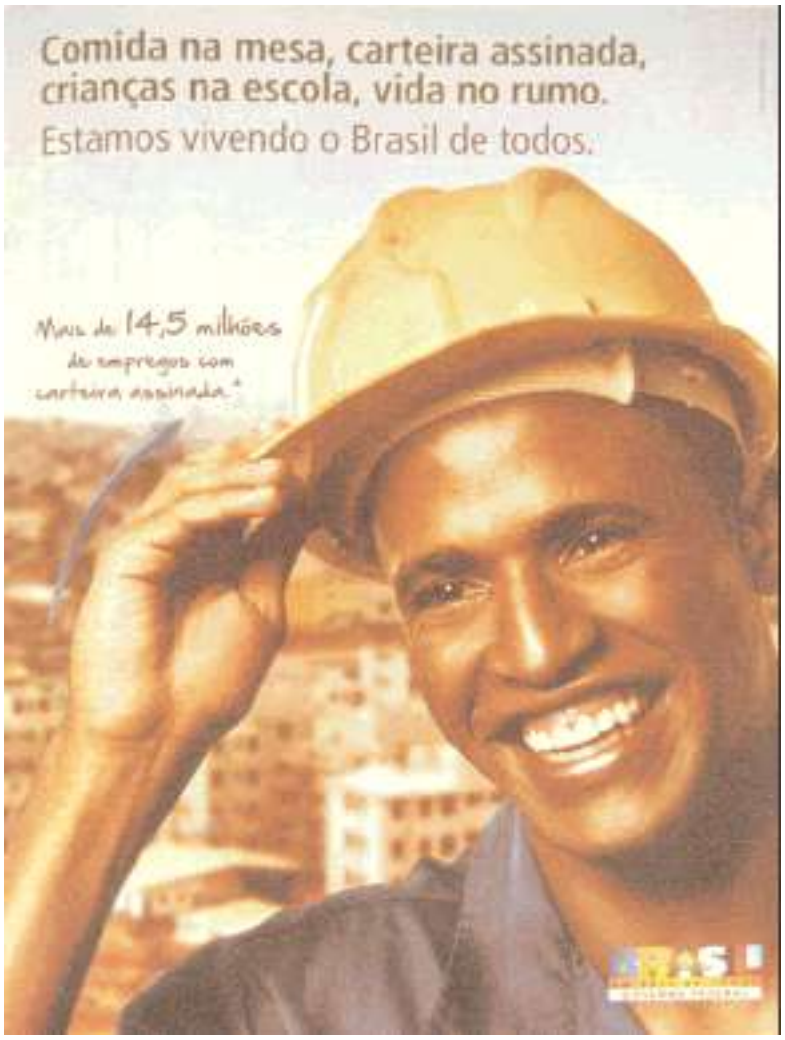
> O estereótipo, então, como ponto primário de subjetificação no discurso colonial, tanto para o colonizador como para o colonizado, é a cena de uma fantasia e defesa semelhantes – o desejo de uma originalidade que é de novo ameaçada pelas diferenças de raça, cor e cultura. (BHABHA, 2007, p. 117)

Bhabha (2007) diz que a tomada de decisão de um discurso específico é sempre articuladora de uma tomada de posição que busca a hegemonia de uma "identidade" colonial encenada. O discurso de estereótipo, da linguagem visual que preza pelas relevâncias negativas das diferenças acontece por um processo de produção que procura sempre projetá-lo como uma forma de conhecimento primário, como algo ingênuo e natural, impô-lo como espontâneo. Portanto o ato de "reconhecimento e recusa da "diferença" é sempre perturbado pela questão de re-apresentação ou construção." (BHABHA, 2007, p. 125)

> O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2007, p. 117)

Como exemplo da aplicação contínua do estereótipo nos meios de comunicação, como fórmula *ambivalente* pronta e necessária de reforço contínuo, *fixidez*, temos dois anúncios publicitários distintos.

O primeiro – figura 1 -, trata-se de um anúncio do governo federal publicado no mês de dezembro de 2010 na edição 51 da *Revista Piauí*, revista de circulação nacional e com um público leitor certamente não segmentado por gênero ou raça. O anúncio que se constitui praticamente fotográfico, com uma ancoragem de texto praticamente nula, discursa imageticamente por meio de um trabalhador de obras em primeiro plano e o cenário desfocado ao fundo sugere alguma construção habitacional ou algo parecido. O homem é negro, possui um sorriso estampado e repousa a mão no capacete num sinal positivo.



A presença do estereótipo na imagem – *figura 1*[2] - está justamente no que nos revela a dissertação de Carlos Martins a cerca do racismo e o negro na publicidade brasileira. Martins (2009) que exerce uma análise quantitativa e qualitativa em uma amostragem de anúncios publicitários veiculados pela *revista Veja*, entre 1985 -2000, encontra algumas relevâncias, destas gostaríamos de evidenciar o fato de que os anúncios com negros normalmente apelam ao estereótipo na retratação o gênero masculino como trabalhador braçal; sustenta-se a máxima do vigor físico, da resistência, de forma subalterna. Outras evidências que Martins (2009) nos apresenta é a retração também do negro como o exótico de "cabelo rastafári", a mulher que normalmente aparece como "mulata sensual", e outros clichês.

A intencionalidade de anúncios que retratam raça apela à normatividade do estereótipo, à distinção acentuada do que é aceito do que difere. Mesmo assim, é claro, o negro no anúncio tem com cores esmaecidas, que atenuam as características da pele e tenta homogeneizar por meio da imagem e torná-lo mais aceitável.

Em contrapartida, temos anúncios segmentados veiculados em revistas segmentadas. Em uma rápida leitura da peça publicitária anterior - *figura 2*[3] -, ressalta-nos seu caráter de contraponto, um casal homossexual é retratado em uma fotografia estilo férias, sorrindo, ambos não apresentam as características exóticas depreciativas normalmente atribuídas pela mídia. O anúncio chega a nos parecer contestatório e interessante ao debate quanto à diversidade sexual numa escala de representação midiática. Porém, precisamos atentar para as características do meio no qual a imagem, o discurso, veicula. Na página ao lado, subseqüente ao anúncio e como continuação deste, há a oferta de pacotes de viagem da empresa *Tam Viagens* para destinos tidos como atrações GLS. O canal publicitário no qual esta imagem foi veiculada se trata de uma publicação segmentada para o público *gay* masculino, *Revista Dom* de Julho de 2008. Neste momento esbarramos na lógica comercial que fala mais alto, na impulsão à fragmentação identitária com intuito de vendas e não na introdução de novos debates na escala cultural.

Portanto, em ambas as peças publicitárias vemos reinar uma política estereotipada ou segmentada que por meio de imagens técnicas em primeiro momento parecem-nos transmitir a idéia da aceitação do *diverso* pela mídia. Porém, já percebemos que as imagens técnicas são produtos de textos conseqüentes de conceitos. Na primeira imagem precisamos decifrar seu código textual e perceber que o conceito que se busca fixar é o de que todo trabalhador braçal é negro. Como na segunda imagem, reforça-se a idéia normativa da homossexualidade dentro de

uma publicação que é segmentada, o poder desta imagem reforça o fato de que o espaço para "identidades minoritárias" está sempre em um lugar seguro que fica às margens do restante da sociedade. Isto fica claro quando nos perguntamos se o mesmo anúncio foi veiculado em outra publicação não-segmentada. Provavelmente não.

Portanto, é de interesse à produção cultural por um viés mais livre que se possam encontrar ferramentas de leitura das imagens, cada vez mais cifradas. No intuito de como afirma Kellner:

> O que queremos mostrar é que precisamente as imagens veiculam as posições de sujeito e, portanto, aprender a ter visão crítica da cultura pós-moderna da imagem exige que se saiba ler de modo crítico essas imagens e desvendar as relações entre elas, os textos, as tendências sociais e os produtos da cultura comercial (KELLNER, 2001, p.324)

Lidar com o diverso parece à sociedade atual uma tarefa de extrema dificuldade, ao mesmo tempo em que demonstra abrir espaços às novas discussões, novos signos de reforço reacionário vêm habitar estes cenários com estratégias cada vez mais cifradas e com intencionalidades incutidas, difíceis de serem percebidas.

Daniel Soares Lins na tentativa de "dizer o indizível" vai acentuar o *Direito à Diferença* como uma forma de pensamento que permite "se libertar do senso comum". O autor vai nos afirmar que muitas vezes o conceito de diferença está associado ao *exótico*, uma apologia reducionista que traz efeitos negativos. A proposta discutida no texto de Lins (2000) não se trata de negar a noção de grupos de indivíduos que se aproxima por determinadas similaridades, mas perceber o direito às singularidades como um espaço que exige muito mais do sentimento de sociedade e grupo, perceber a sociedade como um composto do *Diverso*, uma diversidade que está aí e que permeia as relações interpessoais a todo instante, pois "se, em vez de procurar o comum na diferença, pensasse diferentemente à diferença"? (LINS, 2000, p. 82)

Notas

[1] *In* "Cultura e Subjetividade" (Saberes Nômades, org. Daniel Lins, ed. Papirus, 2000).

[2] Figura 1 – Anúncio Governo Federal – Veiculado na Ed. 51 Revista Piauí, dez. 2010.

[3] Figura 2 – Anúncio TAM Viagens – Veiculado na Revista Dom, Jul. 2008.

Referências Bibliográficas

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CANEVACCI, Massimo. *Dialética do indivíduo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FLUSSER, Vilém. O Mundo Codificado – Por uma Filosofia do Design e da Comunicação. Cosac & Naify: São Paulo, 2007

_____. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KLEIN, Alberto; HOFFMAN; Maria L. *A interdição das imagens*: a construção do outro pelas charges de Maomé. Discursos fotográficos, Londrina, v.5, n.6, p.59-76, jan./jun. 2009. Disponível em<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos /article/viewFile/2933/2485>. Acesso em: 08 dez. 2010.

KLEIN, A. *Cultura da visibilidade*: entre a profundidade das imagens e a superfície dos corpos. UTP, em 15 COMPÓS, Bauru-SP: UNESP, 2006.

LINS, Daniel. (org.). *Cultura e subjetividade. Saberes nômades.* 2ª ed. Campinas: Papirus, 2000.

MARTINS, Carlos A. *Racismo anunciado*: o negro e a publicidade no Brasil (1985 – 2000). São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado). ECA/USP. Disponível em <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-04042010-182647/>. Acesso em: 12. Dez. 2010.

A LINGUAGEM VISUAL NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS FEITAS DE PALAVRAS

Edina Regina P. Panichi (UEL)
edinapanichi@sercomtel.com.br

Pedro Nava, em suas memórias, demonstra uma fantástica capacidade de conservar e retomar certas impressões do passado de forma artística e reveladora. São várias as passagens em que o autor - fascinado pela escala cromática que oferecia os crepúsculos de Belo Horizonte - descreve ocasos, de perspectivas diversas, partindo da releitura de telas de autores famosos que lhe permitem acesso direto às paisagens que evoca.

Imagem corresponde à idéia de semelhança. Corresponde a algo a que ela equivale, ou seja, é sinônimo de identidade ou de identificação com alguma coisa existente anterior ou exterior a ela. Baseado neste pressuposto, o memorialista dá asas à imaginação no que diz respeito aos referenciais plásticos e visuais que lhe servem de apoio na configuração iconográfica dos crepúsculos de Belo Horizonte, descritos na obra Beira-Mar: memórias 4. A leitura que o autor faz das telas revela os valores plásticos que são transportados para o texto escrito num movimento intersemiótico, um movimento tradutório que, através de signos verbais, brinca com palavras e imagens importadas da pintura numa busca de retratar o intenso colorido do céu mineiro cuja realidade está também sendo recortada e transformada em obra de arte.

Pedro Nava revela, em sua escrita, plasticidade de raciocínio. Focaliza o movimento tradutório que se realiza na sua criação, ou seja, o modo como a pintura vai sendo poeticamente incorporada à obra, num entrelaçar de linguagens. O movimento tradutório do visual para o verbal processa-se através de imagens calcadas no “espetáculo prodigioso e gratuito de Belo Horizonte”. Percebe-se um quadro sendo pintado com palavras em que o autor vai clareando, escurecendo, misturando ou justapondo cores na sua palheta para ver que efeitos consegue alcançar na captação da mutante paisagem.

As imagens dos crepúsculos, observadas e vivenciadas pelo autor, ficaram registradas em sua mente aguardando o momento de serem decodificadas em linguagem verbal. A percepção de tais imagens é única, tem a ver com as experiências vividas e o olhar singular de quem as observa. A criação está atrelada à percepção da imagem e ao

modo como o autor vê o mundo, reconhecendo a realidade para traduzi-la em signo. As impressões sensoriais vão sendo transformadas em imagens mentais e traduzidas para linguagem verbal. Ao divisar, do alto, um por do sol no verão belorizontino, Pedro Nava inicia sua descrição tendo como suporte o quadro *Combate das Amazonas* de Pedro Paulo Rubens:

> No princípio era só luz e como que uma sucessão de metais cortantes – faíscas purpurinas pontas de lanças ensanguentadas, cimitarras de prata gotejando púrpura, cascos de ouro lampejando na carreira, mantos rubros se afinando como focinhos, se levantando como patas, que nem tubas e cornetas. Longe parecia que se ouviam clarins esmaecendo indo-se embora. Viam-se braços no céu, brandindo armas, cabeças voando decepadas e mãos escorrendo vermelho.

Percebe-se a incidência da luz irradiando da paisagem, evocando a tela de Rubens em seus detalhes: faíscas purpurinas, pontas de lanças, cimitarras de prata, cascos de ouro, mantos rubros, clarins. Tais detalhes aparecem esboçados nas nuvens que, rapidamente, mudam suas formas e as cores cambiantes aparecem, ativando a percepção do leitor, enquanto o autor prossegue a sua descrição:

> Mas já mudav'o ar, as cores iam cambiando, tornavam-se mais nítidos certos contornos e as tonalidades escuras de caudas, crinas e couraças disparando sobre bancos de coral. Um instante tudo se configurava e surgiam personagens que duravam um segundo compondo as cores densas, os amarelos, os encarnados, os baios, os marrons e os negros do Combate das Amazonas de Pedro Paulo Rubens**.**

O autor, agora, vislumbra os personagens da pintura que aparecem nitidamente, mas por pouco tempo, enquanto novas configurações tomam o lugar das formas anteriores:

> A tela esplendia um instante e logo desmerecia quanto mais mergulhava o sol. Um vapor pardo ia subindo que a devorava, deixando nas zonas mais claras e onde se arrastava ainda memória do dia, um fundo que empalidecia seu metal logo ocre todo riscado de cirros cor de café, de castanha, casca de árvore. O biochênio das nuvens diminuía sua densidade, ia-se degradando em livores roxos e a lua, agora livre do poder do sol, fazia ressaltar as nuvens cavalos, as nuvens guerreiros, as nuvens guerreiras de há pouco, transformando-as em multidões de fantasmas e corpos despidos esvaziados de todo sangue. Caíam em torvelinhos, multidões puxadas funilarmente, legiões de anatomias nuas em torrente descendo para abismos muito

> pralá do horizonte. Ainda era Rubens em *Os condenados caindo no inferno.* (NAVA, 1979, p. 262)

Finalmente o jogo de luz e cores se interrompe com o fluir de novas formações que, neste instante, reproduzem a tela *Os condenados caindo no inferno*, do mesmo artista flamengo, numa interpenetração de literatura e pintura, o que resulta numa realidade virtual que só o autor tem acesso pela imaginação criadora. As pinturas de Rubens enfatizam movimento e sensualidade e se destacam por possuírem um estilo que envolve uma rica, surpreendente e emotiva mistura de cores, luz e movimento, elementos fundamentais para a descrição de Nava.

Ao focalizar a tradução intersemiótica que se realiza na criação, o modo como a paisagem vai sendo incorporada à obra e o aproveitamento das telas, o autor assimila essa visualidade e a transforma em prosa poética. Percebe-se, assim, a plasticidade do raciocínio do autor que soube justapor a sua escrita e as pinturas mencionadas, sugerindo um jogo de contrastes e oposições e todo um caminho de analogias traçadas pela mente criadora.

A narrativa cria um ritmo que evoca os grafismos das paisagens: rapidez, urgência e a necessidade de abarcar vários instantes, ao mesmo tempo, para não perder de vista o que vai na mente. Que seria das descrições do autor não fosse a pinacoteca que trazia na memória? Observando as telas e as passagens que lhes fazem referência, percebemos que Nava busca nessas imagens não uma cópia da realidade, mas uma tapeçaria de percepções imprescindíveis à sua necessidade de expressão. O seu domínio linguístico não envolve apenas a riqueza do vocabulário, mas também a capacidade de descrever uma paisagem como se pintasse, combinando cores e arranjos à maneira do artista.

A fim de respaldar as suas descrições, Pedro Nava baseia sua escrita em reproduções das pinturas mencionadas que se encontram arquivadas entre seus documentos de processo. Assim, toda essa proposta visual vai se delineando já nos manuscritos, enquanto o autor vai testando a utilização das imagens ao longo de suas descrições. Ao recompor os crepúsculos, Nava tinha consciência de que não poderia resgatá-los em seu inteiro teor, mas ao menos, reproduzi-los, com o auxílio da memória e amparado pelas telas de Rubens.

Fig. 1 Combate das Amazonas (arquivo do autor)

Fig. 2 Os condenados caindo no inferno (arquivo do autor)

Os elementos que serão aproveitados no desenrolar da escritura demonstram que as imagens do mundo da criação naveana já vêm esboçadas, antes mesmo de o texto começar a ser produzido, na busca de apontar os elementos operacionais que compõem o espaço em que o autor trabalha. A retórica verbal desse texto-pintura lança mão dos mesmos artifícios empregados nas artes plásticas. As tonalidades das telas multiplicam-se no texto como se estivessem em fusão, derramando-se em matizes diversos. As anotações que servirão de suporte à escritura têm a finalidade de manter a sensibilidade suspensa. Assim, estes registros denunciam a presença da visualidade das lembranças

provenientes do inconsciente do autor que, através delas, tenta recompor criativamente a realidade vivida:

> É necessário que as idéias se façam palavras articuladas entre si, que se tornem imagens poéticas. Que se façam texto. E é no jogo energético de todos os possíveis que a trama dos manuscritos vai se desenvolvendo e se desdobrando num todo coerente. (ANASTÁCIO, 1999. p.55)

O deslumbramento, agora, era divisado da Floresta, um bairro onde o autor havia morado e, por essa razão, um dos pontos eleitos por ele para assistir a mais um "estardalhaço cósmico". Os elementos explorados, neste instante, são as formas das rochas. As nuvens, vistas da ribanceira onde se encontrava o autor, assumiam contornos rochosos que logo se desfaziam para retomar sua ação transformadora. Componentes urbanos, agora, se interseccionam com locais históricos na nova realidade cromática. O autor vai buscar em cada cidade, cultura e civilização eleitas, elementos que as identifiquem e possam ser utilizados na escala de cores daquela hora crepuscular. O levantamento de dados feito pelo autor demonstra a sua preocupação em ser o mais fiel possível às suas lembranças. Também demonstra que o ato de escrever está "sujeito não só ao trabalho da imaginação, mas como resultado de uma lenta e minuciosa pesquisa." (SOUZA, 2004, p. 35). Os bastidores da criação naveana permitem-nos perceber um entrecruzamento entre memória, escrita e arquivos, artifícios empregados com vistas à descrição pormenorizada dos lugares da memória, da recomposição de um passado que se desenha no momento da escritura. Os documentos de processo confirmam o exposto:

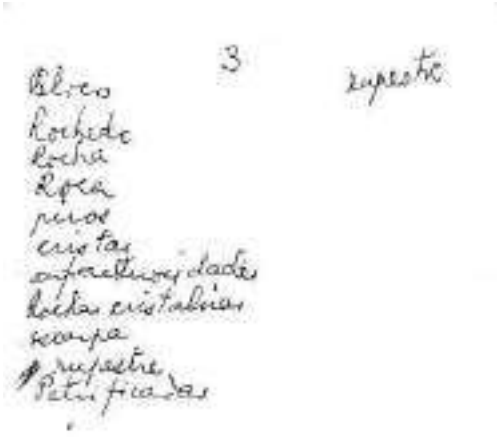


Fig. 3 Levantamento de formas rochosas arquivadas pelo autor

Fig. 4 Levantamento de componentes urbanos e cidades históricas

A descrição das formas tomadas pelas nuvens é a que segue:

> Mas encarávamos os altos e o ocidente. Uma vibração percorria os céus agitados pelos milhares de cocares multicores das “tribus rubras da tarde” fugindo para mais longe e afinal se perdendo dentro das nuvens do horizonte. Essas nuvens fazendo blocos, rochedos, rocas, picos, cristas, anfractuosidades, escarpas. Logo o vento as mudava, os cúmulos se desenrolavam em largas ruas, jardins, avenidas, passagens, becos de burgos pendurados de morro abaixo como Andorra e Rocamadour ou eram metrópoles antigas que ressuscitavam às cambiantes do sol. Sodoma e Gomorra amarelas de enxofre. Atenas, Tiro e Gaza todas de ouro. Nínive, Semíramis e Pasárgada como cobre virando cinábrio. Micenas, Megara e Sidônia feitas de olivinas férricas. Em chama, Roma. Pompéia e Persépolis em chamas rubracundas e sobre todas o sol descendo como o ferro derretido da corrida dos altos-fornos. Um último clarão tira do negro Samarcanda onde muitos terão de chegar antes da noite para encontrar a Imperatriz. *Ce soir à Samarcande*... (NAVA, 1979, p. 266)

Nava inicia sua descrição fazendo um jogo intertextual com a poesia de Mário de Andrade. O autor esteve em Belo Horizonte em 1924 integrando a caravana paulista e foi festivamente recebido por Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava, dentre outros mineiros. Como resultado desta visita, alguns poemas de Mário

vieram à tona. A Serra do Rola Moça foi um deles. Em um dos versos, Mário se refere às nesgas de sol que passam pelos vales, ressaltando o colorido avermelhado do entardecer, certamente a mesma paisagem que avistaram os noivos do poema quando retornavam da cerimônia de seu casamento, cavalgando através da serra. O reflexo do sol imitava um cocar multicolorido, daí "as tribus rubras da tarde", citadas pelo poeta.

A escolha de Andorra e Rocamadour se dá pela seguinte razão: ambas estão localizadas em terras rochosas e encimam montanhas. O amarelo de enxofre de Sodoma e Gomorra também se justifica. A história das duas cidades é amplamente conhecida. Ambas teriam sido destruídas por Deus, com fogo e enxofre, em virtude da conduta imoral de seus habitantes. O ouro de Atenas, Tiro e Gaza advém da riqueza de tais civilizações. Semíramis e Pasárgada estão colocadas no mesmo patamar de Nínive que, no tempo de sua prosperidade temporal, era um centro de crime e impunidade, caracterizada como "cidade ensanguentada", daí a intensa cor avermelhada envolvendo a sua história[i]. Micenas, Megara e Sidônia têm em comum o fato de serem cercadas por montanhas e muralhas, daí serem feitas de "olivinas férricas". Roma em chamas alude à loucura de Nero, o imperador que a incendiou. Pompéia e Persépolis foram, também, ambas consumidas pelo fogo. O efeito cenográfico se fecha com a proximidade da noite: *Ce soir à Samarcande*. O emprego da expressão alude ao encontro inevitável com a Imperatriz, ou seja, a Morte, aqui representada pela escuridão.

A propósito, são várias as expressões empregadas pelo autor para referir-se à morte: "a indesejada das gentes", numa alusão a Manuel Bandeira, "a Cachorra", lembrando Pedro Dantas (Prudente de Morais Neto), "A Dama Esfaimada", "a Esganada", "A Intrusa", dentre outras. (Cf. PANICHI e CONTANI, 2007, p. 158).

Os arquivos de Nava revelam a preocupação do autor em respaldar, documentalmente, a sua escrita. Esses documentos de processo configuram o universo memorialístico de forma sistematizada e representam o suporte sobre o qual o texto foi promovido à existência, o que demonstra que

> (...) a produção literária não é o dom dos deuses e das musas (mito da inspiração), nem mesmo o resultado da aplicação automatizada de um simples *savoir-faire* poético (mito da fabricação), mas uma forma dinâmica permanente entre trabalho do desejo e trabalho sobre a língua. (GRÉSILLON, 2007, p. 269)

Nava não se limitou a permanecer passivo no seu posto de observador: logo procurou integrar a realidade ao seu olhar e ao seu sentir. Em sua escrita, as linguagens visual e verbal integram-se e correspondem-se sem se explicarem mutuamente, complementam-se sem se fundirem, uma vez que essa integração nada tem a ver com a ilustração da escrita pela imagem, nem com o esclarecimento da imagem pela escrita. Cada uma das linguagens permanece íntegra, não havendo fusão entre elas, mas contaminação de uma pela outra. A sua busca pela adequação está baseada na analogia. A analogia tem a ver com semelhança de características. Mundo analógico é um mundo que existe em lugar do mundo real, um mundo que pretende representar um outro, cujas características se aproximam e se assemelham. Ao comparar o movimento das nuvens com as telas de Rubens, por exemplo, Nava faz uma analogia: o que a tela representa é uma imagem daquilo que ele viu, sentiu e internalizou, cuja essência pretende ser verdadeira e autêntica.

Os fatos da vida de Pedro Nava passam a integrar a obra e nos oferecem a possibilidade de acompanhar o modo como o olhar do autor transforma a cena observada através do registro da imagem que será traduzida, futuramente, em palavras. A força da percepção é evidente em sua escrita, uma vez que ele é capaz de guardar a lembrança precisa de uma paisagem vista há mais de cinquenta anos. Sua percepção é, assim, sustentada pela força da visualidade e a matéria-prima de suas representações é também visual.

Ao relembrar uma certa manhã de domingo, observada da janela de seu quarto, o autor se deixa levar pela analogia, o princípio norteador da adequação entre o já visto e o vivido, ou seja, permite-nos acompanhar o modo como seu olhar processa a realidade e transforma a cena observada:

> Olhei para fora onde o sol nosso de cada dia belorizonte fazia paisagem de Renoir aquelas figuras caminhando mergulhadas no mar da erva entre árvores se esfumaçando debaixo dum céu solvente – as paisagem que eu vira numa reprodução enquadrada e pendurada no escritório de Aníbal Machado. Era o *Chemin montant dans les hautes herbes* – que eu tinha ali, ao vivo. (NAVA, 1979, p. 59)

Fig. 5 Quadro de Renoir referido pelo autor
Fonte: <http://www.collegebrossolette.com>

Percebe-se que as percepções estão vinculadas à experiência passada e ficam retidas na memória para uma futura utilização. Que seria das descrições de Nava não fosse a pinacoteca que trazia na memória? A iniciação de Nava nas artes em geral se deu através do amigo Aníbal Machado, em meados de 1922, quando o memorialista era ainda estudante de medicina. Segundo o próprio NAVA (1979, p. 84):

> Assim eu ia aprendendo com mestre Aníbal. Não era só literatura. Às vezes partíamos de um gesso que ele possuía, moldagem de *La Pensée*, de Rodin e a conversa tomava rumos de escultura. Ou da gravura que reproduzia um Renoir, e entrávamos pela pintura, sobretudo pelo Impressionismo, sua paixão mais recente. Lá vinham o próprio Renoir, Manet, Pissaro, Sisley, Degas, Cézanne. Fui sendo apresentado a um por um. (NAVA, 1979, p. 84)

É bem conhecida a aptidão de Pedro Nava para as artes plásticas. Sua prosa é colorida, marcada por uma profusão de imagens, tons e formas e um dos pontos altos de sua escrita é, com efeito, essa capacidade imagética, de artista, que em dois ou três traços mostra situações com a justeza de uma luva na medida certa, resultado da singularidade de seu olhar.

> A criação, como um processo em rede, destaca o estabelecimento de relações; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza desses vínculos, que podem ser observados sob o ponto de vista das singularidades das transformações operadas. Essas transformações acontecem nos modos como se dá a percepção do artista, nas estratégias da memória, nos procedimentos artísticos

> agindo sobre as matérias-primas e na força da imaginação. (SALLES, 2010, p. 26)

O relato de experiências vividas pelo autor aparece sempre atrelado a uma realidade cromática. Ele busca, através do apuro da percepção, aproximar o leitor daquilo que está descrevendo, extraindo de sua linguagem o máximo poder de visualização. Ao narrar o funeral de Raul Soares, ocorrido em 1924, recorta o espaço e vai assimilando essa visualidade através do jogo de luz e sombra que compõe a paisagem na sua transmutação
(o clarão inicial é invadido pela escuridão):

> Seriam suas três horas, um pouco menos, um pouco mais, quando o coche fúnebre entrou pelo lado de Espírito Santo. O dia estava dum azul poderoso e aquela carruagem toda negra incisava-se brutalmente na paisagem como se fosse a colagem de uma gravura de Daumier sobre as cores luminosas de um Sisley. (NAVA, 1979, p. 206)

Em suas litografias, Daumier reproduzia, geralmente na cor preta, uma visão direta e certeira dos acontecimentos de sua época, daí a opção de Nava pela pintura do artista francês[ii]. Já Sisley era dono de uma capacidade surpreendente de observação e captava os matizes mais sutis da luz. Em quase todos os seus quadros, Sisley pintava um enorme céu, característica marcante de sua obra[iii]. As escolhas dos artistas em questão comprovam, assim, que toda observação é mediatizada pelo ponto de vista do observador. Esse agrupamento de imagens encontra correlato nos processos de associação de idéias que também se agrupam por afinidade ou analogia criando um "diálogo intertextual". Daí obter o leitor, por meio do texto memorialístico de Nava, a sensação de um estilo autobiográfico singular, porque as diversas maneiras de a imagem se manifestar na memória são exploradas pelo autor com um colorido e uma riqueza de detalhes que imprime, ao texto, forte teor artístico:

> Há diferentes modos de se aproximar da diversidade de informações e maneiras singulares de se apoderar delas. Nossa história, nossos interesses, nossas indagações é que escolhem o que queremos transformar em lembrança. (SALLES, 2006, p. 74)

O acompanhamento de pistas deixadas pelo autor, no decorrer de sua escrita, dão conta do manejo de formas empreendido por ele. O transporte de uma imagem, que

mais tarde se transformará num texto, em que as palavras e expressões serão portadoras de um conteúdo visual, de natureza icônica, torna relevante esse material textual, tanto na composição quanto na leitura, pois os elementos o fazem criativo, singular e de valor esteticamente mais elevado. Pedro Nava estabelece uma relação visual com o mundo ao construir arquivos para compor sua obra. A utilização de pinturas e gravuras como suporte para descrições, a anotação de dados que julgava importantes para a construção das memórias são os instrumentos de que lança mão para transfigurar o mundo observado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume, 1999.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética*: ler os manuscritos modernos. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

NAVA, Pedro. *Beira-Mar*: memórias 4. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

PANICHI, Edina Regina Pugas e CONTANI, Miguel Luiz. A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. *Íkala: revista de lenguaje y cultura*. Medellín: Universidad de Antioquia, vl. 12, n. 18, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação*: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. *Arquivos de criação*: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava*: o risco da memória. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.

[i] Disponível em <http://megatomaz.blogstok.com/blog/7011/a-grande-cidade-de-ninive> acesso em 07/03/2011

[ii] Disponível em: <www.opapeldaarte.com.br/daumier-honore-victorien> acesso em 08/03/2011

[iii] Disponível em: <www.infopedia.pt/alfred-sisley> acesso em 08/03/2011

Cores, traços, vestimentas: o discurso racial na coleção *las mujeres españolas, portuguesas y americanas*

Edméia Ribeiro
edmeialondrina@uel.br

Foi no século XIX que os estudos sobre a questão racial teve maior impacto e grande prestígio. O argumento da raça como um problema social apoiou-se na produção científica deste século e as idéias raciais apareceram em vários estudos, como os de Darwin, Spencer, Gustav Le Bon, entre outros - que utilizaram esta forma de caracterização para interpretar e explicar o homem. As imagens que ilustram a coleção *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, produzida nos anos 1870 na Espanha, fazem uso do discurso racial como uma das formas de caracterizar a população hispano-americana e evidenciar a importância da cultura espanhola neste espaço. As cores, os traços físicos, a vestimenta e a postura de cada mulher representada na coleção são elementos utilizados para compor a história territorial e civilizatória de cada espaço ali abordado. Partindo de tais considerações, nesta comunicação serão abordadas questões que envolvem imagens de mulheres e discurso racial nas Américas de colonização espanhola.

Palavras-chave: imagens, mulheres, discurso racial

It was in the century XIX that the studies on the racial subject had larger impact and great prestige. The argument of the race as a social problem leaned on in the scientific production of this century and the racial ideas appeared in several studies, as the one of Darwin, Spencer, Gustav Reads Bon, among other - that used this characterization form to interpret and to explain to the man. The images that illustrate the collection Las mujeres españolas, portuguesas y americanas y, produced in the years 1870 in Spain, they make use of the racial speech as one in the ways of to characterize the hispano-American population and to evidence the importance of the Spanish culture in this space. The colors, the physical lines, the garment and each woman's posture acted in the collection are elements used to compose the territorial history and civilization of each space there approached. Leaving of such considerations, in this communication will be approached subjects that involve women's images and racial speech in America of Spanish colonization.

Key words: images, women, racial speech

O discurso racial e os estudos sobre esta temática marcaram de forma indelével as discussões que movimentaram o século XIX. Dante Moreira Leite expõe

que, entre as razões que outorgaram relevância para este campo, está a justificativa do domínio do branco sobre o resto do mundo e que – originada na teoria darwinista -, entre as raças em diferentes estágios de evolução, as mais desenvolvidas estariam aptas a destruir aquelas ainda em estágio menor no grau de desenvolvimento. (LEITE, 1992, p.31)

O argumento da raça como um problema social apoiou-se na produção científica do século XIX e as idéias raciais surgiram das ciências biológicas e conduziram vários estudos, como os de Darwin, Spencer, Gustav Le Bon, entre outros, que utilizaram esta forma de caracterização para interpretar e explicar o homem. De acordo com Patrícia Funes e Waldo Ansaldi, mesmo em estudos de ordem sociológica, nos oitocentos a genética social se ligava à identidade e à ordem política. Positivismo e raça fizeram parte do tecido ideológico deste período. (FUNES; ANSALDI, 2004) Neste mesmo artigo, estes autores traçam a linha de pensamento racista na América Latina e fazem uma distinção entre racismo e racialismo, destacando que ambos configuram-se em ferramenta analítica para entender o problema das raças (entendo que não somente na América, embora esse discurso pseudocientífico “caia como uma luva” para a situação hispano-americana). Definem racismo como um sentimento de menosprezo e ódio a grupos que possuem características físicas diferentes (uma vez que o racismo representa uma sensibilidade universal, que remonta a tempos distantes). O racialismo apresenta-se como uma doutrina, com pressupostos próprios, que reproduz um conjunto coerente de proposições próprias da modernidade ocidental (século XIX). Funda-se na relação entre poder X biologia X ciência. As proposições dessa doutrina estão pautadas no pensamento positivista. No patamar científico e em um período de urgência na definição do nacional, o problema social, da heterogeneidade racial dos indivíduos e de redimensionamento político, o racialismo como categoria analítica trouxe para o centro do debate sobre a nação e seu significado a questão da raça. (FUNES; ANSALDI, 2004, pp. 451-488)

De acordo com Lilia Moritz Schwarcz -, em uma obra em que apresenta uma história social das idéias raciais - o conceito de raça, em muitos aspectos, une definição biológica e interpretação social e se transforma em excelente argumento para estabelecer as diferenças sociais. Tal conceito migrou da biologia para a política e a cultura e, humanizado e sociologizado, postulou uma nova forma de olhar para as diferenças sociais/étnicas e naturalizá-las. (SCHWARCZ, 1993) Para ela, o termo raça

apareceu na literatura especializada no início do século XIX, introduzido por Georges Cuvier e partia do pressuposto da existência de heranças físicas permanentes entre grupos humanos. Tomando por base a crença de que os comportamentos humanos podem ser entendidos a partir de uma análise biológica, surgiram teorias como a **frenologia** e a **antropometria**, que explicavam a capacidade humana através do exame do tamanho e proporção do cérebro dos povos, ao mesmo tempo em que a **craniologia técnica** – que media o índice cefálico – influenciava, neste modelo científico, na aprendizagem e conhecimento das variedades do cérebro humano e conseqüentes potencialidades dos indivíduos. (SCHWARCZ, 1993, pp. 47-49)

Moisés Gonzáles Navarro explica que as classificações raciais que aparecem nos periódicos tinham um propósito político e não científico. (GONZÁLEZ NAVARRO, 1988) Acrescenta que, em 1906, o periodista Andrés Molina Enríquez, refletindo sobre os problemas raciais que surgiram com a colonização da América, lembrava que um dos argumentos mais usados para explicar as diferenças dos grupos sociais era o tipo morfológico. Nas palavras de Navarro, *"Raza Y Pátria (unidad del ideal común) casi se confundem. Algunas veces identifica raza y clase, otras admite la existencia de razas superiores e inferiores."*(GONZÁLEZ NAVARRO, 1988, p. 571)

Neste texto serão apresentadas reflexões utilizando como fonte a coleção *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*[i]. A referida publicação é composta por três volumes de textos abordando espaços territoriais na Espanha, América e Portugal e por litografias – comercializadas em separado –, produzida no decorrer da década de 1870 na Espanha, e fez uso da simbologia feminina para representar tais espaços. Este estudo procurou apresentar a coleção na sua materialidade, na proposta editorial, no sentido político e social, nos conteúdos, temas e significados naquele tempo e espaço nacional. Buscou conhecer aspectos da sociedade espanhola no final do século XIX.

As imagens que ilustram a coleção, assim como as composições monográficas, fazem referência a questão racial. As cores, os traços físicos, a vestimenta e a postura de cada mulher estão de acordo com a história territorial e civilizatória de cada espaço. A cor da mulher americana geralmente tem tons mais escuros, e a tonalidade muda de acordo com a maior ou menor presença indígena na região retratada. Vale lembrar também que, tanto nos textos como nas imagens, as

questões raciais e as sociais não estão separadas, imbricam-se e definem-se reciprocamente.

Estas particularidades estão presentes na litografia que apresenta o Brasil (lit. 1). Retratando *la mujer de Bahia* – embora a parte textual refira-se ao Rio de Janeiro –, o litógrafo não descuidou da tez acobreada, mesmo tendo representado uma figura feminina pertencente à elite, perceptível pela delicadeza da gestualidade e do olhar, espaço físico e respectivos ornamentos, como vaso e tapete. Sobre uma veste branca, cobre-se, da cabeça até quase os pés, com manto em tom castanho e listras vermelhas. A imagem faz menção a uma dama da sociedade, ao mesmo tempo em que revela o exotismo – nos elementos, personagem e exuberante natureza – que caracteriza a cena.

No Paraguai, a relação da imagem da mulher com as características físicas dos indígenas é bastante recorrente e evidencia uma postura e ideologia racialista. Além desta questão, a representação da República do Paraguai (lit. 2) assinala outra perspectiva além da racial, qual seja, a decrepitude. As cores são todas muito escuras, inclusive o tom utilizado para retratar o céu e o horizonte, um marrom acobreado, que evidencia a idéia de um tempo instável. Alguns pássaros pretos sobrevoam a localidade. A imagem que representa o Paraguai não contempla nenhum sinal de civilização e modernidade: uma mulher descalça, com cigarro na boca, um seio descoberto e um jarro de água na cabeça aparece em primeiro plano. Algumas pessoas, ao fundo, caminham por perto de uma

(lit. 1) ***Brasil - mujer de Bahia***

(lit. 2) ***Republica del Paraguay – la aguatera***

casa muito simples e, ao lado desta, entrevê-se uma construção semelhante a uma oca/cabana. O lugar parece ser um vale desprovido de vegetação. Quando algum verde aparece, está sufocado entre as pedras ou representando o infinito. Considerando o período em que foi produzida a coleção *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* - década de 1870 –, verifica-se que o Paraguai já tinha sido devastado pela guerra, e essa litografia não parece ignorar isso. A mulher tem uma gestualidade e expressão frias e o trabalho configura-se no tema principal desta pintura.

Duas são as estampas que representam *las Islas Filipinas* e, em ambas, as representações são de mulheres indígenas, sendo uma habitante dos arredores de *Manilla* (lit.3) e a outra, uma nativa *Chichirica* (lit.4). Nota-se que a excentricidade do lugar, natureza, personagens, cores, gestualidade e vestimentas são colocadas em perspectiva, produzindo e estabelecendo uma noção deste espaço territorial e seus habitantes.

(lit. 4) ***Isla Filipinas- Índia Chichirica***

(lit. 3) ***Isla Filipinas/ Indigena de Manilla***

As mulheres que representam as Repúblicas do Peru (lit. 7) e do Uruguai (lit. 8) possuem características semelhantes, tanto no aspecto físico como nas vestimentas.

(lit. 8) ***Republica del Uruguay/Montevideo***

(lit. 7) ***Republica del Perú/ Señorita de la Capital***

Foram retratadas em ambientes requintados, demonstrando uma arquitetura moderna, e ornamentados com muitos vasos floridos. Apresentam pele clara e suas feições em nada lembram a miscigenação. As vestimentas - nas cores, tecidos e modelos - assemelham-se àquelas usadas pelas damas espanholas.

A litografia da *mujer del pueblo*, que representa a República do México (lit.5), preza pela simplicidade da cena e da pessoa retratada, por referir-se a uma personagem da baixa classe social. Posiciona-se em pé, em meio à parca vegetação, tendo ao fundo uma habitação bastante rudimentar. Veste-se com trajes de duas partes – saia e blusa –, um tanto quanto singelos, trazendo somente colar e xale como adereços e uma longa trança enfeitando os cabelos. Sua pele denota um tom acobreado, e seus traços físicos lembram as misturas inter-raciais que a América vivenciou.

(lit. 5) ***Republica de Mejico – mujer del pueblo***

(lit. 6) ***Andalucia - mujer Gitana***

Entre as imagens femininas que mostram os espaços territoriais espanhóis, uma delas chama a atenção para o aspecto racial: trata-se da *mujer gitana*, representante de Andaluzia (lit.6). Encontra-se solitária e em um ambiente abandonado, encostada numa construção em ruínas. Sua tez é escura e não olha para o horizonte – pose mais recorrente nas litografias -, e sim para o chão, como quem disfarça ou está à espera de

alguém. Suas vestimentas são simples e coloridas; veste saia verde escura com bolinhas brancas e blusa branca, coberta com um pequeno xale vermelho. Seu cabelo é preso e enfeitado com flores também vermelhas. A cena representada nesta litografia lembra uma história de existência e condição marginal, se considerados a decrepitude, o isolamento do lugar e o aspecto físico da personagem ilustrada. Não há como negar que esta imagem toca e mexe com os imaginários sociais.

A parte textual da coleção também apresenta-se marcada pelo discurso racial. Um dos elementos mais recorrentes nas exposições monográficas diz respeito à questão racial na América, figurada pelas mulheres nativas e mestiças. Nas falas dos literatos, a existência dessas personagens causa certo desconforto; incomodam, mas servem para fazer o contraponto com as brancas, representantes da civilização hispânica. Nos traços físicos, na cor, nos hábitos e costumes, religião e educação ou no tocante às suas maneiras, de uma forma geral, são destacadas como seres de poucas virtudes, avessas à demanda civilizatória empreendida pelos espanhóis.

A miscigenação, que por um lado pode significar o casamento do vício e da virtude, é também um expediente aceito, de acordo com alguns autores das monografias, para acabar com antigos usos e costumes selvagens. A mestiça não tem o mesmo reconhecimento que a branca, mas conseguiu uma aceitação que a nativa dificilmente terá.

A proposta editorial estabelece a apresentação e construção de imagens de mulheres por intermédio da descrição em diversas situações, e assim foram representadas, sem muitos preâmbulos e floreios. Encontra-se nessas exposições monográficas uma análise/descrição da tipologia feminina. No artigo de Ildefonso Antonio Bermejo sobre a mulher do Paraguai, nota-se o incômodo do autor por ter que retratá-las. Não vê beleza nem consegue evidenciar algum aspecto positivo. Resume-se a descrever qualidades físicas, costumes e algumas questões do caráter moral das representantes da raça nativa. Descrevendo mulheres pertencentes à tribo Matacos, observa que "*(...) las mujeres son el tipo de las demas poblaciones paraguayas. Son tan desaseadas como los hombres, e cuyos cabellos erizados les dan un aspecto repugnante.*"[ii]

Ignacio Gómez, tentando definir a mulher da América Central, nem faz distinção de gênero no tocante à raça nativa. No aspecto físico e em relação aos hábitos,

considera que a natureza as tratou como verdadeira madrasta. "*(...) el pelo liso, la nariz aplastada, los lábios gruesos, el color cobrizo y la estatura pequeña atestan su origen (...).*"[iii] A mulher do Peru – procedente dos Quíchuas - na pena de Camilo Enrique Estruch, aparece num tom "um pouco mais colorido", embora o literato não se detenha muito na sua descrição. "*Empezarémos por hacer un rápido bosquejo de la mujer indígena (...).*"[iv] Com esta afirmação, mostra que passará por elas de forma sucinta. Para este autor, as mulheres Quíchuas são muito apegadas aos antigos costumes e pouco se interessam pelos modos mais modernos. Considera-as portadoras de uma índole especial. São altas, robustas, com tez acobreada e se parecem fisicamente aos mongóis. Andam descalças, com roupas toscas e trabalham muito. São inteligentes, abnegadas, astutas e possuem integridade varonil. Embora não tenham sido representadas de forma depreciativa, também não foram eleitas como aquelas que dão formosura à espécie humana – utilizando uma expressão do próprio autor e recorrente na coleção, através das argumentações de outros colaboradores.

Este mesmo literato escreve sobre a mulher boliviana e também a divide em duas categorias: a de raça branca e a representante da família dos Aymaras. Um aspecto interessante nos escritos deste autor (mas presente em alguns outros também) é que, ao falar da mulher nativa, enfatiza com mais veemência os aspectos físicos dessas mulheres, enquanto que das brancas destaca mais os hábitos, costumes, moda, entre outros aspectos do cotidiano, e educação, ou seja, traços civilizacionais, enquanto que na indígena, aspectos raciais. Sobre a nativa, pinta-a como infeliz criatura, que vive sob o jugo despótico do marido, resignada, à espera do momento da sua emancipação. "*Semejante en todo á la de los Quíchuas, nada podemos añadir referente a sus hábitos peculiares, que guardan completa analogia con los de la generalidad de las mujeres pertenecientes al pueblo que antiguamente gobernaron los Incas.*"[v]

Estruch, também autor do artigo sobre as mulheres do Brasil, igualmente faz divisão entre nativas (índias tupinambás) e descendentes dos portugueses. Para o literato, a nativa brasileira apresenta um aspecto físico agradável. Veste-se ao modo das mulheres pobres e procura imitar suas maneiras civilizadas. Retrata-as como espertas e inteligentes - por aprender com facilidade -, astutas e dissimuladas. Descreve seus utensílios, habitação, alimentação e afirma que, por natureza, são ferozes e cruéis. Apegam-se à liberdade como signo de sua raça. "*Su natural fiereza y el amor á una vida libre constituyen los signos gráficos de su raza.*"[vi] Interessante notar em seu escrito que

sobre a mulher indígena aparecem poucas observações e são apresentadas em meio à história e à natureza do Brasil. História natural, geografia, flora e habitantes nativos estão imbricados e complementam-se nas linhas traçadas por este autor. Nicolas Ampuero, da mesma forma, apresenta a mulher equatoriana dividindo-a em dois tipos distintos; a nativa – *la índia del Ecuador* – e a originária do povo espanhol. Informa ser a descendência das mulheres nativas a mesma das indígenas do Peru e da Bolívia, e identifica-as a usos e costumes do povo Quíchua. Em seu artigo, somente um item – muito sucinto, diga-se de passagem – foi dedicado às mulheres nativas e mestiças. Para aquelas que tiveram maior contato com os brancos – filhos/as de espanhóis com indígenas – destaca a beleza de seu físico, cultura e inteligência.[vii]

As mestiças, assim como o tom da sua pele, ocupam um espaço intermediário entre nativas e brancas. Os atributos que recebem não são comparados com a deferência feita às damas da sociedade, mas são admirados pela beleza e sensibilidade que apresentam, aspectos tidos como importantes no âmbito da civilização. Em Vicente Barrántes, a mestiça é descrita como um tipo mais aprimorado que a nativa. "*Perezosa como ella, como ella preocupada y fantástica, es sin embargo más aristocrática que ella (...).*"[viii] Diferenciam-se no gosto pelos trajes e cores - não usam *tapis* ou *taparrabos* (veste sumária) -, na educação - seguem os preceitos espanhóis -, no aspecto moral e religioso – educadas para temer a Deus. As paraguaias, segundo Ildefonso Antonio Bermejo, constituem-se em uma mescla de guaranis e europeus. As nascidas nos campos andam desnudas – somente se cobrem com uma túnica de algodão quando chegam à idade adulta – e conservam hábitos primitivos. Embora um tipo mestiço, apresenta certa graciosidade e inocência, na concepção do escritor que as retratou.

A raça que ganha maior espaço e destaque na coleção é a branca por caracterizar a descendência espanhola, representante dos costumes e hábitos civilizados hispânicos introduzidos na América pela colonização espanhola. São essas mulheres brancas que representam/evidenciam a postura conservadora da obra, nas figuras do editor, literatos e litógrafos. Estas de descendência européia foram as que causaram êxtase nos literatos.

As mulheres brancas são as que se assemelham fisicamente e em hábitos às da raça espanhola.[ix] Segundo Idelfonso Antonio Bermejo, oriundas de famílias distintas,

aristocratas, conservam a linhagem e não a adulteram em função de casamentos com membros de origem duvidosa.[x] Configuram-se na "senhora paraguaia", descritas como boas esposas, que se mostram bem em público e que conservam hábitos civilizados.[xi] Apresentam extremado amor materno, são destemidas e heroínas.

A mulher branca também simboliza a "dama de alta classe", nas palavras de Camilo Enrique Estruch. Formosa, de boa educação nos hábitos, na moda, religiosa e ociosa (a ociosidade era valorizada e vista como característica intrínseca à aristocracia), apresenta-se altruísta e de sentimento nacional pronunciado. No entendimento deste autor, *la mujer del pueblo*, embora esmerada, bela, patriota, abnegada, trabalhadora, não configura-se na "mulher por excelência". É a mulher chilena de "elevada esfera" – as damas de uma maneira geral – elegante, de classe alta, a que ocupa, em sua forma de conceituar, o lugar de primazia, por estas possuir hábitos e costumes semelhantes aos das espanholas. Camilo Enrique Estruch, no artigo sobre o Peru, ressalta a boa índole da indígena, representa-a de forma íntegra e muito próxima aos atributos masculinos. É precisamente na limenha, na dama da capital, que transparece todo o seu encanto e admiração pela mulher de tipo europeu, ou seja, branca. Fica explícito o tipo que o autor realmente considera. Esta, de "marcada distinção", sentimentos e costumes identificados com o progresso do século XIX, significa para ele "*(...) outro tipo femenino (...) cuyas relevantes cualidades estimulan al hombre estudioso a inquirir con vehemencia las causas que contribuyen á su brillante conjunto. (...) A esa nobre raza pertenece la mujer limeña de la cual vamos a ocuparnos preferentemente.*"[xii] O modelo de mulher limenha que encanta, para ele, é representado pela branca. Em outro artigo, ao descrever as mulheres bolivianas, também as divide em brancas e indígenas. Em primeiro lugar fala da nativa, aquela que acha importante constar no texto e na obra, mas percebe-se que não aparece tão relevante assim no contexto que cria sobre a Bolívia e suas mulheres. Logo a seguir, retrata então com esmero o modelo que mais lhe agrada, a descendente de espanhóis. Para descrever este tipo de mulher retoma o seu conceito de natureza exuberante e harmoniosa na Bolívia, aspectos que, para ele, combina com seus habitantes. "*(...) sus habitantes están dotados de las cualidades que enaltecen á los tipos más distinguidos de la familia humana.*"[xiii] Depois desta observação, introduz sua análise sobre a mulher boliviana oriunda da raça espanhola, considerada mãe terna, piedosa e instruída. Destaca, ao final: "*dejamos apuntadas as variadas cualidades de primer órden que adornan á la mujer blanca de Bolívia (...).*"[xiv]

Para Nicolas Ampuero, a mulher equatoriana originária do povo espanhol foi dotada de notória beleza. Diferencia-as das limenhas, chilenas e bolivianas somente em alguns aspectos da educação e em função do clima característico da região. Para ele, essas mulheres assemelham-se às inglesas e alemãs. São pessoas doces, de caráter humanitário e, no tocante à instrução, possuem conhecimento para se distinguir na sociedade.

Embora a referência à tipologia racial quase não apareça nos artigos que retratam mulheres espanholas, as diferenças continuaram sendo enfocadas pelos autores, mas sob outra perspectiva. A mulher da "fina sociedade" contrasta com as de classe baixa nos hábitos, o que implica em outros costumes e até mesmo em outra índole moral. As mulheres que são reverenciadas pelos literatos são as da alta sociedade, consideradas as verdadeiras damas, puras de sentimento, sóbrias e íntegras nos costumes e na raça. No caso das províncias espanholas representadas, algumas referências que tocam nas questões raciais, mesmo que tangencialmente, podem ser encontradas e, na maioria dos casos, objetivam mostrar indivíduos – na figura de mulheres, cabe relembrar – idealizados por possuírem traços e características espanholas. Trata-se de elementos que diferenciam o "ser espanhol".

Saturnino Estéban Collantes inicia seu artigo parabenizando o editor pela iniciativa em "conservar os tipos espanhóis", que, em seu entendimento, estariam desaparecendo. Pode-se concluir, partindo desta fala, que Collantes faz menção a uma raça em extinção, qual seja, a espanhola. Echevarría, em *La mujer de Albacete*, ressalta mulheres de feições proporcionais e perfeitas; Llofriu y Sagrera, descrevendo *La mujer de Alicante*, observa a influência do povo árabe, seja no tipo físico ou nos costumes. Curioso perceber que tal influência não aparece como um problema para este autor e outros que compuseram artigos para a coleção, com exceção de Valladares, em *la mujer de Almeria*, demonstrando que somente *las mujeres del pueblo* conservam traços típicos árabes e por este motivo pertenceriam ao último grau da sociedade. Picó y Campamar, ao contrário, em *la mujer de las Baleares*, indica a influência dos árabes nas formas e características físicas dos indivíduos dessa localidade, sem demonstrar desconforto por isto.

Interessante notar o argumento de Mañe y Flaquer sobre raça. Para ele, a Espanha caracteriza-se por um conjunto formado por uma federação de raças distintas,

onde nenhum povoado destaca-se. Ponderando tal argumento, pode-se depreender daí que, em se tratando de Espanha, não existem tipos diferentes, como pede o editor da obra para que os colaboradores destaquem, mas sim um tipo único, o espanhol. É o caso, por exemplo, do raciocínio de Rios y Rosa, em *la mujer de la Canárias*, que ressalta a dificuldade de se definir raça e tipo neste espaço, em função da mescla de sangues ali presente. Cueto, em *la mujer de Guipuzcoa,* defende a noção de que somente com o estudo das raças – influências genéticas herdadas por um povo – seria possível entender as diferenças dos indivíduos de uma determinada região – e cita a craniologia como a ciência adequada para estudar as peculiaridades raciais e conseqüentes diferenças regionais.[xv] Em *la mujer de Lérida*, Balaguer defende a idéia de que os tipos e costumes pertencem a uma região, composta por vários povos, como é caso da Catalunha, que engloba, além de Lérida, Barcelona, Tarragona e Gerona. Para ele, a origem – raça – desses povos só pode ser encontrada em sua história comum.

Considerando as leituras possíveis de algumas imagens e do conteúdo dos escritos monográficos que compõem a coleção *las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, objetivou-se neste texto apresentar as noções que envolvem aspectos étnicos e diferenças sociais baseadas nos tons de pele dos indivíduos pertencentes ao "mundo hispânico". A problemática racial, que marcou fortemente o século XIX, também foi utilizada no sentido de evidenciar o "ser espanhol". Devemos lembrar, no entanto, que, segundo Dante Moreira Leite, a ideologia racista não significou uma tentativa de interpretar objetivamente a realidade, nem mesmo possuía um caráter racional; era, antes de tudo, uma justificativa para diferenciar e subjugar classes e povos – e esta perspectiva aparece na coleção aqui estudada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUNES, Patrícia e ANSALDI, Waldo. Cuestión de piel: racialismo y legitimidad política em el orden oligárquico latinoamericano. In: ANSALDI, Waldo (org.). **Calidoscópio latinoamericano**: imágenes para un debate vigente. Ariel: Buenos Aires, 2004.

GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés. Las ideas raciales de los científicos, 1890-1910. In: **História Mexicana:** El Colégio de México. No. XXXVII, vol. 4, 1988.

GUIJARRO, Miguel (editor). Nota do editor. In: ***Las mujeres españolas, portuguesas y americanas***. Madrid imprenta y librería de D. Miguel Guijarro, 1872.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional basileiro**: histórias de uma ideologia. São Paulo: Ática, 1992.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870 – 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[i] Esta coleção foi produzida na década de 1870 – especificamente nos anos de 1872, 1873 e 1876 –, idealizada pelo editor D. Miguel Guijarro e está organizada em três volumes formatados com artigos escritos por diversos literatos e periodistas. Um quarto volume é composto por litografias coloridas – cromolitografias - pintadas por artistas espanhóis - conforme consta na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[ii] *La mujer del Paraguay*. p. 114. Tomo III.

[iii] *La mujer de Centro-América*. p. 167. Tomo III.

[iv] *La mujer del Peru*. p. 142. Tomo III.

[v] *La mujer de Bolivia*. p. 174. Tomo III.

[vi] *La mujer del Brasil*. p. 212. Tomo III.

[vii]*La mujer del Ecuador*. Tomo III.

[viii] *Las mujeres Filipinas*, p. 63. Tomo III.

[ix] A mulher branca (ou a da elite) é mais evidenciada nos artigos referentes aos países com mais expressão política e extensão geográfica. Nos espaços territoriais menores, as mulheres também são vistas e descritas de um jeito menos epopéico. São retratadas no coletivo, num aparente contragosto por muitos dos literatos.

[x] *La mujer de Paraguay*. Tomo III.

[xi] O problema com a mulher do Paraguai, segundo Ildefonso Antonio Bermejo, é que com a guerra, as pessoas mais ilustres, ricas, lúcidas e educadas tiveram que refugiarem-se nos campos e lá adquiriram hábitos, costumes e práticas dos campesinos ou povos mestiços e, mesmo com o retorno às cidades, não deixaram tais hábitos.

[xii] *La mujer del Peru*. pp. 146-147. Tomo III.

[xiii] *La mujer de Bolivia*. p. 174. Tomo III.

[xiv] *La mujer de Bolivia*. p. 174. Tomo III.

[xv] No caso de Guipúzcoa, relata que houve influência genética da raça vascongada e euskera.

A PRESERVAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO DOCUMENTAL IMAGÉTICO

EDSON JOSÉ HOLTZ LEME
Técnico do CDPH/ UEL
Doutorando em História UNESP
holtz@uel.br

Dos primeiros desenhos em cavernas, do início da humanidade, aos documentos eletrônicos da era da internet, um verdadeiro 'tsunami' informacional, materializados nos mais diversos suportes documentais, tem-se acumulado sob nossos olhos. A chamada era da informação, em que vivemos, transformou a sociedade humana em refém do desenvolvimento e crescimento desenfreado dos registros de seu próprio conhecimento.

Museus, Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas, tradicionais espaços de guarda e preservação do conhecimento e da memória, dentro de suas possibilidades buscaram, no decorrer de suas respectivas histórias institucionais, se adaptar a esta profusão de novos suportes documentais, tanto em quantidade quanto em variedade.

A preocupação em se preservar os registros produzidos pela sociedade humana, em sua trajetória no tempo e no espaço, sempre esteve ligada a diferentes perspectivas do que se deveria preservar. Até o início do século XX os registros oficiais, emanados das esferas do poder político e econômico, tiveram certa primazia e lugar cativo nos lugares de memória institucional.

A reverência ao documento textual oficial foi conseqüência direta de uma tradição hegemônica referendada por historiadores, no século XIX, vinculados à chamada Escola Metódica, que ao buscar o cientificismo da disciplina transformaram estes registros em única fonte confiável e exeqüível para a construção de uma pesquisa histórica.

Esta perspectiva historiográfica começou a ser questionada já no final do século XIX e início do XX com a entrada em cena de historiadores que buscaram na interdisciplinaridade outros caminhos para o fazer historiográfico. O surgimento, na década de 1920, da escola francesa dos Annalles proporcionou uma abertura no olhar

dos historiadores, não só pela possibilidade de um maior diálogo com outras disciplinas, como a geografia e a sociologia, mas também por desconstruir o mito, consolidado pelos positivistas, de que o único registro confiável para o metier dos historiadores era o do documento textual oficial.

Este novo olhar para com as fontes históricas representou uma verdadeira 'revolução' na prática de coleta e arquivamento de documentos até então desconsiderados pela historiografia tradicional. Documentos textuais, não oficiais, como cartas, bilhetes, periódicos, cartazes, mapas, plantas, cartões, pinturas, gravuras, sem falar nos registros materializados em outros suportes como as imagens, produzidas por técnicas que foram se aperfeiçoando durante o século XX, como o filme, a fotografia, os depoimentos orais gravados em fitas magnéticas, dentre outras, passaram a fazer parte dos acervos de arquivos e museus.

Este processo de ampliação do conceito de documento se por um lado permitiu aos historiadores e demais cientistas sociais vislumbrarem outros caminhos para a releitura do passado, por outro trouxe aos profissionais, arquivistas e historiadores, responsáveis pela guarda, organização e preservação desses registros, alguns problemas de ordem metodológica e técnica. Neste texto dois aspectos serão objeto de análise: como classificar um documento imagético, dentro de um acervo, e como preservá-lo.

A primeira questão a ser abordada refere-se ao processo de tratamento arquivístico dispensado aos suportes com informações imagéticas. Em muitos arquivos, museus e centros de documentação a chegada de acervos imagéticos gerou dúvidas e alguns equívocos na fase de arranjo das séries documentais. (1)

A tendência inicial foi a de fazer o arranjo das séries tendo como perspectiva de agrupamento o suporte do documento. O exemplo mais clássico e ainda muito encontrado em inúmeros arquivos é o da "série fotografia".

A fotografia, assim como o filme e as imagens captadas ou produzidas em formato digital são e devem ser consideradas, quando de sua organização, classificação e descrição enquanto uma técnica de registro daquela imagem, seja ela fixa ou em movimento. Para a arquivística o que deve ser priorizado no momento da classificação deste documento, em determinada série documental, são as informações referentes ao contexto de sua produção. Qual é o evento a que se refere esta imagem? Qual a função e contexto de sua produção? Estas informações são fundamentais para se respeitar os princípios da proveniência e da originalidade daquele documento.

A inserção de um ou mais documentos imagéticos em determinada série documental, juntamente de outros com suportes variados, não os impede de serem acondicionados em arquivos e/ou equipamentos e salas diferentes daqueles de suporte textual. Ou seja, o arranjo da série documental não impede o armazenamento em seções diferentes no depósito dos arquivos, visando seu adequado acondicionamento. Dessa forma a informação, seja ela textual ou imagética, mantém intactas suas inter-relações de proveniência, fundamentais para não se perder o contexto de sua produção.

A segunda questão diz respeito à questão da preservação da documentação imagética. Para tanto apresentarei, ainda que de forma concisa, como o CDPH tem armazenado, visando sua preservação, as fontes imagéticas presentes em diversos suportes de seu acervo.

O Centro de Documentação e Pesquisa Histórica - CDPH - é um órgão vinculado ao Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina e tem como objetivos a guarda, a organização, a preservação e a divulgação de documentação histórica, bem como, servir de laboratório de apoio à pesquisa, ao ensino, à extensão, à capacitação e à prestação de serviços. Criado em 1970, juntamente do Museu Histórico de Londrina, como Arquivo Histórico, o CDPH foi constituindo seu acervo a partir de uma perspectiva de 'salvar' a memória da cidade de Londrina e do norte do Paraná. Para tanto foi realizada uma campanha, no final da década de 1960, junto à comunidade local visando arrecadar documentos textuais e tridimensionais a serem organizados e preservados, respectivamente pelo Arquivo e Museu.

Ainda que muitos dos objetos e documentos doados fossem da esfera privada de inúmeras famílias londrinenses e de algumas cidades da região, os responsáveis, tanto pelo Museu quanto pelo Arquivo, buscaram incrementar políticas de aquisição de acervos, bem como sua produção (história oral), sob um forte viés da Escola Metódica, ainda muito presente e atuante nos cursos de História das universidades brasileiras, durante boa parte do século XX.

Entrevistas com pessoas ilustres ou pioneiras da cidade, acervos textuais e de imagens da Sociedade Rural e de outras entidades vinculadas a setores das elites locais, passaram a fazer parte destes acervos. Em 1974 o Arquivo Histórico foi transferido para o campus universitário transformando-se, em 1986, em Centro de Documentação e Pesquisa Histórica.

O crescimento do número de historiadores filiados às novas correntes historiográficas cresceu, sobretudo, na década de 1980. Essa abertura da historiografia

da noção de documento, como já abordado no início deste texto, ainda que com certo atraso também refletiu nas instituições de memória brasileiras. O CDPH, por sua forte ligação com o Departamento de História, não ficou de fora deste processo. Seu acervo passou rapidamente a incorporar uma diversidade documental, repleta de novos e variados suportes, os quais contemplavam novas temáticas e objetos de pesquisa histórica.

Com a adesão de muitos historiadores, do Departamento, à chamada História Cultural intensificou-se o processo de valorização, coleta e doação de coleções de documentos imagéticos. Fotografias, VHSs, DVDs, cartazes, fanzines, charges, ilustrações, pinturas, desenhos, filmes, etc., passaram a configurar, juntamente de outros suportes, um acervo documental que refletia as novas demandas e ampliações do campo historiográfico, nas quais os documentos imagéticos deixaram de ser fontes secundárias ou ilustrativas para alcançar uma importância igual ao reservado, até então, ao documento escrito oficial.

A preocupação com a pesquisa e análise de fontes imagéticas gerou a criação, no Departamento de História, de um grupo de pesquisa, em 2004, intitulado "Iconografia e História". O amadurecimento das pesquisas e crescimento do grupo viabilizou a criação do LEDI – Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, cujos pesquisadores a ele vinculados têm contribuído para o aumento de fundos e coleções em suporte imagético no CDPH.

Conforme já abordado a equipe técnica do CDPH procura fazer o processamento técnico dos documentos imagéticos levando-se em conta sua relação orgânica com a coleção e/ou fundo a que pertence. É claro que na fase da descrição os documentos imagéticos recebem um olhar diferenciado. As informações e códigos presentes em uma imagem transcendem em muito a descrição tradicionalmente atribuída aos documentos em suporte textual não imagético. A carga de informações subjetivas, sem falar nas especificidades técnicas de sua produção, passaram a receber especial atenção na fase de descrição buscando, desta forma, construir instrumentos de pesquisa mais completos. (2)

Com relação à preservação de seu acervo o CDPH conta com dois depósitos climatizados. O maior, destinado aos documentos de suporte textual, é mantido sob uma temperatura de 20º. Os documentos imagéticos, em suporte papel, excetuando-se as fotografias, são nele guardados. Neste grande depósito encontramos livros, revistas, periódicos, cartazes, mapas, plantas, manuscritos, etc.

O segundo depósito, mantido a uma temperatura média entre 16 a 18º, estão acondicionados o acervo áudio-visual. Nele encontramos filmes em película, em VHS, DVDs, slides, fotografias, negativos de fotos, fitas K-7, microfilmes, etc.

Estes depósitos também possuem máquinas de controle da umidade relativa do ar e aparelhos termo-higrômetro que monitoram as variações de temperatura e de umidade.

O acervo, de uma forma geral, está distribuído entre estes dois depósitos de acordo com seu suporte respeitando-se suas especificidades e necessidades físicas para preservação.

Os documentos imagéticos recebem um tratamento técnico diferenciado dos demais documentos textuais. Mesmo mapas, plantas, gravuras, de base textual, no momento da higienização prescindem de cuidados especiais. Eles são acondicionados em grandes envelopes de papel, com Ph neutro, e acondicionados em mapotecas na forma horizontal, minimizando os efeitos da força da gravidade sobre o suporte. É respeitada também, para grandes formatos, a quantidade de no máximo cinco a seis unidades em cada gaveta. Este limite é recomendado para se evitar que o peso, gerado por grandes quantidades de documentos, uns sobre os outros, deformem os que ficaram acondicionados em baixo. Para a limpeza de sujidades são utilizadas trinchas macias e, se necessário, pó de borracha branca. Este processo deve ser evitado em gravuras e/ou pinturas feitas à base de crayon, aquarela ou outros pigmentos que podem ser removidos com a borracha danificando o registro imagético.

Filmes, em película, VHS ou DVD, devem ser acondicionados em caixas específicas, de plástico, em armários ou prateleiras de madeira. É possível a utilização de estantes e armários metálicos desde que isolados de qualquer fonte de radiação elétrica, evitando-se, dessa forma, no caso do VHS e DVD, a perda de qualidade do registro. Diferentemente do documento imagético em suporte textual, as imagens gravadas em VHS devem ser migradas para o DVD. O suporte VHS tem uma durabilidade pequena. Depois de 10 anos ela começa a perder a qualidade, tanto do som quanto da imagem, sem falar dos riscos que este suporte apresenta de ter a fita rompida ou torcida quando enroscada na engrenagem do aparelho de vídeo-cassete. Da mesma forma o suporte DVD prescinde de uma cópia de segurança.

As fotografias, mesmo sendo confeccionadas em suporte textual, devem receber tratamento diferenciado. Os elementos químicos utilizados na gravação da imagem no papel necessitam de uma temperatura mais baixa para sua conservação, daí a

necessidade de acondicioná-las no mesmo depósito dos documentos áudio-visuais. Após sua higienização, também realizada com trinchas macias, as fotos são acondicionadas em pastas suspensas, em invólucros próprios que podem ser adquiridos em casas especializadas. O CDPH dispõe de um arquivo deslizante para acondicionar as pastas suspensas com o acervo fotográfico. Fotografias, em pequeno formato, devem ser arquivadas na posição vertical. Grandes formatos necessitam de um arquivamento na posição horizontal em mapotecas.

Mesmo sendo a fotografia um suporte com boa durabilidade, por sua base textual, a degradação, no decorrer dos anos, dos elementos químicos formadores da imagem, precisa ser considerada para se pensar na digitalização dessas imagens visando sua preservação.

Outra questão fundamental a ser destacada refere-se ao fato de que a digitalização tem sido tratada como a tábua de salvação de todos os tipos de suporte objetivando sua perenidade em termos de preservação da informação. Ainda que esta temática gerasse uma grande discussão e necessitasse de um espaço maior para situar sua atual discussão, alguns pontos podem e devem ser aqui destacados. Digitalizar um documento, seja ele escrito ou imagético, sonoro ou em microforma, garante sim uma possibilidade de ‘eternidade’ enquanto registro. Os possíveis problemas que surgem no horizonte futuro dizem respeito primeiro a duas questões:

1) Quais os riscos que os Arquivos, Museus, Centros de Documentação e Bibliotecas, correm ao migrar milhões de documentos para o suporte digital? Lembrando que é cada vez mais rápido o processo de obsolescência dos programas e equipamentos informáticos. Nunca é demais frisar que a lógica do capital e do lucro que orienta os negócios da indústria da informática é bem diferente da preocupação com a memória que as instituições de guarda perseguem. Será que estas instituições estão preparadas física e financeiramente para acompanhar este processo de migração constante de grandes acervos para novos ‘hardwares’ e ‘softwares’?
2) Os documentos imagéticos, como as pinturas, gravuras, filmes, fotografias, negativos de imagem, ocupam um espaço muito superior ao utilizado pelos documentos escritos na memória virtual dos computadores. A necessidade, por questões de segurança, de se fazer ‘backups’ desses acervos aumenta, de forma considerável, os custos para as instituições de guarda que, em sua grande

> maioria, são da esfera pública e que sofrem para se equipar com a baixa dotação orçamentária a elas destinada. Daí a necessidade de se pensar de forma criteriosa e seletiva no que devemos digitalizar e no quê devemos preservar na velha, porém garantida, técnica da microfilmagem

Estas preocupações não desmerecem a importância da digitalização enquanto um importante meio de preservação e de disseminação, em termos globais, da informação depositada nestes diversos suportes documentais. É apenas um alerta para todos aqueles que utilizam da documentação imagética em suas pesquisas, mas que, por outro lado, não possuem ou não têm uma idéia das preocupações que gravitam, nos tempos atuais, dos técnicos responsáveis pela organização, guarda e preservação destes importantes acervos.

Esta comunicação não buscou esgotar as discussões e questões envolvendo a organização arquivística e de preservação dos documentos imagéticos. O universo destas questões, não só pelas especificidades técnicas desses novos suportes bem como as inesgotáveis discussões referentes às potencialidades, tanto objetivas quanto subjetivas, que as imagens trazem para a pesquisa de inúmeros pesquisadores das mais diversas áreas, como a história, a sociologia, a antropologia, a arquivologia, a comunicação social, a arquitetura, a semiologia, dentre outras, ainda é um caminho novo e aberto.

Os documentos imagéticos que ascenderam consideráveis degraus no reconhecimento de sua importância pela historiografia durante o século XX, deverão ter ainda mais importância durante este século deixando para arquivistas, museólogos e demais profissionais das instituições de memória a difícil, porém fascinante batalha pela sua preservação.

Notas:

(1) Arranjo, segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística (1996) é a “denominação tradicionalmente atribuída à classificação nos arquivos permanentes”; e classificação, segundo o mesmo dicionário, é a “seqüência de operações que, de acordo com as diferentes estruturas, funções e atividades da entidade produtora, visam a distribuir os documentos de um arquivo.”

(2) Para os não iniciados nos conceitos arquivísticos cabe uma breve explicação. A fase de ‘descrição’ de um acervo e/ou documento é aquela onde o arquivista ou historiador retira do documento ou da série documental informações básicas

visando estabelecer uma ponte entre o pesquisador e o acervo que está no depósito. O instrumento de pesquisa vai desde uma simples listagem a um minucioso catálogo onde cada documento é 'apresentado' ao pesquisador, facilitando sua pesquisa, bem como tornando acessível a toda a sociedade, seja por meio impresso ou virtualmente através de sites.

Bibliografia:

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales*. São Paulo: EDNESP, 1997.

CAMARGO, Ana Maria e BELLOTTO, Heloísa Liberalli (orgs.) *Dicionário de Terminologia Arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

CAMARGO, Célia e LOBO, Lucia. A Pesquisa Histórica e as Fontes não Convencionais. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* N.20. Rio de Janeiro, 1984.

CASSARES, Norma Cianflone. *Como Fazer Conservação Preventiva em Arquivos e Bibliotecas.* Colaboração de Cláudia Moi. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa oficial, 2000.

FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Como Tratar Coleções de Fotografias*. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa oficial, 2002.

GASKEL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.) *A Escrita da História: novas perspectivas.* Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. Trad. Eduardo Brandão. 3ª Ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LOPES, André Porto Ancona. Organização arquivística de documentos imagéticos e pesquisa histórica. *Cadernos de Metodologia e Técnica de Pesquisa*. Maringá: UEM, v.7, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

A ASCENSÃO NAZISTA AO PODER: O N.S.D.A.P. E A SUA MÁQUINA DE PROPAGANDA (1919-1933)

Edson José Perosa Júnior

Universidade Estadual de Maringá

1. Introdução

Este artigo fará uma breve introdução acerca da propaganda desenvolvida pelo N.S.D.A.P. desde sua fundação em 1919, como *Deutsche Arbeiterpartei* (D.A.P.), até 1933 quando o partido chegou ao poder, isso servirá para familiarizar o leitor com o contexto da época e de como os nazistas se comportavam. Além disso, a abordagem central será em relação à propaganda nazista nesse período, quais foram os seus métodos, sua eficácia, seus agentes, suas concepções e suas nuanças nesse período anterior a 1933. Por fim pretendemos contribuir para o debate relacionado ao alcance e eficácia da propaganda na conquista de adeptos e eleitores para o N.S.D.A.P. Vale ressaltar, que segundo alguns autores a propaganda haveria sido crucial para que o partido chegasse ao poder, como as alianças com os conservadores, fundamentais para os nazistas (PAXTON, 2007), embora outros afirmem o contrário.

Assim, nesse trabalho procuramos dialogar com a referida literatura e apontar, introdutoriamente, quais os debates relacionados ao papel da propaganda no período e o nosso entendimento sobre o nazismo, além de elucidar melhor como o fenômeno nazista pode dar certo.

2. O N.S.D.A.P. (1919-1933)

Com o fim da primeira guerra mundial em 1918 e a derrota da Alemanha muitos alemães foram pegos de surpresa, principalmente os soldados no *front*, pois o armistício de 11 de novembro foi assinado antes que os aliados franceses, ingleses e estadunidenses adentrassem em território alemão. Além disso, para esses soldados alemães a situação não parecia tão desesperadora assim (quando na realidade era), pois até pouco tempo antes a Alemanha parecia a caminho da vitória, já que os russos foram derrotados em 1917 com a assinatura do tratado de Brest-Litovsk, assim a Alemanha pode concentrar todos os seus

esforços no *front* ocidental. Ocorreu que naquele mesmo ano os Estados Unidos entraram na guerra. Isso foi crucial para a derrota alemã, pois além dos soldados franceses e ingleses que já lutavam contra os alemães na França agora se somariam mais soldados estadunidenses, sem contar a superioridade material dos Estados Unidos que se somava contra a Alemanha (COUTO, 2007).

A economia alemã iria enfrentar um difícil período depois do fim da guerra que iria durar de 1919 até, mais ou menos, 1924. A inflação e o desemprego castigaram muitos alemães, isso agravava ainda mais a situação (é importante entender esse contexto, pois os nazistas irão sempre recorrer a ele para demonstrar quão terrível era à situação alemã antes de eles chegarem ao poder, além de servir de apelo para muitos alemães quando os nazistas afirmavam que tal desgraça, nunca acorreria novamente, pois eles nunca deixariam tal ocorrer; esse é um tema freqüente na propaganda nazista, devemos ficar atentos a isso).

É nesse contexto que o D.A.P. (*Deutsche Arbeiterpartei*), partido dos trabalhadores alemães, é fundado em Munique no ano de 1919 por Anton Drexler e Gottfried Feder. Era apenas mais um dentro os vários pequenos partidos nacionalistas que pipocaram pela Alemanha naquele período (BERTONHA, 2006). Um cabo desconhecido do exército alemão, chamado Adolf Hitler, se encontrava em Munique nesse mesmo período. Hitler que havia nascido na Áustria em 1889 e viveu boa parte de sua juventude em Linz e Viena onde desenvolveu um profundo e odioso anti-semitismo pouco antes de estourar a primeira guerra mundial se mudou para Munique em 1913 fugindo do serviço militar Austro-Húngaro, país que considerava indigno de se combater por apresentar uma imensa diversidade étnica. Em Munique ele se alistou no exército alemão logo que a guerra foi deflagrada e serviu no *front* ocidental onde acabou ferido e condecorado com a cruz de ferro primeira classe (FEST, 2005).

Graças a seus dotes de político e agitador Hitler conquistou rapidamente a liderança do partido, em 1920 o nome do partido foi mudado para N.S.D.A.P. (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães. A partir daí Hitler deixaria o exército para se dedicar totalmente ao partido, e de fato o N.S.D.A.P. começou a ganhar mais expressão política em Munique e os nazistas começaram a tramar um *Putsch*. Eles foram muito inspirados pela bem sucedida ‘‘marcha sobre Roma’’ dos fascistas italianos. A admiração que os nazistas, especialmente Hitler, tinham por Mussolini não deve ser subestimada (BERTONHA, 2006).

Ocorreu que o *Putsch* acabou fracassando e Hitler acabou preso na prisão de Landsberg em 1924, enquanto estava no cárcere escreveu *Mein Kampf* (Minha Luta), com a

ajuda de seu assistente Rudolf Hess, apesar de parecer confuso o livro realmente apresenta a ideologia nazista de forma concisa (FEST, 2005). Hitler introspectivamente decidiu que o único meio para conquistar o poder seria através da legalidade, por isso nos anos subseqüentes o partido teria que se adaptar ao sistema eleitoral alemão. Nos anos de 1924 a 1929, apesar de o partido gozar de pouca expressão no quadro político da república de Weimar, devido até a boa situação que a economia alemã atravessava em contraste com os anos anteriores. Esse período foi importante para a estruturação e hierarquização do partido em torno de Hitler, que a partida daí seria o *Führer*, o líder e condutor do N.S.D.A.P. e do *Volk* (essa expressão era usada pelos nazistas para designar o povo alemão racialmente determinado) (FEST, 2005).

Os nazistas nunca atingiram a maioria eleitoral antes de assumirem o poder, todavia mesmo assim se tornaram o maior partido da Alemanha, mesmo com um pequeno recuo de seus votos na eleição de novembro de 1932. Alguns autores atribuem a ascensão do nazismo aos erros e a miopia da esquerda (a profunda desunião do partido comunista e do partido social-democrata atesta isso) outros afirmam que a complacência dos dirigentes conservadores da república de Weimar. Talvez tenham sido ambos os fatores, mas não respondem satisfatoriamente a questão. Devemos chamar a atenção para popularidade que o nazismo atingiu devido a sua propaganda (jornais, comícios em massa, marchas de multidões uniformizadas e discursos rancorosos) que apelava para o sofrimento e a desilusão dos alemães e sordidamente se utilizavam disso para conquistar a simpatia e votos entre os alemães (PAXTON, 2007; BERTONHA, 2006).

O ano de 1932 foi marcado por duas eleições presidenciais e duas eleições para o parlamento alemão, o *Reichstag*, além do outras eleições regionais, como na Prússia. Os cofres do partido estavam esvaziando devido às incessantes campanhas eleitorais

Além disso, os arrivistas nazistas sedentos por cargos, a recusa de Hitler de não aceitar outro cargo do que o de chanceler causou divergências dentro no N.S.D.A.P. Mesmo assim uma crise política na república de Weimar forneceu a brecha que os nazistas precisavam. Pressionado pela burguesia alemã que temia as forças da esquerda e uma revolução comunista (aos moldes da revolução russa) na Alemanha o presidente Hindenburg nomeou Hitler chanceler em 30 de janeiro de 1933. O nazismo chegou ao poder (BERTONHA, 2006; FEST, 2005).

Isso nos leva a uma última pergunta, diante das dificuldades que a Alemanha enfrentava naquele período (a crise econômica, o desemprego em massa, a inflação aguda, o ressentimento pela derrota da primeira guerra, o humilhante tratado de *versailles*, o medo de

uma revolução comunista, a incapacidade do governo de solucionar ou ao menos amenizar a crise, entre outros fatores) seria inevitável que os nazistas chegassem ao poder? Será que a Alemanha seguia mesmo um ‘‘caminho especial’’ (*sonderweg*)? Essa é uma discussão polêmica e controversa.

Para alguns autores o nazismo não era inevitável, na realidade foi evitável até o último momento. Os nazistas não ‘‘conquistaram’’ o poder, eles ‘‘chegaram’’ ao poder por que estabeleceram alianças com políticos conservadores, que abriram o caminho para o nazismo, isso não significa que os nazistas não contaram com o apóio de parte significativa do povo alemão, seus apelos encontraram eco em muitos segmentos da sociedade alemã (PAXTON, 2007).

Outros autores atestam que o nazismo só foi possível por que no fim contou com um ‘‘empurrãozinho’’ de alguns políticos que já estavam no poder, pois faltou aos nazistas a força suficiente para conquistarem o poder por via de uma eleição presidencial (FEST, 2005). Isso derruba a tese de que os nazistas tinham apóio incondicional da maioria esmagadora da população alemã, foi na troca de favores do jogo político que os nazistas forjaram suas alianças com certos grupos políticos que forneceu, juntamente com o apóio que vinha das urnas, a oportunidade para os nazistas agarrarem o poder. Foi somente nesse contexto muito específico que os nazistas conseguiram o que desejavam.

3. A Propaganda Nazista (1919-1933)

A propaganda nazista teve características muito peculiares, a sua forma era bem diferente da de outros partidos tradicionais e semelhantes a partidos de esquerda, principalmente o comunista (o próprio Hitler escreveu em *Mein Kampf* que considerava muito eficientes os métodos da propaganda comunista e que os nazistas deviam imitar muitos de seus aspectos, claro que, para Hitler, o que a propaganda comunista apregoava partia de um pressuposto falso e era um absurdo e uma mentira maquinada pelos judeus), nesse capítulo serão discutidas seus métodos, agentes e eficácia.

É notável o esforço nazista para se apresentar como uma vítima impotente dos ataques de seus inimigos e que forçosamente e bravamente continuava na luta em nome da causa suprema do nacional-socialismo e da nação alemã. A agressividade e as artimanhas da propaganda nazistas são múltiplas e patentes, afinal os nazistas não tinham nenhum pudor em mentir para atingirem seus objetivos (LENHARO, 1986).

Os nazistas dependiam de discursos públicos tanto por necessidade (principalmente nos primeiros anos do partido), quanto por princípio (BYTWERK, 2008). Em um artigo de Helmut Von Wilucki sobre os métodos testados de propaganda moderna (esse artigo se refere especificamente a eleição de julho de 1932 para o *Reichstag*), os nazistas reconhecem que o método mais eficiente de propaganda é, sem dúvida, os gigantescos comícios onde Hitler discursava. O fato de Hitler canalizar toda a sua energia a serviço da propaganda e a maneira como ele fez isso, teve um efeito significativo em conquistar eleitores. Além disso, Hitler foi um mestre da oratória e seus apelos encontraram eco em meio à frustração de muitos alemães.

Os nazistas também se utilizaram maciçamente de bandeiras e estandartes, que eram vistas constantemente por caminhantes e por expectadores nos comícios e marchas que os nazistas promoviam. As luzes noturnas e música alta asseguravam que as bandeiras e estandartes também podiam ser vistos à noite, tudo isso tinha um forte impacto visual sobre a multidão. Outro aspecto é que na eleição de julho de 1932 os nazistas se utilizaram pela primeira vez de filmes (e o cinema será imensamente mais utilizado quando os nazistas chegarem ao poder, pois terão a sua disposição os recursos do estado para produzir quantos filmes desejarem), que eram assistidos geralmente em paralelo com outro evento (como um discurso, por exemplo) o autor afirma que esses filmes eram recebidos com interesse e entusiasmo pela platéia, particularmente aqueles onde Hitler, Goebbels, Strasser e Göring apareciam.

A divulgação dos comícios deveria ser feita com alto-falantes, pois dessa forma os esforços marxistas para manter as pessoas longes dos comícios nazistas seriam superados já que é quase impossível fazer com que as pessoas não ouçam esse tipo de divulgação. O artigo de Wilucki conclui que as formas tradicionais de propaganda devem, naturalmente, continuar a ser utilizadas para conquistar novos eleitores e manter os que já foram conquistados, os filmes devem ter um papel preponderante daí em diante, também devem ser promovidas peças teatrais e eventos de música germânica para, dessa forma, quebrar o monopólio judaico das artes e devolver a alma genuína do povo alemão.

Os nazistas dedicavam especial atenção no combate contra os comunistas. Ao assistirmos um filme como ‘‘O jovem Hitlerista Quex’’ (*Hitlerjugend Quex*) de Hans Steinhoff percebemos que os nazistas difundiam uma imagem dos comunistas como alcoólatras, libertinos e de mau-caráter que zombavam e atacavam com violência os nazistas. O irônico é que os nazistas nunca reagem com violência aos comunistas, todavia sabemos que as SA e SS promoviam verdadeiras brigas de rua contra os comunistas que, por vezes, acabavam em violentas mortes (LENHARO, 1986, p. 54).

Um método muito eficiente dos nazistas foi o apelo que faziam a certas classes e grupos sociais, sempre prometendo algo que fosse a favor dos interesses desse ou daquele grupo ou classe. Os diferentes tipos de propaganda direcionados aos diferentes segmentos da sociedade alemã que os nazistas tanto idealizavam é a prova desses métodos de propaganda. Por exemplo, os nazistas dispunham de um jornal específico para os moradores do campo, o ‘‘Correio Rural Nacional-Socialista’’. Dessa forma os nazistas dispunham de diferentes jornais com diferentes temas para diferentes públicos. Essa característica se enquadra na definição de Otto Kircheimer, (PAXTON, 2007, p. 92) de que os partidos fascistas foram os primeiros a ser partidos de integração (que incentivam a participação ativa de seus membros) e partidos de base ampla (que recruta em todas as classes sociais).

Assim esses métodos de propaganda foram, até certo ponto pelo menos, muito eficazes para convencer parte significativa do povo alemão. A objetividade e a simplicidade foram as principais características da propaganda nazista, além dos apelos ao orgulho ferido do povo alemão. Tudo interessa no jogo da propaganda, sejam mentiras ou calúnias, o importante era conquistar as massas (LENHARO, 1986). Diante disso podemos perceber que os métodos poderiam variar muito em diferentes contextos de lugares e datas, não havia um método rigoroso o bastante para os nazistas considerarem impossível modificá-lo, pois o fundamental era que se atingisse o objetivo de conquistar as massas, todavia as concepções e idealizações da propaganda eram difundidas e, na maioria dos casos, seguidas à risca.

Quando falamos em agentes da propaganda devemos imaginar todos aqueles que diretamente fizeram à propaganda, como editores de jornais, escritores e principalmente oradores. Os oradores tinham o papel central como propagadores da mundividência nazista e por isso mesmo deveriam representar o nacional-socialista ideal. Isso significa que ele, obviamente, deveria ser ‘‘racialmente puro’’ e um profundo conhecedor da ideologia nazista e do programa do N.S.D.A.P., além de possuir um incansável espírito de luta e ser moralmente correto. Por isso mesmo a admissão de novos oradores para o partido era rigorosa e o novo orador deveria possuir todas as características necessárias.

O maior orador do partido foi sem dúvidas o próprio Hitler, desde seus primeiros discursos (quando o partido nazista praticamente não tinha nenhuma expressão política) nas cervejarias de Munique nos anos 1920, já ficava claro para Hitler que ele tinha um grande potencial para a oratória e isso foi imprescindível para que ele rapidamente alavancasse ao topo do partido e se tornasse seu principal membro (FEST, 2005). Hitler tinha um verdadeiro dom, que conseguiu desenvolver ao longo dos anos, para agitar as multidões e captar as frustrações que assolavam o povo alemão transformando-as em palavras.

O seu discurso de 27 de fevereiro de 1925 (‘‘Restabelecendo o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães’’), feito pouco tempo após ter sido libertado da prisão de *landsberg* é interessante, pois pode servir de modelo para a maioria de seus discursos posteriores (BYTWERK, 2008). Hitler iniciou o discurso revendo a história alemã recente, lamentando a derrota na primeira guerra mundial (que ele considerava uma ‘‘punhalada pelas costas’’). Hitler afirmava que os partidos conservadores atuais não têm contato com as massas e servem apenas aos seus interesses e aos interesses do capital financeiro internacional (que os nazistas acreditavam ser controlados pelos judeus) e que os partidos de esquerda (comunistas e socialistas) que pretendem acabar com o sofrimento dos trabalhadores alemães, na verdade querem dividir a nação enfraquecendo-a para que os judeus possam ‘‘se alimentar’’ dela (percebemos com muita clareza que Hitler acreditava em uma conspiração judaica para dominar o mundo e que os governos democráticos e os comunistas serviam aos interesses judaicos; Hitler sem dúvida leu ‘‘Os Protocolos dos Sábios de Sião’’ e verdadeiramente acreditava no que é profetizado neles).

Hitler também destacou suas concepções de propaganda, já descritas anteriormente. No final do discurso ele restabeleceu seu controle sobre o partido (que fora abalado com sua prisão após o fracasso do *Putsch* em 1923), clamando autoridade absoluta sob o partido e qualquer um que não aceitasse esses termos poderia ir embora. Hitler também ‘‘perdoaria’’ aqueles que cometeram erros em sua ausência na liderança do partido e exige que não haja críticas sobre ele e sobre o partido por um ano (BYTWERK, 2008).

Para Ian Kershaw (BYTWERK, 2008, p. 15) esse discurso foi ‘‘teatral’’, pois os líderes nazistas que estavam lutando pela supremacia dentro do partido enquanto Hitler estava preso e depois desse discurso apertaram suas mãos e, em meio a cenas comoventes, juraram eterna lealdade ao *Führer*; foi como vassalos medievais jurando lealdade ao seu suserano. Depois desse discurso Hitler era novamente o líder absoluto e inconteste do partido. Dessa forma percebemos como Hitler, não só como líder, mas também como orador desempenhava o papel principal dentro do partido.

Sempre quando tratamos de propaganda nazista, não podemos deixar de lado o seu maior arquiteto, Joseph Goebbels. Grande agente da criação de propaganda anti-semita e pró-nazista Paul Joseph Goebbels nasceu em Mönchengladbach no estado da Renânia do Norte-Vestfália, próximo da fronteira com a Holanda em 1897. Seu pai era contador, nascido em uma família católica, seu pai sempre quis que se tornasse padre, todavia Goebbels seguiu estudos em literatura e filosofia. Era um dos poucos no alto escalão nazista com nível superior

de ensino. Goebbels era dono de um fervoroso nacionalismo, só não combateu na primeira guerra mundial por ter pé chato, assim acabou dispensado do serviço militar (COUTO, 2007).

Goebbels foi comunista por um tempo depois do fim da guerra, apesar do diploma universitário ficou muito tempo desempregado, ele desprezava o capitalismo e rejeitava a modernidade. Tornou-se um anti-semita fanático, chegando mesmo a rejeitar uma moça com quem namorava depois que soube que a mãe dela era judia. Filiou-se ao N.S.D.A.P. em 1922, depois do fracasso do *Putsch* se posicionou contra Hitler, mas depois de 1924 passou para o seu lado, se tornando um de seus seguidores mais fanáticos. Foi incumbido por Hitler como *gauleiter* (líder regional) em Berlim (área predominantemente comunista), lá fundou o jornal *Der Angriff* (‘‘O ataque’’) em 1927, nesse jornal atacava principalmente os judeus e os comunistas (com quem estava em encarniçada luta para conquistar o apóio dos trabalhadores berlinenses). Já quando os nazistas assumiram o poder foi nomeado por Hitler como ministro da propaganda (COUTO, 2007; FEST, 2005; BYTWERK, 2008).

Um dos mais fervorosos anti-semitas do partido nazista foi, sem dúvida, Julius Streicher, ele foi um dos primeiros seguidores de Hitler. Entre 1923 e 1945 Streicher publicou um jornal chamado *Der Stürmer*, esse jornal era feito basicamente de propaganda anti-semita. Streicher também foi *gauleiter* da região de Nuremberg (BYTWERK, 2008). Podemos perceber em muitas caricaturas do *Der Stürmer* um anti-semitismo conspícuo. Hitler, Goebbels e Streicher foram apenas três dos principais agentes da propaganda nazista, havia muitos outros, já que a propaganda dentro do N.S.D.A.P. era sistematicamente organizada e ia desde os figurões do partido até seu mais baixo escalão com agentes de propaganda locais. Os nazistas produziram muito material destinado para esses propagandistas locais, nesses guias se ensinava tudo o que eles precisavam saber para ‘‘conquistar o povo’’. Em suma quando falamos de agentes da propaganda nazistas devemos pensar não em um grupo seleto e pequeno dos grandes líderes do partido, mas sim em todos os níveis do N.S.D.A.P. onde propagar as idéias do movimento era crucial para que o nazismo fosse bem sucedido em sua busca pelo poder.

iante de todos esses esforços de propaganda que os nazistas levaram a cabo, uma questão se levanta: será que eles foram realmente eficazes em atingir o objetivo de conquistar as massas? Até que ponto os eleitores que os nazistas conquistaram foram concretamente importantes para que eles atingissem o poder? É inegável que o fato de os nazistas conquistarem um vasto percentual do eleitorado foi o fator que os levou a se tornar o maior partido da Alemanha e isso se deve, certamente, a propaganda do partido. Também é inegável que foi esse fato (de os nazistas se tornarem o maior partido da Alemanha) que proporcionou

a situação para que os nazistas negociassem com as forças governistas e conservadoras da Alemanha no início dos anos 30 (PAXTON, 2007). Mas isso tudo não está necessariamente ligado com a propaganda em si, talvez os nazistas tivessem que depender muito mais de suas alianças com os elementos que já estavam no poder, do que de seus próprios esforços de propaganda para ‘‘conquistar’’ nas urnas o tão desejado poder (FEST, 2005).

Devemos ter em mente que a propaganda nazista evoluiu em suas técnicas ao longo dos anos que precederam a nomeação de Hitler como chanceler, assim como se modificou devido às necessidades de cada contexto e região. A propaganda nazista anterior a 1929 (ano do início da grande depressão nos EUA e que afetou a maior parte do mundo ao longo dos anos 1930) tem eficácia limitada sobre o eleitorado, isso não se deve necessariamente ao possível fato de a propaganda daquele período ser relativamente ineficaz em conquistar eleitores para o partido nazista. Acontece que durante a grande depressão o partido nazista se tornou uma opção política para muitos alemães, assim o contexto de crise econômica sem dúvida foi fator determinante para que os nazistas chegassem ao poder e para que sua propaganda possa ser considerada mais eficaz em conquistar eleitores. Dessa forma a questão de a propaganda nazista ser ou não eficaz é, também, uma questão do contexto em que a Alemanha se encontrava (BYTWERK, 2008).

É evidente para muitos estudiosos que a propaganda nazista foi eficiente em atrair adeptos e eleitores para o partido nazista, pois os seus métodos (a simplicidade, a objetividade, a insistência nas mesmas idéias) se mostraram muito eficientes num período em que os outros partidos burgueses e tradicionais utilizavam métodos que se mostravam antiquados e até mesmo negligenciavam as massas. No período do primeiro quartel do século XX o número de indivíduos com o direito a voto aumentou significativamente, pois cada vez mais homens pobres e marginais na sociedade e as mulheres lutavam pelo seu direito de votar. O sufrágio universal se tornou uma realidade em muitos países.

Esse fenômeno chamado de ‘‘nacionalização das massas’’ (termo cunhado por George L. Mosse) criou novas pressões sobre os ‘‘notáveis’’, que até então ocupavam os cargos políticos (que anos anteriores poderiam contar com o prestígio social e a deferência para garantir sua constante reeleição) e que agora tinham que lidar com verdadeiras multidões de eleitores (PAXTON, 2007, p. 136). Por outro lado os nazistas (assim como o partido comunista), em contraste com os partidos conservadores e tradicionais souberam lidar muito bem com essa situação e conquistaram grande parte do eleitorado a ponto de o N.S.D.A.P. se tornar o maior partido da Alemanha em 1932.

Analisando essa situação se torna irrefutável a afirmação de que a propaganda nazista foi realmente eficaz. Todavia mesmo com toda essa força eleitoral os nazistas foram incapazes de ganhar uma eleição presidencial e de conquistar a maioria do eleitorado alemão. A maior porcentagem de votos que os nazistas conquistaram em uma eleição para o *Reichstag* antes de assumirem o poder foi 37,3%. Isso nos leva a outra questão. Os nazistas para assumirem efetivamente o poder tiveram que contar com o apoio de políticos conservadores e tradicionais. Mesmo as portas do poder não tiveram força política suficiente para adentrá-las com suas próprias pernas, foi preciso um ‘‘empurrãozinho’’ dos políticos que já estavam no poder. Esses políticos conservadores pensavam que poderiam controlar Hitler, como um fantoche. Isso se provou uma grande ilusão e um desastre para muitos desses políticos (FEST, 2005; PAXTON, 2007).

Dessa maneira é perceptível que a propaganda nazista foi realmente eficaz em conquistar eleitores, todavia não foi o único fator para que o N.S.D.A.P. chegasse ao poder, foi preciso estabelecer alianças com os políticos que detinham o poder. Mesmo assim dentro das limitações de cada situação a propaganda se mostrou eficiente em cumprir os propósitos que os nazistas desejavam.

4. Conclusão

É fácil concluir, hoje, que o nacional-socialismo não foi uma revolução, pois não alterou as relações básicas do processo produtivo que continuou administrado por grupos sociais específicos que controlavam os instrumentos de trabalho. A organização econômica da Alemanha nazista estava construída em torno dos grandes conglomerados industriais (MARCUSE, 1998).

Os nazistas souberam captar os anseios e frustrações do povo alemão, eles souberam satisfazer os desejos das massas, desejos estes que se refletia em muitos filmes do período de 1919-1933 (principalmente os filmes expressionistas) que deixavam transparecer essa situação. O que os filmes refletiam não era um credo específico, mas dispositivos psicológicos, ‘‘essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência’’ (KRACAUER, 1988, p. 18). Os nazistas astutamente souberam captar esses dispositivos e, através da propaganda, apelavam para as frustrações, desesperanças e medos de muitos alemães. Para entender o sucesso da propaganda nazista e do partido nazista é preciso compreender o estado psicológico em que se encontravam os alemães daquele período e como os nazistas souberam manipulá-los.

Não há como afirmar que a propaganda não foi importante para os nazistas. Provas cabais atestam que a propaganda, desde as origens do partido nazistas até o fim catastrófico em 1945, foi de crucial importância para que os nazistas levassem a cabo seus planos de fortalecimento da nação alemã, de conquista mundial e até mesmo de extermínio de milhões de seres humanos.

A propaganda nazista é um sucesso no sentido objetivo, pois fez com que a maioria esmagadora dos alemães permanecesse fieis a Hitler e ao nazismo até o último momento. A propaganda nazista fez uma verdadeira ‘‘lavagem cerebral’’ em muitos alemães os deixando mudos para contestarem a tirania de Hitler e cegos para verem os crimes atrozes perpetrados pelos nazistas. Os alemães que saudaram Hitler, Goebbels e outros oradores nazistas, nos lembram de que o poder da retórica e da propaganda pode promover tanto o bem quando o mal.

5. Referências

BERTONHA, João Fábio. *Fascismo, Nazismo, Integralismo*. São Paulo: Ática, 2006.

BYTWERK, Randall. *Landmark Speeches of National Socialism*. Texas A&M University Press, 2008.

COUTO, Sérgio Pereira. *Dossiê Hitler*. São Paulo: Universo dos Livros, 2007.

FEST, Joachim. *Hitler vol. 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LENHARO, Alcir. *Nazismo: O Triunfo da Vontade*. São Paulo: Ática, 1986.

MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, Guerra e Fascismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

PAXTON, Robert Owen. *A Anatomia do Fascismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

A PROPAGANDA DO NSDAP E DA AIB: ANÁLISE E COMPARAÇÕES

Edson José Perosa Junior

Universidade Estadual de Maringá; PIBIC IC-balcão/CNPq

1. Introdução: o caráter fascista do integralismo

Antes de abordar as máquinas de propaganda da AIB e do NSDAP especificamente, devemos proceder com a análise de que o integralismo é um movimento fascista de fato, para a partir daí compreendermos melhor as semelhanças entre essas duas propagandas nos contextos diferentes em que se encontravam.

Atualmente é – quase consenso – nos meios acadêmicos de que a Ação Integralista Brasileira (AIB) foi um movimento do gênero fascista, por apresentar inúmeras características que são comuns a esses movimentos, seja no nacional-socialismo, no fascismo italiano ou na falange espanhola, para citar apenas os mais conhecidos. Hélgio Trindade (1979) foi um dos primeiros a postular essa posição afirmando que:

> *Se a situação política interna do país proporcionara condições ao surgimento de um movimento autoritário e antiliberal, o conteúdo e o estilo de organização do integralismo, entretanto, inspiraram-se amplamente no fascismo europeu. Não pretendemos afirmar que o integralismo tenha sido exclusivamente fruto de um mimetismo ideológico (a tradição do pensamento político autoritário brasileiro contribuiu também decisivamente para a formação da doutrina), mas a influência do fascismo europeu foi, sem dúvida, crucial na configuração da AIB enquanto movimento político. (TRINDADE, 1978, p. 278)*

Portanto fica patente que para Trindade (1979) a influência do fascismo europeu juntamente com o contexto sócio-econômico, político e cultural nacional, naquele momento, fizeram com que o integralismo se tornasse uma realidade. A influência do fascismo europeu, em especial o italiano, não significa que o integralismo foi um ‘‘mimetismo’’ daqueles movimentos, mas sim que recebeu forte influência de modelos externos em um contexto nacional favorável o que produziu um amálgama com características diferenciadas, porém não únicas. Ainda nessa linha de raciocínio Bertonha (2006), ao comentar sobre o chefe integralista, explicita:

> *A viagem à Europa deu a Plínio Salgado a oportunidade de meditar sobre sua obra e sobre a política brasileira e de ler boa parte da literatura política que circulava no Velho Mundo naquele momento. Mais importante,*

> *porém, foi a sua passagem pela Itália, onde conheceu de perto o fascismo, que o maravilhou e o estimulou a pensar na criação de algo semelhante no Brasil. (BERTONHA, 2006, p.61)*

Desse modo podemos perceber como a ideologia fascista influenciou e maravilhou o futuro chefe integralista Plínio Salgado e o fez contemplar algo semelhante para o Brasil como forma de superação dos problemas brasileiros naquele momento (outros líderes integralistas também seriam fortemente influenciados pelos fascismos europeus, notadamente Gustavo Barroso e Miguel Reale). Ainda em outra obra, Bertonha (2008) ao tratar da máquina simbólica integralista postula:

> *Em primeiro lugar, acredito que não podemos compreender a formação da máquina simbólica integralista se adotarmos premissas simplificadoras, como a que propõe que a ideologia e a mística integralista são simples ‘‘reflexos’’ ou ‘‘mimetismos’’ do fascismo europeu. Aproximando-me das posições de Hélgio Trindade, entendo o integralismo como um movimento surgido dos meios políticos e intelectuais brasileiros a partir de um contexto de crise do sistema capitalista – com apelos a soluções nacionalistas/corporativistas – e também graças a problemas e características específicas da sociedade brasileira do período. Agindo dentro dessa realidade, a Ação Integralista absorveu componentes do fascismo europeu em seu organismo, o que levou a assumir caracteres casa vez mais próximos a este. (BERTONHA, 2008, p. 262 e 263)*

Destarte percebemos como a noção de que o integralismo foi um movimento do gênero fascista no contexto específico brasileiro daquele período é um consenso entre esses autores. Outra autora que participa desse consenso é Cavalari (1999), ao dizer que:

> *[...] Não se trata de mero mimetismo ou de simples reflexo de ideologias totalitárias da Europa, entretanto, não podem ser explicadas sem se levar em conta o modelo de referência externo.*
>
> *Nesse sentido, aproximo-me da posição defendida por Trindade, [...] quando esse afirma que o integralismo não pode ser compreendido exclusivamente como fruto de um mimetismo ideológico, uma vez que a tradição do pensamento político autoritário brasileiro teve grande peso na formação da doutrina. Entretanto a influência do fascismo europeu foi, sem dúvida, crucial na configuração da AIB enquanto movimento político. (CAVALARI, 1999, p. 33 e 34)*

Dessa forma é perceptível o consenso em relação à influência do fascismo Europeu sobre o integralismo, mas vale ressaltar que certos fascismos europeus tiveram mais influência do que outros sobre a AIB. Dentre os mais influentes, sem dúvidas, está o Fascismo Italiano e o Estado Novo português, todavia é a influência do nazismo que mais nos interessa no âmbito desse trabalho.

O nazismo, justamente por ser um tipo de fascismo, apresenta as características comuns a estes (a indumentária, o forte senso de hierarquia, a intensa propaganda, o anticapitalismo, o antiliberalismo, o anticomunismo, etc.). Entretanto o que mais diferencia o nazismo é a questão racial e o anti-semitismo tão enfatizada e importante para compreendê-lo. Nesse sentido o integralismo não apresenta tanta semelhança com o nazismo, quanto nos quesitos anteriores, apesar de apresentar sim anti-semitismo e racismo, devido fundamentalmente à influência do nazismo sobre ele, principalmente através de Gustavo Barroso.

Demonstrado que o integralismo é um movimento fascista, além das várias semelhanças deste com os fascismos europeus (especialmente o nazismo, que mais nos interessa) e algumas diferenças que o caracterizam por estar no contexto brasileiro, não será surpresa nenhuma que muitos elementos, técnicas e temas da propaganda integralista sejam semelhantes com os da propaganda nazista (talvez até mesmo o ponto de maior convergência entre esses dois movimentos fascistas). É essa análise que devemos proceder agora.

2. A Propaganda Integralista

Como já foi salientado e exposto anteriormente a AIB é considerada enquanto um movimento do gênero fascista no Brasil. Justamente partindo desse pressuposto, pode-se afirmar que a AIB recebeu cavalar influência dos fascismos europeus e, no caso especifico, do nacional-socialismo alemão. Assim torna-se um corolário desse pressuposto anterior, que também no caso da propaganda integralista, houve considerável influência e inspiração da propaganda nazista para que os integralistas definissem seus métodos e temáticas. Todavia devemos estar atentos para os pontos de não convergência da propaganda integralista com a propaganda nazista, e até mesmo pontos de divergência entre elas.

Primeiramente devemos pontuar alguns pressupostos da ideologia integralista que serviam de base para a elaboração dos temas propagandísticos. O integralismo se apresentava como um movimento de cultura e não como um partido político, pois para Salgado, diferentemente dos partidos políticos que se preocupavam apenas com a conquista do poder, a AIB colimava uma conquista que acreditava ser muito mais duradoura, que anunciaria uma nova era para o Brasil e para a humanidade (CAVALARI, 1999).

Seguindo essa linha de raciocínio os integralistas acreditavam piamente que o povo brasileiro não tinha ‘‘cultura’’ e que a grande missão da AIB seria inculcar no povo brasileiro

a ‘‘cultura’’ (entendida pelo prisma ideológico integralista). Portanto a cultura da massa popular deveria ser ‘‘elevada’’ pelos integralistas, o que por si só constituiria verdadeira revolução (CAVALARI, 1999). Bulhões (2007) segue essa lógica ao afirmar que a imprensa seria o principal veículo na ‘‘educação cultural’’ da população:

> *A imprensa, importante veículo de propaganda da AIB, foi pensada pelo integralismo como fator de educação para a população ‘‘menos culta’’ que, por essa razão, estaria em contato menos com o livro do que com o jornal. Esta defesa do papel da imprensa como responsável pela educação da sociedade, fica bem clara em uma entrevista dada ao jornal ‘‘A Offensiva’’ por Ernani Silva Bruno, Secretário de Doutrina e Estudos, em 1936. A imprensa para ele se revestia de uma grande importância, pois ‘‘a população alfabetizada do Brasil está por força de circunstâncias facilmente verificáveis, muito menos em contato com o livro, com a biblioteca, com a conferência educativa, do que com seu jornal e a sua revista ligeira’’ e complementou dizendo que ‘‘o homem do povo das grandes cidades, homem que nunca teve um livro entre as mãos, lê o jornal. Por isso, a grande responsabilidade da imprensa brasileira, que tinha os papéis de educar o povo, difundir conhecimentos, popularizar as conquistas científicas e técnicas e ‘‘democratizar’’ as realizações culturais e científicas [...] (BULHÕES, 2007, p. 34 e 35)*

Outro aspecto, típico dos fascismos, é o apelo para a importância da obediência e da disciplina, condição *sine qua non* para a AIB na obtenção da ordem espiritual e moral. Também a mulher desempenha um papel essencial na preparação da revolução do espírito, principalmente nos setores educacionais, compreende-se assim que houvesse propagandas produzidas e direcionadas especificamente para as mulheres (CAVALARI, 1999). Entretanto essa importância dada às mulheres não pode ser interpretada como promotora da igualdade entre os gêneros. O integralismo buscava uma falaciosa ‘‘naturalização das diferenças de gênero’’, isto é, as mulheres e os homens possuiriam qualidades ‘‘naturais’’ e ‘‘intrínsecas’’ que delimitariam seus papeis dentro da sociedade, qualquer alteração nesses papéis seria uma aberração inaceitável (CAVALARI, 1999; BULHÕES, 2007).

Da mesma forma os integralistas viam a conquista das crianças e dos jovens como indispensável para o sucesso do movimento e para eles também será direcionada propagandas específicas para sua arregimentação (CAVALARI, 1999). Para tal fim os integralistas criaram organizações infanto-juvenis (bem similares a do fascismo italiano), onde as crianças e jovens

eram bombardeados com intensa propaganda e doutrinação ideológica. Os integralistas não poupavam nenhum esforço na arregimentação da juventude (BERTONHA, 2006, p. 65).

Confluindo esses aspectos apresentados até agora havia a criação da ilusão de participação política dentro da AIB e da unanimidade e união dentro do movimento, além do velamento das diferenças de desigualdades na sociedade (a propaganda, e especificamente a fotografia, contribuíam e reforçavam essa idéia). Ocorria dessa forma a teatralização da política:

> *Pelo caráter vertical hierárquico da organização, a AIB exclui o escalão inferior, a maioria dos militantes, das decisões tomadas, sendo assim estes são levados a uma ilusão de participação política dentro do partido através de rituais e cerimônias. Fotografias também serviam para glorificar a força e o poder do movimento e transmitem a impressão de união e unanimidade dos militantes em torno do integralismo. A propaganda destes eventos, nos quais a multidão é o ator principal, procura teatralizar a política, convencer o público através de imagens, tais como a unidade dos militantes e do movimento, da coesão dos militantes em torno do Chefe Nacional [...] (BULHÕES, 2007, p. 108 e 109)*

Para exemplificar essa idéia, basta observarmos as fotos do desfile integralista realizado em Curitiba no estado do Paraná presentes na *Revista Ilustrada Anauê* número um, de janeiro de 1935. Onde colunas uniformizadas, em desfiles e fazendo juramento à bandeira e ao sigma, reforçam a idéia de coesão e unidade do movimento, onde as diferenças são veladas pela massa de militantes.

A imprensa integralista deveria ser uniforme, sem contradição entre publicações de um ou outro jornal ou revista integralista e não expondo os conflitos e contradições dentro do movimento. A imprensa seria o meio pelo qual a uniformidade e união do movimento se cristalizariam para o grande público. Duas características marcantes da imprensa integralista devem ser ressaltadas: a obediência do mesmo padrão gráfico e o uso de técnicas de persuasão. Assim os jornais integralistas se utilizavam do mesmo modelo de diagramação e utilizavam os mesmo recursos. Essa uniformidade era garantida e coordenada pela SNP (Secretaria Nacional de Propaganda) (CAVALARI, 1999, p. 92).

Além disso, os jornais integralistas repetiam informações e matérias já publicadas em edições de jornais integralistas anteriores não citando fontes nem estabelecendo referencia

alguma nas transcrições. Isso acaba por evidenciar o caráter autoritário do movimento e de que o que estava sendo publicado não deveria nunca ser contestado por nenhum militante. No processo de doutrinação livro e jornal se complementavam um ao outro. O livro, que era destinado a um público mais letrado, veiculava idéias que seriam ‘‘popularizadas’’ pelos jornais, assim estabelecendo uma conexão entre esses dois instrumentos de persuasão (CAVALARI, 1999).

Já em relação ao uso do rádio pela AIB, era esporádico e não havia horários fixos ou programas regulares de rádio apresentado pelos integralistas. Essa situação se devia, fundamentalmente, ao fato de a AIB não dispor do aparelho do Estado para controlar a radiodifusão no Brasil, situação oposta a que ocorreu na Alemanha a partir de 1933, quando os nazistas iniciaram uma investida contra os meios de comunicação, para poder controlá-los:

> *O rádio era outro elemento constitutivo da rede utilizada pela AIB para doutrinar. O mais avançado meio de comunicação de massa da época foi utilizado pela AIB de maneira esporádica, isto é, a AIB não possuía um horário fixo ou um programa regular de rádio. Entretanto, através de horário pago nos momentos considerados decisivos para a Nação, a palavra do Chefe Nacional chegava, via rádio, às mais distantes regiões do país. Para ouvi-las os militantes se preparavam com antecedência. Em clima de grande expectativa algumas providências eram tomadas: convocavam-se reuniões em todos os núcleos integralistas do país e, no dia marcado, a ‘‘oração de Plínio Salgado’’ era ouvida pelos camisas-verdes, com reverência e retransmitida para a população local, através de auto-falantes colocados fora das sedes. (CAVALARI, 1999, p. 125)*

Portanto, apesar das dificuldades, o rádio foi sim utilizado pela AIB como meio para veicular e difundir a doutrina entre ouvintes comuns e militantes, buscando tanto a coesão dentro no movimento quando a arregimentação de novos membros.

Uma das temáticas mais presentes na propaganda integralista é o ataque contra o liberalismo e o socialismo/comunismo. Deve-se compreender que, para a ideologia integralista, esses dois modelos aparentemente antagônicos dispunham de uma base comum. Essa base era o materialismo, por oposição ao espiritualismo, que constituiria a base do integralismo. Essas duas forças, verdadeiramente antagônicas, estavam em conflito desde o início da humanidade:

> *A base do pensamento de Plínio Salgado era a oposição entre materialismo e espiritualismo, concepções antagônicas em conflitos desde o início dos tempos. No mundo dos anos 20 e 30, Salgado identificava uma vitória do materialismo e do individualismo e afirmava que, para vencê-los, deveria haver uma revolução espiritual.*
>
> *Essa revolução deveria ter como alvos o capitalismo liberal, fortemente injusto e desigual, e principalmente o comunismo, visto como o auge da civilização materialista e ateísta. Para Salgado, o Brasil também estava sob o domínio do materialismo, mas haveria um fundo espiritualista – especialmente no interior do país, não contaminado pelas idéias estrangeiras – que um movimento renovador poderia captar. Esse movimento seria o integralismo. (BERTONHA, 2006, p. 64)*

Destarte podemos compreender que há uma simplificação dos diversos inimigos em apenas um, nomeado de materialismo, mas que compreenderia toda uma plêiade de inimigos perpassando desde o comunismo soviético até o liberalismo estadunidense. Essa prática é muito comum aos fascismos em geral, e pode ser encontrada tanto na propaganda do fascismo italiano, quanto na propaganda nacional-socialista (onde o grande inimigo é o judeu). Essa simplificação e unificação dos inimigos em apenas um, é uma tática de propaganda insidiosa, pois se entende que é mais fácil de convencer o público com um discurso maniqueísta e simplista, e que concentraria suas energias e ódios em apenas um inimigo:

> *Nesse esforço de convencer a sociedade de que ela está desmoronando e de que a única solução possível é o fascismo, a propaganda tem um especial cuidado em rebaixar sistematicamente seus adversários e unificá-los em um tipo só. A luta deve ocorrer sempre entre pólos opostos: saúde X moléstia, pureza X putrefação etc., de forma a estreitar a união da população em torno das diretrizes do regime ou do partido. Afinal de contas, a presença do Diabo (judeu ou comunista) implicava em uma melhor acolhida de Deus (fascismo) e estimulava tanto a fidelidade a este Deus como a adesão a sua seita. Uma simples conferência nos artigos e materiais de propaganda integralista podem comprovar esse trabalho sistemático em converter os inimigos da AIB em protótipos do mal absoluto. (BERTONHA, 2008, p. 258)*

O processo de demonizar o inimigo socialista/comunista é conspícuo ao observarmos ‘‘os 10 mandamentos dos comunistas’’ na revista Anauê número onze de julho de 1936. Ali

os comunistas são transformados em seres subumanos, sórdidos e canalhas inigualáveis no mundo, completamente execráveis e abomináveis. Os mandamentos são: odiar o senhor, vosso Deus; amaldiçoar vosso Deus e Senhor; desprezar o dia do Senhor; desprezar pai e mãe; matar; impureza; furtar; mentir; desejar a mulher do próximo; preparar a revolução mundial. Assim os comunistas representariam a mais grave ameaça contra Deus, a família, a propriedade e a ordem.

Voltando-se agora ao ataque contra o liberalismo e a liberal-democracia. No artigo de Raymundo D. Padilha intitulado ‘‘Crises parciaes e crises de systema’’, presente na revista Anauê número um de janeiro de 1935, nota-se o feroz ataque contra o sistema vigente no Brasil e em parte do mundo também (especialmente os EUA). O autor defende a tese de que a liberal-democracia está sendo incapaz de lidar e resolver com os problemas do país, por não compreender suas causas. O problema é essencialmente de ordem, pois o Estado só se faz presente quando os problemas se tornam agudo (Padilha então implicitamente sugere que o Estado deve ser ostensivo e forte), reformar o sistema não é a solução é preciso substituí-lo. Nesse discurso o liberalismo é apresentado como pusilânime na resolução dos problemas internos do país.

Nesse sentido o fascismo é apresentado como alternativa aos problemas do mundo capitalista ocidental em crise, do qual o Brasil faz parte. Como ideal o integralismo colimava criar um novo homem e uma nova sociedade, livre do liberalismo, da decadência e materialismo da sociedade burguesa e expurgada do perigo do comunismo. Nessa sociedade não haveria divisões nem conflitos, pois ela seria coesa e solidária (BERTONHA, 2008, p. 264).

Mesmo diante da eficiência da máquina simbólica e propagandística da AIB, isso por si só não foi suficiente para que o integralismo galgasse o pode no Brasil, isso se deve a particularidade do contexto brasileiro (diferente da Itália dos anos 1920 e da Alemanha nos anos 1930). Essa conjuntura determinou que a base popular da AIB se mantivesse relativamente fraca e limitada aos setores de classe média, o que acarretou na fragilidade política do movimento e em sua falência enquanto projeto político com o advento do Estado Novo (BERTONHA, 2008). Mesmo assim devemos avançar um pouco mais na discussão de similaridades e divergências da propaganda integralista e nazista.

3. As Duas Propagandas: nuanças e semelhanças

Nessa parte final, iremos retomar alguns aspectos de ambas as propagandas apresentadas anteriormente, como forma para analisarmos as semelhanças e diferenças entre elas, além da influência da propaganda nazista sobre a AIB. Ao tratar da influência do nazismo sobre a AIB, não podemos protelar de tratar de Gustavo Barroso, que foi um dos principais defensores do anti-semitismo e que via o judeu como o principal inimigo do integralismo. O que se coaduna com sua profunda inspiração e influência pelo nazismo.

Gustavo Adolf Dodt Barroso nasceu em 1888 em Fortaleza no Ceará, sua mãe era alemã e morreu logo após dar luz a ele. Foi criado por sua avó paterna e duas tias, Barroso relata que sofreu influência da tradição brasileira desde seus primeiros dias. Apesar de ser filho e neto de alemães, não conheceu a língua germânica na infância e sempre se sentiu como verdadeiro brasileiro, embora creditasse ter um pendor natural para a ordem e a disciplina, valores que considerava serem influência de sua ascendência germânica. Devido a essas qualidades acreditava ter uma inclinação para o militarismo. Iniciando o curso de direito em fortaleza, viria a concluí-lo no Rio de Janeiro; ingressou na Academia Brasileira de Letras com 34 anos. Barroso mantinha estreita ligação com acadêmicos e intelectuais brasileiros e começou a se envolver com a AIB, na qual logo atingiu posição de destaque. Defendia posições anti-semitas e acreditava na superioridade da raça branca ‘‘civilizada’’ em orientar dos destinos do mundo. Na AIB tornou-se chefe da milícia do movimento (CARNEIRO, 2002).

Depois desta digressão, devemos apreciar por um momento como se dava o anti-semitismo na AIB e seu grau de penetração no movimento. O anti-semitismo trás em si uma visão conspiratória da história, pela qual os judeus controlariam a economia mundial, as forças do comunismo e as democracias liberais, uma miscelânea patentemente irreal, mas que se prestava a temática simplificadora dos inimigos da propaganda integralista e nazista. Deve-se notar que o grau de difusão do anti-semitismo entre os militantes e dirigentes de base era muito maior do que entre os dirigentes nacionais e provinciais, pois a propaganda anti-semita e a idéia simplista de conspiração mundial se mostravam mais eficaz e penetrante nesses meios. Assim ao analisar os resultados de suas pesquisas entre os militantes integralistas, Trindade (1978) assevera:

> *Os resultados demonstram que os preconceitos anti-semitas e antimaçônicos são profundamente enraizados nos antigos integralistas, o mesmo quando o medo do judeu considerado como uma ameaça seja menos forte do que a idéia de uma conspiração judaica. Quanto à visão*

> *hierárquica, se ela se manifesta claramente ai nível da desigualdade natural entre os homens, é repelida por mais de um terço dos integralistas quando se trata de aceitar o direito de subjugar os povos inferiores. Este último aspecto prova que a influência do nacional-socialismo não era negligenciável entre os militantes. (TRINDADE, 1978, p. 265)*

Assim se estabelece um ponto de convergência da propaganda integralista e nazista. É óbvio que o anti-semitismo não atingiu o grau de importância e influência que ele tinha na Alemanha nazista, por razões de contextos diferentes. Todavia essa influência também não pode ser negligenciada. Ainda assim não havia consenso entre os ideólogos integralista sobre o anti-semitismo. Barroso assumia uma posição mais radical (bem próxima a do nazismo), mas que não era muito bem vista pela maioria dos dirigentes, ainda que encontrasse certa penetração nas bases do movimento. Entretanto, esses ideólogos menos radicais (dentre os quais se encontra o próprio Plínio Salgado) não negavam certos aspectos nocivos da ação judaica, especialmente nas finanças mundiais, todavia são reticentes em aceitar a postura de reduzir o conjunto dos adversários do integralismo ao judeu (TRINDADE, 1978, p. 242). Ainda assim vale citar aqui uma carta-aberta de Salgado, publicada na revista Panorama, na qual ele discorre sobre a questão do anti-semitismo:

> *[...] Em ralação ao judeu, não nutrimos contra essa raça nenhuma prevenção. Tanto que desejamos vê-la em pé de igualdade com as demais raças, isto é, misturando-se, pelo casamento, com os cristãos [...]. Quanto ao capitalismo judeu, na realidade ele não existe como tal. O que se dá é apenas uma coincidência; mais de 60% do agiotismo internacional está nas mãos israelitas. Isso não quer dizer que sejam eles os responsáveis exclusivos pelas desgraças atuais do mundo [...]. A animosidade contra os judeus é, além do mais, anticristã e, como tal, até condenada pelo catolicismo. A guerra que se fez a essa raça na Alemanha foi, nos seus exageros, inspirada pelo paganismo e pelo preconceito de raça.* ***O problema do mundo é ético e não étnico.*** *(SALGADO apud TRINDADE, 1978, p. 242, grifo meu)*

Nesse trecho percebemos que há um afastamento de Salgado do radicalismo nazista anti-semita. Ainda assim isso se deu apenas no campo do discurso, e na realidade houve penetração de idéias anti-semitas mais radicais entre alguns militantes e dirigentes de número não desprezível.

A propaganda integralista apresentava os problemas nacionais e a solução dos mesmos de forma surpreendentemente semelhante ao que a propaganda nazista fazia. Primeiro apresentavam de forma dramática a situação de caos e desespero em que o país se encontrava daí em seguida apontavam as razões para essa situação (sempre vinculada aos inimigos do movimento: o comunismo, o liberalismo, o capitalismo internacional, o judeu, etc.) e ao final apresentavam a única solução possível: o fascismo/integralismo (CAVALARI, 1999, p. 126).

Esse mesmo método de enfatizar a situação desesperadora e apresentar a solução fascista é difundido em vários discursos nazistas. Como, por exemplo, no último discurso de Hitler de 30 de janeiro de 1945, quando o fim já estava bem próximo. Nesse discurso o *Führer* enfatiza o mesmo tema da propaganda nazista que fora apresentado desde os primórdios do movimento: de que a situação alemã anterior a 1933 era desesperadora e que o nacional-socialismo foi o ‘‘renascimento’’ da nação alemã e a única solução para seus problemas (como ainda continuava a ser em 1945, segundo Hitler):

> *Nos anos após o colapso de 1918, as pessoas ainda não tinham percebido que um mundo antigo estava entrando em colapso e que uma nova era estava surgindo. Não se poderia preservar o que se tinha provado podre e corrupto, não importa quão tenazmente alguns tentassem. Em vez disso, foi necessário criar uma nova fundação. Uma ordem social desatualizada tinha desaparecido, e qualquer tentativa de mantê-la seria em vão. Não é diferente atualmente, embora em grande escala. Os Estados burgueses estão condenados à destruição, e apenas aquelas ‘‘Comunidades Populares’’ (volksgemeinschaft) com mundividências claras e firmes estão em condições de superar a pior crise da Europa em muitos séculos. (HITLER apud BYTWERK, 2008, p. 152, tradução minha)*

Destarte o mesmo discurso apocalíptico presente no nazismo, desde seu início até seu fim, é presente também na propaganda integralista. Da mesma forma tanto no integralismo quanto no nazismo ocorre à criação de um mito em torno do líder máximo, como sendo quase divino, incorruptível, expressão máxima da vontade e da unidade da nação e como único capaz de guiar o povo. No artigo de Eurípides Cardoso de Menezes na Revista Anauê, número seis de janeiro de 1946, com o título ‘‘Paulo de Tarso – Plínio Salgado’’, ocorre à tentativa de aproximar Plínio Salgado de Paulo de Tarso, o São Paulo. Dessa maneira Plínio Salgado pode ser visto como um santo, que assim como Paulo de Tarso (que pregava o evangelho entre os romanos e outros povos) leva a ‘‘sagrada’’ palavra integralista aos mais

diversos meios operários, de classe média, acadêmicos, etc. Portanto Plínio Salgado é o ‘‘Salvador’’ do Brasil, instrumento de Deus na redenção nacional.

Além destas temáticas, a propaganda nazista e integralista tinha em comum o anticomunismo, o antiliberalismo, a aversão ao capitalismo financeiro internacional, o anti-semitismo (respeitadas suas respectivas proporções em cada movimento), etc. O anticomunismo e o antiliberalismo são temas mais comuns aos fascismos em geral, que representam bem seu caráter reacionário, além de sua tentativa de se apresentar como uma terceira via, diante da crise mundial dos anos 1930. No caso do nazismo, seu antimarxismo foi um dos fatores que explicam seu sucesso entre o empresariado alemão e que o ajudaram a chegar ao poder:

> *A dupla estratégia, de propaganda e violência de rua, recompensou o partido nazista, não apenas no aumento de recrutamento de novos SA (tropas paramilitares), mas ironicamente, para ganhar respeitabilidade. Escolhendo seus alvos cuidadosamente, os nazistas atacaram organizações paramilitares socialistas, comunistas e localidades, evitando confrontos violentos direto com a polícia, o exército ou outras agências governamentais. As autoridades e a grande imprensa aceitaram a versão nazista dos acontecimentos, que eram ações de autodefesa contra provocações marxistas e 'terroristas'. Embora muitos alemães de classe média e alta consideravam a violência de rua desordenada e repulsiva, o espectro da ‘Alemanha Bolchevique' era ainda mais inaceitável. Por apresentarem-se como o único baluarte contra o marxismo, os nazistas ganharam respeitabilidade e votos. (LUCKERT E BACHRACH, 2009, p. 50, tradução minha)*

Por fim notamos como as técnicas, métodos e temas de ambas as propaganda apresentam poucas diferenças entre si, isso reforça a noção de que a propaganda pode ser entendida como a esfera de mais proximidade entre o nazismo e o integralismo. O que deve ser pontuado é que na medida em que o nazismo se transformou em um regime político, ele deve a sua disposição todo o aparato do Estado, o que fatalmente fez com que corressem muito mais recursos para a elaboração e difusão de sua propaganda. O que se concretiza, para citar um exemplo, no grande número de filmes produzidos durante o regime nazista.

4. Considerações Finais

Assim após observarmos os métodos, as técnicas e os temas que a propaganda integralista tinha em comum com a propaganda nazista, a influência da última sobre a primeira, e pontuar algumas diferenças podemos afirmar que, pelo fato de a AIB ser do gênero fascista, a propaganda integralista apresenta bem mais semelhanças do que diferenças com a propaganda nazista. Da mesma forma o nazismo exerceu considerável influência sobre a AIB, mas que essa influência era mais forte em certos círculos do movimento (especialmente em torno de Gustavo Barroso) do que em outros em que o fascismo italiano e outras correntes menos vinculadas aos fascismos europeus estiveram mais presentes.

Ambas as propagandas foram eficientes em seus respectivos contextos, mas à medida que os dois movimentos foram se aproximando de seu fim, sua eficácia também diminuiu paulatinamente. Assim percebemos que a eficiência da propaganda está intimamente vinculada ao contexto favorável vivido em determinado período (e não apenas a competência dos propagandistas) e que na medida em que este contexto de altera, a propaganda não tem o poder para inverter a situação decisivamente a favor dos citados fascismos. Assim, o mesmo contexto que foi determinante para o surgimento e consolidação desses movimentos também foi determinante para seu findar, no caso do integralismo devido à situação interna do país (com a instauração do Estado Novo) e no caso do nazismo devido à situação externa de derrota militar (TRINDADE, 1978; CAVALARI, 1999).

O fascismo entendido como a grande inovação política do século XX (PAXTON, 2007), se alicerçou em um incrível e complexo sistema de propaganda, que foi o grande instrumento para sua condição de movimento de massas (BERTONHA, 2008). Destarte percebemos claramente, apesar das diversidades de contextos e situações, que um padrão no formato da propaganda é evidente entre o integralismo e o nazismo.

Para além dos exemplos da propaganda nazista e integralista, devemos estar atendo para o poder que a propaganda (comercial e política) exerce sobre nossas mentes. Os usos traiçoeiros da propaganda pelo regime nazista e pela AIB não são únicos na história, mas exemplificam bem uma tendência que começou a se definir nesse período, de que a propaganda é indispensável para o governo e para a política em geral. Ainda assim a liberdade de expressão, a imprensa livre e responsável, juntamente com cidadãos informados e engajados é a melhor segurança contra os efeitos perversos de uma propaganda nociva e insidiosa.

Referências Bibliográficas

BERTONHA, João Fábio. *Fascismo, Nazismo, Integralismo*. São Paulo: Ática, 2006.

BERTONHA, João Fábio. *Sobre a Direita*. Maringá: Eduem, 2008.

BYTWERK, Randall. *Landmark Speeches of National Socialism*. Texas: A&M University Press, 2008.

BULHÕES, Tatiana da Silva. *Evidências Esmagadoras dos Seus Atos: fotografias e imprensa na construção da imagem pública da Ação Integralista Brasileira (1932-1937)*. Tese de Mestrado em História. Niterói, UFF, 2007.

CARNEIRO, Márcia R. da S. Ramos. *Gustavo Barroso, enfim, soldado da farda verde*. Artigo apresentado no X Encontro Regional de História – ANPUH-RJ, na UERJ, 2002.

CAVALARI, Rosa Maria Feiteiro. *Integralismo: ideologia e organização de um partido de massa no Brasil (1932-1937)*. Bauru: Edusc, 1999.

PAXTON, Robert Owen. *A Anatomia do Fascismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

TRINDADE, Hélgio. *Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30*. São Paulo: Difel, 1979.

WELCH, David. *The Third Reich: politics and propaganda*. Londres: Routleadge, 2002.

EDUCAÇÃO E SEDUÇÃO FEMININA NO MUNDO DOS PRAZERES DE ATENAS (SÉCULOS VI-IV a.C.)

Edson Moreira Guimarães Neto (Doutorando – PPGHC/UFRJ)
e-mail: edson.moreira.neto@terra.com.br

Em nosso trabalho, tomaremos as esferas de convivência e os processos de educação das cortesãs como referenciais, comparando-os aos pontos similares nas vidas das atenienses, e assim elucidaremos os objetivos e características específicos almejados no desenvolvimento de cada grupo. Por fim, desvelaremos o que significava a figura da *hetaíra* no imaginário ático através dos discursos que legitimavam não apenas o seu *status*, mas também daqueles homens a quem faziam companhia.

Podemos dizer que no mundo dos prazeres de Atenas, as *hetaírai* ou *companheiras* ocupavam o mais alto posto. Ao contrário das *pórnai* – que atuavam nas zonas portuárias a baixos preços -, as *hetaírai* – com todos os seus dotes artísticos e físicos – serviam apenas a estrangeiros ricos e aos cidadãos mais abastados – *kaloí kagathoí* – cobrando quantias bastante elevadas. Outro aspecto bastante importante é que enquanto as *pórnai* eram escravas que serviam a preços tabelados por lei, as *hetaírai* eram mulheres livres, portanto com poder de escolha acerca de quem atenderiam e em troca do que (DAVIDSON, 1998, p.124-6). Teoricamente o contato com a *hetaíra* não seria uma transação comercial, mas uma troca de favores (ou presentes) entre as partes envolvidas onde o sexo era um elemento implícito, mas não uma compensação imediata ou obrigatória. Como veremos mais à frente, esse sistema de *boa fé*, baseado em reciprocidade e confiança, gerava relações mais longas entre as cortesãs e seus companheiros, e, por isso uma rede de clientes limitada, mas que devido à proximidade entre os envolvidos favorecia a maximização dos ganhos daquelas mulheres e da satisfação concedida aos seus *amigos* (BRULÉ, 2003, p.208; DAVIDSON, 1998, p.120-7, KURKE, 1997)

As *hetaírai* eram companheiras dos homens em banquetes e outros eventos da vida social da *pólis* dos quais as esposas, filhas e irmãs não participavam, principalmente, devido à austeridade no comportamento exaltado pelo *modelo mélissa*.[1] Independentemente de seu flutuante *status* econômico e social que poderia sofrer grandes variações de acordo com as circunstâncias, as *hetaírai* se caracterizaram por sua participação no banquete dos homens (CALAME, 2002, p.116-7).

Além de belas, as cortesãs deveriam ser agradáveis. Acreditamos que a educação das *hetaírai* era estritamente voltada ao mundo dos prazeres, visto que sua principal prerrogativa era divertir, entreter e dar prazer a seus clientes, e, como veremos mais à frente, eram essas as armas que elas tinham para se inserir no diálogo de poder com os homens.

Em primeiro lugar, era preciso que essas jovens possuíssem o corpo ideal, ou pelo menos, parecessem possuí-lo. Para tanto, eram ensinadas a usar o próprio corpo, a remodelá-lo, e, citando Aléxis, Ateneus nos conta como:

> *Remodelam-nas completamente, de modo que essas jovens não conservem nem suas maneiras nem seu físico original. Uma delas é muito pequena? Uma palmilha é costurada em seu calçado. Outra é demasiado alta? Deve usar sandália e andar com cabeça enterrada entre os ombros, o que a faz parecer menor. E esta, não tem ancas? Costura-se um enchimento em suas vestes, na parte posterior, e os que a encontrarem ficarão admirados à vista do seu belo traseiro. E esta outra, tem a barriga grande?Pode usar seios postiços, como os atores; dispõe sua veste por cima do enchimento e a faz cair de tal maneira que sua barriga fique escondida. A que tem sobrancelhas ruivas as tinge com fuligem. A que as tem muito escuras passa alvaiade na pele. E a que é muito pálida passa ruge nas faces. A que tem uma parte de seu corpo particularmente bela arranja um modo de desnudá-la. A que tem belos dentes deve naturalmente rir, a fim de que todo o grupo possa ver como tem uma bela boca. E, se não souber rir, deve – como as cabeças de cobras nos açougues – manter entre os lábios um ramo de mitra, o que faz com que, que queira ou não, conserve a boca entreaberta.* (ATENEUS. XIII, v.557)

Cabe ressaltar que o aprendizado das artes e subterfúgios da sedução não é um aspecto de domínio exclusivo das profissionais dos prazeres, pois, como dissemos anteriormente, o principal objetivo do casamento é a reprodução de herdeiros e a continuidade da *pólis*, tudo isso através do sexo. Portanto dominar as ferramentas que manipulam a beleza e a sedução faz parte também das habilidades aprendidas pelas atenienses. Lisístrata nos dá um dos inúmeros exemplos que permeiam a documentação textual:

> *Se ficássemos dentro de casa, maquiladas,*
> *e, sob as tunicazinhas de Amorgos,*
> *nuas desfilássemos, o púbis depilado*[2]*,*
> *os maridos cheios de tesão, desejariam fazer sexo,*
> *mas se não nos aproximássemos, se nos recusássemos,*
> *negociariam a trégua rapidinho, sei bem disso.* (Aristófanes. *Lisístrata*, vv.149-154)

Nidam-Hosoi afirma que o discurso imagético ateniense nos apresenta um contexto onde a beleza masculina é obtida através da virtude enquanto a beleza feminina é construída por meio de subterfúgios (inclusive com as vestimentas) – desde a origem mítica de Pandora (NIDAM-HOSOI, 2007, p.8-10). Podemos observar essa lógica operando nas imagens de toalete feminina e preparação nupcial analisadas no capítulo anterior.

Lydie Bodiou nos mostra que o domínio da toalete feminina se estende da manipulação da aparência para a manipulação dos sentidos, pois, ao aplicar o óleo perfumado em seu corpo, a mulher (esposa ou cortesã) torna-se mais atraente não apenas pelo odor e pela hidratação proporcionados por tal substância, mas também porque ela torna a pele brilhante e atrativa (BODIOU, 2008, p.153-4 e 157). A utilização de tais *téchnai* tem influência no imaginário.

As meninas recebiam também uma educação artística, aprendendo a dançar, cantar e a tocar instrumentos como o *krotalon*[3], a lira e, principalmente o *aulós*[4] (CERQUEIRA, 2005, p.39; SALLES, 1982, p.61; VRISSIMTZIS, 2002, p.95). Segundo Fábio Cerqueira, o predomínio do *aulós* é absoluto, aparecendo em 60% das cenas de *sympósion*, nas quais em 59% das vezes são tocados por mulheres. O *aulós* era o instrumento mais tradicional para o acompanhamento dos *skólia*[5] (CERQUEIRA, 2005, p.39-40).

Tomando como pressuposto que, por servirem as camadas mais abastadas da *pólis* dos atenienses, as *hetaírai* realmente passavam por um treinamento bastante pragmático e específico na busca de proporcionar o entretenimento da melhor maneira possível, observemos a figura 1.

Figura 1

Localização: Naples, Museo Archeologico Nazionale H3232. Temática: Educação/Prostituição. Proveniência: Italy, Nola. Forma: *Hydría*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Polygnotos. Data: 440-430. Indicações Bibliográficas: ARV 1032,61; BAGPP 213444; CP 138; KEULS, 1993, p.93, fig.84; LEWIS, 2002, p.34, fig.1.18.

Nas figuras 1 e 2 podemos ver a decoração exterior de uma *hydría* de figuras vermelhas de cerca de 440-430, atribuída a Polygnotos. Na figura 1, da esquerda para a direita, vemos o exterior A, onde um jovem rapaz (ausência de barba) vestido e apoiado a um cajado que assiste a cena que se desenrola: uma mulher vestida e de pé segura uma flauta com a mão esquerda e uma lira com a mão direita, enquanto observa uma moça aparentemente mais jovem, com roupas mais simples e mais curtas, dançando; às suas costas outra garota, com roupas similares, dança ao som da flauta tocada pela mulher que está sentada e vestida, à sua frente. No exterior B, a cena continua com um jovem (ausência de barba) vestido de guerreiro, com capacete, lança e escudo, enquanto outra mulher diante dele tem um *krotalon* em cada mão. Em seguida, podemos observar uma garota nua em cima de uma mesa fazendo acrobacias em torno de uma *kýlix* que repousa sobre a mesma; a cena termina com uma mulher vestida e de pé, que toca flauta para uma garota nua, q usa apenas uma fita amarrada à coxa esquerda e parece se preparar para fazer alguma acrobacia sobre três espadas apontadas para cima diante dela. A presença de mobília torna evidente que é uma cena de interior.

Figura 2

Idem à figura 1.

Entendemos que, a despeito do que diz Eva Keuls[6], sem sombra de dúvidas, se trata de uma cena representando o treinamento de cortesãs, pois as filhas legítimas dos atenienses aprendiam a cantar e a tocar principalmente com fins religiosos normalmente longe da presença dos homens, e as meninas da cena evidentemente treinam práticas de entretenimento.

Um aspecto interessante na cena das figuras 1 e 2 é que apenas a personagem que se prepara para *trabalhar* com as espadas tem uma fita na coxa. Esse tipo de fita aparece normalmente na imagética da cerâmica ática como uma espécie de amuleto para proteção (LEWIS, 2002, p.104-7). Imaginamos que ela use o amuleto devido ao maior risco de sua aparente atribuição.

Com tais indícios, acumulamos argumentos suficientes para comprovar que uma *bem-nascida*, com o dever de gerar os novos cidadãos da *pólis*, não poderia estar inserida em tal situação.

A cena que se desenrola nas figuras 1 e 2 aliadas a alguns relatos encontrados na documentação textual[7] e nas produções historiográficas contemporâneas[8] nos fazem concluir que embora pudessem desempenhar variadas funções, de acordo com os desejos dos clientes, cada uma das cortesãs assumia um papel mais específico na engrenagem de entretenimento em que se constituía um banquete[9], oferecendo seus encantos, sobretudo àquele a que fazia companhia, algo que podemos notar na seguinte passagem: “Quatro, os bebedores, e vem a amada de cada um” (*Antologia Palatina*, V, 183).

Além de belas e talentosas, as *hetaírai* deveriam ser companhias agradáveis para seus clientes, e, portanto, também deveriam saber se comportar nos momentos em que seus atributos físicos não fossem o centro da ação. Nesses momentos deveriam se portar de forma recatada e comedida, lembrando o comportamento esperado das *bem-nascidas* (ATENEUS, XIII, v.571; SALLES, 1982, p.61). Crobila ensina a sua filha Corina:

> *Escuta-me, vou te dizer o que deves fazer e como te comportar com os homens [...] Primeiramente, ela é elegante e atraente ao se vestir, tem um olhar bem disposto para todos os homens, não está tão disposta a rir tão abertamente [...], mas tem um sorriso doce e cativante [...] não trai ninguém com quem esteja, seja cliente ou acompanhante; e não se atira nos braços de um homem [...] não se embriaga, pois é ridículo, e os homens detestam as mulheres bêbadas. Não come demais, pois isso é prova de má educação. Toma os alimentos com a ponta dos dedos; come sem fazer barulho e sem encher as duas bochechas; e bebe com comedimento, com pequenos goles, não de um só trago [...] E ela não fala demais ou debocha de qualquer um dos convivas, tem olhos apenas para seu cliente. É por isso que os homens gostam dela.* (LUCIANO. *Diálogo das Cortesãs*, 6)

Sua educação se concluía com a aprendizagem de métodos contraceptivos, para que pudessem estar em *atividade* na maior parte de sua juventude, enquanto ainda fossem belas e desejáveis. A documentação e a historiografia falam de diversas substâncias a serem aplicadas

na genitália antes do ato sexual, de raízes e plantas com atributos mágicos, sobretudo drogas e poções que objetivavam garantir por um período mais ou menos longo a esterilidade provisória, embora não se tenha muita certeza da eficácia de tais produtos (ATENEUS, XIII, 559; SALLES, 1982, p.63-5). Consideramos relevante destacar que a responsabilidade contraceptiva era sempre da mulher não importando a técnica ou método utilizado para a obtenção de tal fim e, portanto, obedecendo esta lógica, a prática do coito interrompido ocorria de maneira inversa a que conhecemos atualmente, com a mulher tendo que observar a tensão crescente do membro masculino para prever o clímax e saber o momento exato de recuar para que seu parceiro ejaculasse fora de sua genitália (BRULÉ, 2003, p.163-4).

A manutenção do entretenimento nos banquetes privados estava nas mãos de pessoas que dependiam dessas festas como sustento pessoal. As *hetaírai*, musicistas e acrobatas eram responsáveis pelo deleite e pelo prazer dos olhos e dos corpos dos convivas.[10] As representações de *hetaírai* que predominam na imagética dos *sympósia* apresentam o ideal estético da jovem beleza feminina na cerâmica ática ao longo do século V: magras, graciosas, com seios pequenos e firmes.[11] As medidas são curiosamente masculinas, como se o artista utilizasse como modelo o corpo de um efebo adicionando os seios, nem sempre sendo convincentes (FANTHAM, 1994, p.116-18).

As produções da imagética nos mostram casos recorrentes de que para essas mulheres a beleza se constituía em sua maior e talvez única arma e instrumento de barganha nas relações de poder travadas com os cidadãos atenienses.[12] Diversos pintores representam *hetaírai* gordas e aparentemente mais velhas tendo que se valer de subterfúgios para permanecer atuando no mundo dos prazeres[13], como podemos conferir nas figuras 3, 4 e 5.

Figura 3

Localização: Malibu, J. Paul Getty Museum 80A.E.31. Temática: *Sympósion*/ Prostituição. Proveniência: Não Fornecida. Forma: *Kýlix*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Phintias. Data: ce. 500. Indicações Bibliográficas: KEULS, 1997, p.408, fig.65 e 66.

Nas figuras 3 e 4 temos, respectivamente, as faces exteriores A e B de uma *kýlix* de figuras vermelhas confeccionada em torno de 525-475, atribuída a Phintias. Na cena da figura 21, vemos uma velha e barriguda *hetaíra* nua agachada masturbando um jovem rapaz. Na figura 22, vemos uma cena similar, com os mesmos personagens, onde a *hetaíra* derrama o vinho de uma *kráter*[14] sobre seu corpo, com a ajuda do um jovem que se masturba (KEULS, 1997, p.291).

Figura 4

Idem à figura 3.

Na figura 5 temos um *askós*[15] de figuras vermelhas de cerca de 450, com duas cenas representando o que parece ser o mesmo jovem (ausência de barba) – identificado pelo nariz avantajado – mantendo relações sexuais com uma *hetaíra* diferente em cada uma delas. Aquela que se encontra na cena da parte inferior é jovem e de boa aparência: o homem faz sexo com ela, na posição denominada por Eva Keuls *missionary position*, o nosso *papai-mamãe*. A *hetaíra* na parte superior da cena é mais velha, sua barriga não tem firmeza, e também parece desdentada. O cliente está penetrando-a por traz, analmente (KEULS, 1993, p.176-9).

Figura 5

Localização: Athens, Kerameikos Museum 1063. Temática: Prostituição. Proveniência: Athens, Ceramicus. Forma: *Askós.* Estilo: Figuras Vermelhas em Terracota. Pintor: Não Fornecido. Data: ce. 450. Indicações Bibliográficas: KEULS, 1993, p.178, fig.160; VRISSIMTZIS, 2002, p.68, fig.27.

A cópula frontal era o método sexual mais refinado, reservado para as mulheres desejáveis, enquanto que o sexo por traz era menos valorizado, sendo considerado provavelmente degradante. Segundo Davidson, a penetração por traz (*kubda)* tinha uma ligação com sexo barato, prazer obtido rapidamente, fora do âmbito privado, o que seria evidenciado na cerâmica pela presença de sapatos, capas e cajados, remetendo a urgência do homem em terminar logo o *assunto* – em algum bordel ou beco (DAVIDSON, 1998, p.170). Eva Keuls argumenta que os contatos estabelecidos com velhas *hetaírai* poderiam servir para livrar a mente dos homens de qualquer vestígio de autoridade feminina proveniente de suas infâncias, que pudessem manter inconscientemente, desde os seus primeiros anos vividos no interior do gineceu (KEULS, 1993, p.179).

Em contraponto, Sian Lewis afirma que a obesidade não tem a ver com a atratividade das mulheres. Particularmente entre homens era causa de ridicularização na cultura atlética e militar: nas *Rãs,* Dionisos zomba de um atleta gordo (ARISTÓFANES. *As Rãs,* vv.1089-1098; LEWIS, 2002, p.125-6). E também na cerâmica encontramos exemplos de atletas gordos entre jovens esbeltos (ARFV 80; ARV 166,11).

Por outro lado, podemos argumentar que a má forma física resulta da *hýbris* ou de alguma outra capacidade de manter o corpo esbelto – que é virtude masculina e feminina. Um corpo obeso remete a falta de comedimento, sendo, portanto, uma fraqueza, estabelecendo assim uma relação com a velhice – que também é fraqueza – e o cidadão fraco e sem controle

(como o velho Filocléon de *As Vespas*) é inútil para a comunidade e até a *esposa legítima* se manifesta quanto a isso: “Eu cumpro minha parte: contribuo com homens. Mas vocês, pobres velhos, não!” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv.651-652).

Logo, se a juventude é um atributo necessário para que o homem execute todas as tarefas de cidadão/soldado também o é para a mulher, pois ela (*esposa legítima* ou cortesã) precisa seduzir. Sendo assim, podemos interpretar que, ao mostrar mulheres gordas e com seios caídos, os pintores dos vasos áticos apresentam um signo que revela a antítese do padrão de beleza e juventude, portanto tornando evidente a idade avançada de tais personagens.

A imagética ática tem uma série de cenas em que é registrada uma relação entre adereços e gestual comumente interpretada como negociação ou uma espécie de corte – similar àquela feita aos jovens rapazes nas relações homoeróticas - entre homens e mulheres remetidas ao universo da prostituição. Nesse conjunto de cenas podemos sempre observar a presença de figuras femininas jovens, e, portanto, desejáveis. Nos momentos que ali estão representados, os papéis parecem se inverter e os homens têm que se fazer desejáveis para as mulheres que podem inclusive recusá-los. As figuras 6 e 7 nos mostram algo nesse sentido.

Figura 6

Localização: Toledo, Ohio, 72.55. Temática: Negociação. Proveniência: Não Fornecida. Forma: *Kýlix*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Makron. Data: 500-450. Indicações Bibliográficas: KEULS, 1993, p.167, fig.141 e 142; p.227, fig.204; 1997, p.392, fig.33 e 34, p.393, fig.35.

Nas figuras 6 e 7 podemos ver as duas faces exteriores de uma *kýlix* de figuras vermelhas de cerca de 500-450, atribuída a Makron. Na figura 6 vemos a face A, onde duas mulheres *hetaíriai* (uma delas sentada) são abordadas por um jovem rapaz (sem barba) e um

homem adulto (barba) que trazem uma sacola (que pode portar dinheiro) na mão esquerda e uma flor[16] na mão direita cada um. Na figura 7 vemos a face B, onde há outros dois homens adultos (barba) apoiados em um cajado cada um e sem as sacolas de dinheiro, tendo que se valer de outros meios para persuadir as mulheres. O da direita parece bem sucedido ao estender sua mão direita segurando uma flor e a mulher diante dele sorri e segura um ramo, o outro não parece ter tanta sorte.

Figura 7

Idem à figura 6.

Segundo Sian Lewis, a imagética que traz representações das cortesãs com sacolas de dinheiro, longe de ser algo degradante, pode ser considerado algo positivo para essas mulheres (LEWIS, 2002, p.197). As cenas que encontramos nesses vasos não remetem a simples transações de troca de dinheiro por sexo, mas imagens de negociação, simulando uma espécie de corte. A temática gira em torno da concordância ou não da mulher. A partir de tal perspectiva, o vaso pode ser entendido como uma representação do poder exercido pelas cortesãs, captando o momento em que ele se manifesta de forma mais clara.

Por outro lado, se observarmos a ótica de exaltação do *athenian way of life* da aristocracia que predominava na cerâmica ática, podemos chegar a novas conclusões. Na *kýlix* representada nas figuras 6 e 7 está presente o *aulós*, o que atribui um *status* superior às mulheres em cena, e, consequentemente, maior valor ao êxito em conquistá-las.

A troca de *favores* – sugerida nas figuras 6 e 7 (seja pelas flores ou pela sacola portando dinheiro ou algum outro *presente*[17]) –, na busca pelo gozo, pode ser compreendida

como um exercício do poder dos homens em cena. Essa prática pode ser considerada como um dos traços pertinentes à virilidade, que, na agonística sociedade ateniense, só poderia ser concebida num aspecto relacional a partir do reconhecimento pelos outros cidadãos (BOURDIEU, 2003, p.26-67). Desta forma, aqueles que pudessem *conquistar* essas mulheres e obter a sua constante companhia lograriam a possibilidade de serem reconhecidos como melhores e mais aptos a exercer o poder perante seus iguais.

Se inserirmos as representações do nu masculino na discussão, se torna mais fácil ainda vislumbrar todo esse mecanismo discursivo presente na imagética simpótica, pois os corpos dos homens nus remetem à beleza física que só os membros da aristocracia poderiam ter, devido ao tempo de que dispunham para se exercitarem e, além disso, praticarem a *scholé* e, portanto exercerem sua cidadania de maneira completa - diferenciando–se daqueles que necessitavam trabalhar e que não conseguiriam fazer as mesmas coisas.[18] Aliado a isso, podemos notar que as mulheres estão vestidas porque a sua nudez é para poucos, apenas para aqueles que elas aceitam como seus companheiros, portanto jamais desvelada nos espaços públicos da *pólis*.

Sendo assim, o mecanismo de troca de presentes/favores funciona bem para *hetaírai* e clientes, pois teoricamente a obrigação entre ambos era um compromisso ético sem intervenção econômica, de tal maneira que elas se distanciavam de serem vistas como prostitutas comuns e eles demonstravam sua virtude e capacidade ao obterem a constante companhia de mulheres tão especiais.

Ao longo deste trabalho, vimos que, normalmente, as *hetaírai* não gozavam de uma situação privilegiada, mas com isso não queremos dizer que eram vítimas da exploração masculina, pois entendemos que toda a sua preparação desde que seus caminhos no mundo dos prazeres começavam a serem traçados, elas aprendiam a tirar o maior proveito possível das situações em que se encontravam, utilizando as armas de que dispunham para se inserirem na dinâmica de poder da *pólis*.

Os resultados de sua atuação não ficam muito claros através da leitura da documentação, contudo esta nos mostra que longe de serem elementos passivos nas práticas do seu dia-a-dia e nos contatos sociais que estabeleciam com os cidadãos sempre agiram na intenção de garantirem para si um melhor presente e futuro.

Referências Bibliográficas:

BÉRARD, Cl. The Image of the Other and the Foreign Hero. *In*: COHEN, B. (Org.). *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden, Boston, Köln: Brill's Scholars' List, 2000, p.390-412.

BODIOU, L. De la Fleur à l'Huile Parfumée: les signatures olfactives des mortels. *In*: BODIOU, L.; FRÈRE, D.; MEHL, V. (Org.). *Parfums et Odeurs dans l'Antiquité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.150-63.

BOURDIEU, P. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRULÉ, P. *Women of Ancient Greece*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

CALAME, Cl. *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

CERQUEIRA, F. V. Música e Gênero no Banquete: o registro da iconografía ática e dos textos antigos (séc. VI e V a.C.). *In:* LESSA, F. S.; BUSTAMANTE, R. M. C. (Org.). *Memória e Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p.37-47.

DAVIDSON, J. N. *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens*. New York: St. Martin Press, 1998.

FANTHAM, E. *et allii*. *Women in Classical World: Image and Text*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1994.

KAIMIO, M. Erotic Experience in the Conjugal Bed: Good Wives in Greek Tragedy. *In*: NUSSBAUM, M. C.; SIHVOLA, J. (Org.). *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002, p.95-119.

KEI, N. La Fleur: signe de parfum dans la céramique attique. *In*: BODIOU, L.; FRÈRE, D.; MEHL, V. (Org.). *Parfums et Odeurs dans l'Antiquité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.197-203.

KEULS, E. C. *The Reign of Phallus: Sexual Politics in Acient Athens*. California: University of California Press, 1993.

_____. *Painter and Poet in Ancient Greece: Iconography and Literary Arts*. Stuttgart and Leipzig: B. G. Teubner, 1997.

KILMER, M. F. Genital Phobia and Depilation. *The Journal of Hellenic Studies*. v.102, p.104-12, 1982.

_____. *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*. London: Duckworth, 1993.

KURKE, L. Inventing the *Hetaira*: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece. *Classical Antiquity*. v.16, n.1, p.106-54, 1997.

LESSA, F. S. *Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Ágora*. Rio de Janeiro: LHIA-IFCS, 2001.

LEWIS, S. *The Athenian woman: an iconographic handbook*. London and New York: Routledge, 2002.

LIMA, A. C. C. *Cultura Popular em Atenas no V Século a.C.*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

NIDDAM-HOSOI, N. Des Femmes au Louterion: a La croisée d'une esthètique masculineet feminine au travers des objets. *Images Re-vues*. v.4, 2007.

SALLES, C. *Nos Submundos da Antigüidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

VRISSIMTZIS, N. A. *Amor, Sexo e Casamento na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2002.

Notas

[1] Segundo Fábio Lessa, baseando-se neste modelo, podemos afirmar que as esposas "bem-nascidas" devem administrar o *oîkos*, se casam muito jovens, se dedicam à fiação e à tecelagem, têm como função primordial a concepção de filhos (preferencialmente do sexo masculino), atuam no espaço interno (enquanto o homem, no externo), tomam parte das *Tesmofórias* (festa em honra à deusa Deméter) e das *Panatenéias* (cerimônia religiosa em honra à deusa *Athena*), permanecem em silêncio, são débeis e frágeis, apresentam a cor da pele clara, são inferiores em relação aos homens e possuem uma atividade sexual contida (LESSA, 2001, p.15).

[2] Martin Kilmer demonstra, através de seus estudos, que assim como a documentação textual as imagens nos vasos destacam o apelo erótico e a necessidade estética da depilação feminina, sobretudo através das imagens onde ao menos uma das em cena mulheres é apresentada com a genitália numa disposição frontal convidando o olhar direto do espectador, (KILMER, 1982, p.104-12; 1993, p.133-59). Pierre Brulé argumenta que a preferência da genitália depilada estaria ligada ao ideal estético ligado a corpos jovens (BRULÉ, 2003, p.134-5).

[3] Castanhola (CERQUEIRA, 2005, p. 46).

[4] A flauta dupla dos gregos. Poderia ser tocado tanto por homens quanto por mulheres, e utilizado tanto na vida secular quanto no âmbito sagrado (LEWIS, 2002, p.214).

[5] As canções dos *sympósia*. Cantados alternadamente em solo e em grupo (CERQUEIRA, 2005, p.38).

[6] Segundo Eva Keuls, a flautista sentada na face B seria Elpinike, filha do general Miltiadese meio-irmã de Címon, e que gozava de má reputação, portanto se justificando a esfera em que se desenrola a cena (KEULS, 1993, p.92-3). Contudo, acreditamos que a conclusão de Eva Keuls é precipitada, visto que não existem outros vasos com a *temática* Elpinike, e assim sendo, esse único exemplar não é suficiente para se agarrar à validade de tal hipótese. Por outro lado, existem outras cenas que mostram o treinamento de jovens mulheres com a presença de signos que remetem muito mais ao treinamento para a celebração de cultos ou festivais, do que à esfera da prostituição (LEWIS, 2002, p.31-3).

[7] Em *O Banquete* de Xenofonte há duas passagens em que o autor faz referência a atuação de uma musicista, uma dançarina e uma acrobata, cada uma desempenhando seu papel (XENOFONTE. *O Banquete*, II, vv.8-11 e VII, v.1). Nos *Deipnosophistas*, um conviva euforiza os talentos de belas dançarinas prostitutas e de jovens flautistas que *mal chegaram a puberdade* (ATENEUS. XIII, v.571b). Em outra passagem, o autor menciona tocadoras de flauta, cantoras, dançarinas, malabaristas e "mulheres nuas que faziam toda sorte de equilibrismos com espadas e lançavam fogo pela boca" (ATENEUS, IV, vv.129-130).

[8] Segundo Fábio Cerqueira, as flautistas tinham como principal função deleitar os convivas com a música, para eventualmente servi-los com sexo, o que se evidencia pelo fato de elas regularmente aparecerem vestidas nas cenas de banquete (CERQUEIRA, 2005, p.40-1).

[9] Como veremos mais profundamente no próximo capítulo, a atuação das atenienses, desde os primeiros anos de sua educação e ao longo de toda a vida, era elaborada e executada de maneira conjunta e colaborativa com seus pares, favorecendo o fortalecimento de laços solidários e de um sentido de comunidade.

[10] Defendemos aqui que, assim como as *hetaírai*, esses festins privados, a partir das reformas de *Sólon* e com o surgimento da democracia, funcionaram como marcadores de diferenciação social entre os membros da aristocracia e os cidadãos atenienses menos abastados. Acreditamos que, ao mesmo tempo que marca e solidifica os laços entre os iguais, o *sympósion* também é um espaço demarcador de alteridade, uma vez que de seu ambiente estão excluídos os que não são membros do grupo ali reunido.

[11] Segundo Claude Bérard, corpos jovens e esbeltos definem o ideal estético de beleza masculina e feminina nas representações iconográficas da Atenas do Período Clássico (BÉRARD, 2000, p.392).

[12] Neste sentido, cabe ressaltar que esta não era arma exclusiva das *hetaírai*, uma vez que, como temos demonstrado ao longo deste trabalho a beleza das esposas legítimas também tinha forte apelo erótico a seus maridos, como nos mostra a Helena de Eurípides, que abraça seu marido para assim poder desfrutá-lo, para que aproveitem tal oportunidade de ficarem juntos e Menelau responde que deseja o mesmo (Eurípides. *Helena*, vv.639-645). Destacamos a passagem na *Odisséia* onde Odisseus e Penélope (paradigma de beleza e conduta da esposa legítima) retornam ao leito nupcial:

As palavras da esposa querida, aninhada em seus
braços, despertam-lhe a vontade de chorar[...]
"Vamos para a cama, querida. Desfrutemos
abraçados as doces delícias do sono."
Respondeu-lhe o peito acolhedor de Penélope:
"A cama é tua agora e todos os dia. Sempre que
tiveres vontade, vem" [...]
Os dois, radiantes, voltaram
ao antigo e respeitável leito[...]
Refeitos
do abraço que os uniu profundamente, os dois
ainda tinham muito para conversar.
(HOMERO. *Odisséia*, XXIII, vv.231-301).

[13] Da mesma forma, a documentação também oferece exemplos de esposas que ao atingirem certa idade procuram subterfúgios para não terem seu lugar ocupado por outra mulher mais jovem e mais bela. Podemos exemplificar tal situação com Deianeira que, em sua juventude, era desejada por muitos, mas que depois de vinte anos de casamento com Héracles teme que, embora este continue sendo seu marido, torne-ser o homem da jovem e bela Íole (KAIMIO, 2002, p.105-6). E Rufino confirma os temores das esposas: "Se a mulher tivesse tanta graça depois do tálamo de Afrodite, o homem não se cansaria de ter relação com sua esposa, contudo depois de Cipris, todas as mulheres carecem de encanto". (*Antologia Palatina*, V, 77).

[14] Uma tigela larga e aberta, onde o vinho era misturado com água (LESSA, 2001, p.131).

[15] Garrafa de vinho (KEULS, 1993, p.176). Um pequeno pote raso com um bico e uma alça erguida (LEWIS, 2002, p.214).

[16] A flor é um signo que remete ao perfume e, portanto, à sedução, mas também tem uma ligação simbólica com a bela jovem e o desabrochar da maturidade sexual, um momento efêmero para todas as mulheres (BODIOU, 2008, p151; KEI, 2008, p.198).Tudo isso se resume na seguinte passagem: "Isiade a de doce alento, mesmo que dez vezes cheires a perfume, desperta-te e recebe com tuas mãos queridas esta coroa, agora exuberante, mas que a aurora verás murcha, símbolo de tua juventude" (*Antologia Palatina*, V, 118).

[17] Esses presentes se incluem no sistema de troca de favores a que nos referimos nas primeiras páginas deste capítulo, portanto estabelecendo uma relação não entre objetos (dinheiro em troca de sexo), mas entre pessoas (DAVIDSON, 1998, p.110).

[18] Defendemos que como elemento discursivo de uma identidade grupal o imaginário dos banquetes privados deveria ser propagado por toda a *pólis* para que o maior prestígio dos convivas fosse captado e reconhecido pelos demais membros da comunidade política (cidadãos). Logo, tanto a esfera prática como as representações escritas e imagéticas de tais eventos deveriam dispor de elementos específicos que constatassem o estilo de vida mais elevado da aristocracia ateniense. Dentro dessa perspectiva de propagação dos ideais aristocráticos, entendemos que a mídia com maior facilidade para circular nos espaços públicos da *pólis* são os vasos decorados. Observando esses textos imagéticos e aplicando o método de leitura isotópica, identificamos dois elementos constantemente euforizados: o vigor físico dos corpos dos *kaloí kagathoí*, e o convívio com as *hetaírai* – as *rainhas* do *mundo dos prazeres* – a quem os cidadãos pobres jamais teriam acesso.

REPRESENTAÇÕES JORNALÍSTICAS SOBRE O INÍCIO DA GUERRA FRIA: UM ESTUDO DAS CHARGES VEICULADAS NA *FOLHA DA MANHÃ* (1946-1947)[1].

SOTANA, Edvaldo Correa[2]
UFMS/ Campus de Aquidauana

O Estado de S. Paulo, Folha da Manhã, Diário de S. Paulo, Correio da Manhã e Jornal do Brasil foram alguns dos jornais que trataram do início da Guerra Fria em reportagens, editoriais, artigos assinados, colunas fixas e charges. *A Folha da Manhã*, por exemplo, veiculou inúmeras charges sobre o início desse diferenciado estado de beigerância entre os blocos comandados por Estados Unidos e União Soviética. Desse modo, apresentar as charges sobre o início da Guerra Fria veiculadas na *Folha da Manhã* é o objetivo central do presente texto.

É preciso lembrar que as ilustrações de cunho satírico não apareceram nos primeiros jornais brasileiros. Aos poucos, porém, essas imagens passaram a acompanhar os chamados textos verbais[3]. Manoel de Araújo Porto-Alegre, pintor e escritor romântico, pode ser considerado o introdutor da novidade na imprensa impressa brasileira. De curta duração no período imperial, as publicações satíricas passavam em revista hábitos e costumes, bem como criticavam os poderosos, não poupando, inclusive, D. Pedro I. Além disso, foram fundamentais para a diversificação e impulso dos periódicos num país que contava com reduzido público leitor[4].

Essa prática tornou-se mais corriqueira com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução de imagens e com a propensão do público leitor a consumir material ilustrado[5]. Mesmo no período anterior a utilização de fotografias, os jornais diários mais populares já publicavam algumas ilustrações.[6] Desse modo, as charges, as caricaturas e as fotografias transformaram-se em presença constate nas páginas dos periódicos brasileiros nas décadas de 1940 e 1950.

Não obstante as proximidades conceituais existentes entre charges e caricaturas, parece necessário tentar apresentar alguns aspectos que podem auxiliar na diferenciação entre as duas formas de produção gráfica, mesmo entendendo que as definições não devem ser tomadas como rígidas e com fronteiras inflexíveis.

De modo geral, alguns estudiosos definem caricatura como desenho que "exagera propositadamente as características marcantes de um individuo"[7] ou, então, como o material que "retrata figuras humanas conhecidas"[8]. Já a charge aparece como um "texto visual" relacionado a fatos e acontecimentos políticos, remetendo, principalmente, aos presidentes e aos ministros de Estado[9]. Com o objetivo de elaborar um "comentário crítico", ela relaciona as personalidades do mundo político aos fatos e acontecimentos específicos[10].

Apesar de chamar a atenção pelos apurados traços gráficos e pelo refinado senso de humor, as charges também são produzidas para atuarem na esfera política. Em alguns momentos, é preciso pensar que o universo da política não "escapa ao patético e ao cômico registrado pelas narrativas visuais e textuais"[11]. Assim, o chargista relata e comenta os temas políticos, sendo que sua criação transforma-se num instrumento político, um meio de expressão de idéias e de demonstração da sua relação com grupos, projetos e partidos políticos. Conforme observou Motta, o "comentário crítico da política e uma crônica aguda dos acontecimentos" são traços marcantes nas charges[12].

Elementos teórico-metodológicos

São poucos os estudos na área de história voltados para desvendar os usos e as funções das imagens, sobretudo quando os comparamos com aqueles realizados com as produções escritas. Embora os historiadores caracterizem-se por utilizar diferentes tipos de material como fontes, a formação acadêmica mais geral tende a priorizar o trabalho de pesquisa com documentos escritos[13]. De certa forma, a produção historiográfica continua à margem dos esforços realizados pelas demais ciências humanas e sociais. Não obstante os avanços obtidos em torno da história da fotografia e da imagem fotográfica, alguns pesquisadores utilizam as imagens somente como mera ilustração para tratar de determinado contexto[14].

A charge pode ser tomada como um tipo de produção que engendra representações do real, mas não como a apresentação do real concreto. O estudo das representações permite penetrar de outra forma nas sociedades, sobretudo por permitir considerar que as práticas geram representações contraditórias e em confrontos, pelas quais os indivíduos ou grupos dão sentido ao mundo[15].

Como outros tipos de imagem, a charge "não existe em si", pois é a "interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar."[16]

Desse modo, a charge não pode ser separada de toda a sua materialidade. Dificilmente, ela pode ser entendida fora do suporte material que permite a sua leitura. Tal suporte é construído a partir de dois conjuntos de dispositivos. De um lado, aqueles derivados das estratégias de produção e das intenções do autor. De outro, os que resultam de uma decisão do editor ou de uma exigência da oficina de impressão[17]

Como formulou Chartier, os produtores de representações utilizam mecanismos para impor – ou tentar impor – concepções de mundo social e os valores que são seus[18]. No caso da produção de um tipo específico de representação – a charge jornalística– também devem ser considerados os agentes que integram o processo de produção do jornal e possíveis pressões de grupos políticos e econômicos.

Com isso, a seleção ou a explicação dada aos fatos e acontecimentos relaciona-se à ótica política daqueles que trabalham na produção da notícia, ou seja, do repórter, do copidesque, do redator, do editor, do chefe de redação, do diretor e do dono da empresa. Como formulou Ciro Marcondes Filho, não parece possível iniciar qualquer análise partindo "da posição ingênua de desvincular a notícia dos confrontos de interesses e de poderes de grupos dominantes da sociedade, nem da acepção de que haja qualquer possibilidade de se realizar um jornalismo objetivo", pois um jornal sempre procura afirmar publicamente as opiniões e informações de indivíduos ou grupos, bem como objetiva trabalhar na construção da notícia. Conforme o autor, atuar no jornalismo "é uma opção ideológica" em que "definir o que vai sair, como, com que destaque e com que favorecimento, corresponde a um ato de seleção e de exclusão". Desse modo, o processo de produção do jornal é realizado segundo diversos critérios, uma vez que "definir a notícia, escolher a angulação, a manchete, a posição na página ou simplesmente não dá-la é um ato de decisão consciente dos próprios jornalistas"[19].

Tais observações podem ajudar na análise das charges sobre o início da Guerra Fria. Com o desfecho da Segunda Guerra Mundial, jornais como o *Correio da Manhã, O Estado de S. Paulo* e a *Folha da Manhã* veicularam charges sobre o quadro de tensões instaurado no cenário mundial, as possibilidades de novos conflitos e a necessidade de impedi-los. Acontecimentos políticos como a Conferência de Paz de Paris (1946), o início da Guerra Fria, a divulgação da doutrina Truman, a aplicação do Plano Marshall ou a Guerra da Coréia mobilizaram a produção e veiculação desse tipo de material. Ao todo, o jornal carioca publicou doze charges. Por sua vez, *O Estado de S. Paulo* veiculou um total de cinco. Já a *Folha da Manhã* publicou trinta e uma charges. A discussão de duas charges publicadas pela *Folha da Manhã* é objeto das páginas seguintes.

As charges na Folha da Manhã

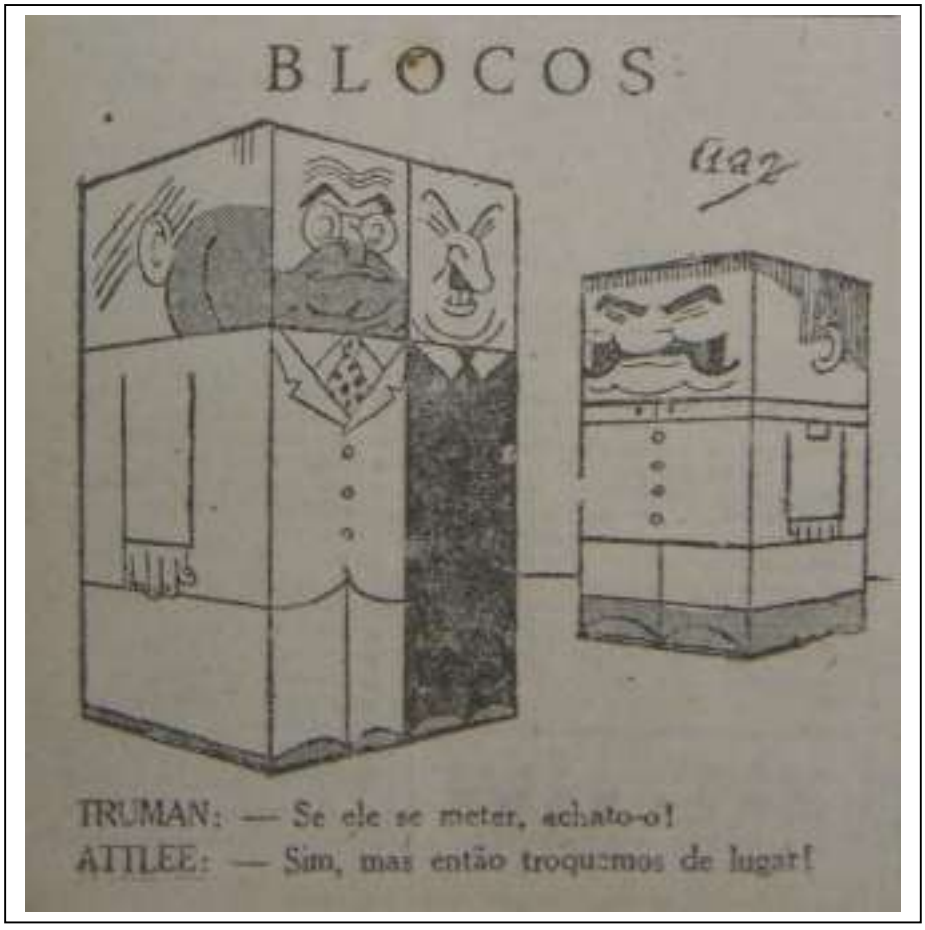
A *Folha da Manhã*, jornal que surgiu, no ano de 1925, como um desdobramento matutino do periódico *Folha da Noite*, caracterizou-se, nos seus anos iniciais, por apresentar alguns "toques antioligárquicos", uma característica rapidamente superada em função da sua oposição à Aliança Liberal. Alguns estudiosos argumentam que o jornal passou por profundas transformações com o fim do Estado Novo. A partir desse período, passou a apresentar-se como um jornal liberal e democrático, defendendo a livre iniciativa, à propriedade privada e o direito à liberdade de opinião. Ressaltam ainda que o jornal elegeu a produção objetiva e fidedigna da informação como "elemento principal" do seu produto jornalístico, sem, no entanto, conseguir se distanciar de uma posição abertamente anticomunista desde a sua fundação.[20]

A *Folha da Manhã* veiculou charges sobre as mais diversas temáticas. Essa não foi, porém, uma prática exclusiva desse periódico, já que as charges e caricaturas também ocupavam espaço na *Folha da Noite*. Definido como um jornal local, voltado para os problemas da cidade de São Paulo e com o intuito de chamar a atenção para "as necessidades da população urbana", a *Folha da Noite* procurou consolidar-se como um "jornal popular". Vale indicar que, na busca pela facilidade de comunicação com as classes populares, a veiculação de material satírico desempenhou um papel fundamental e a ironia transformou-se em presença constante nesse periódico. Criado por Belmonte, o personagem Juca Pato simbolizava a postura do periódico até em momentos de censura[21]. Muitas charges publicadas inicialmente na *Folha da Noite* foram republicadas pela *Folha da Manhã*. No entanto, convém indicar que não é nossa intenção tratar das charges publicadas na *Folha da Noite*, mas veiculadas daquelas veiculadas pela *Folha da Manhã*.

Com o desfecho da Segunda Guerra Mundial e a derrota do nazismo, a vitoriosa aliança entre Estados Unidos e União Soviética começou a se desfazer. Aos poucos, os interesses territoriais, econômicos, diplomáticos e ideológicos começaram a criar oposições entre as duas potências mundiais. Os pronunciamentos dos líderes ampliavam as tensões entre EUA e URSS. Para os países na órbita de influência do governo norte-americano, os desentendimentos resultavam das ações empreendidas pelo Kremlin e pelos partidos comunistas, sobretudo com a pretensão soviética em aproveitar as alterações geopolíticas provocadas pela guerra e disseminar regimes comunistas pelo mundo. Em contrapartida, os representantes de Moscou acusavam os líderes do Ocidente de não aceitarem a ação dos movimentos inspirados no marxismo-leninismo[22].

Nesse contexto político-ideológico, o discurso proferido por Winston Churchill, numa universidade norte-americana situada na cidade de Fulton, afirmando que uma cortina de ferro descera sobre metade da Europa, transformou-se em símbolo maior dos ventos da Guerra Fria[23]. Seu pronunciamento ressaltou a deterioração das relações entre os antigos aliados nos tempos da Segunda Guerra Mundial e procurou sensibilizar a opinião pública norte-americana para o perigo que representava a sovietização do Leste Europeu. Ademais, apelou ao governo norte-americano para que Grécia e Turquia não passassem para a área de influência soviética.[24]

A constituição dos blocos e o compromisso do governo norte-americano de impedir o avanço soviético foram registrados pelos traços de humor veiculados na *Folha da Manhã*. Intitulada "Blocos", a charge reproduzida abaixo engendrava a representação dos blocos capitalista e comunista:



A maneira como os personagens estão dispostos sugere a formação dos blocos capitalista e comunista. Nessa formação, parece interessante a posição de Stálin, indicando, muito provavelmente, um possível deslocamento em direção aos líderes das duas potências

ocidentais ou até mesmo o interesse soviético na região do Leste Europeu. Na seqüência da observação de Truman, a resposta oferecida por Attlee parece indicar à liderança dos Estados Unidos no bloco de países capitalistas. Num contexto de expansão da influência soviética, o primeiro ministro britânico sugeria que o governo norte-americano ocupasse uma posição de destaque no território europeu para, assim, tentar minimizar a influência soviética. Além disso, a observação de Attlee permite apontar que os britânicos reconheciam sua fragilidade material, econômica e, principalmente, militar frente à superioridade norte-americana e, em menor escala, soviética. A disposição dos blocos também possibilita uma leitura da posição geográfica das nações e, em caso de um ataque da direção leste para oeste, a Inglaterra seria atacada primeira pela União Soviética.

Os interesses expansionistas de Estados Unidos e União Soviética foram objeto de outra charge veiculada pelo matutino paulista. Com o título “Os protetores”, a charge produzida por Belmonte e publicada no jornal paulista referia-se criticamente tanto aos interesses norte-americanos quanto aos objetivos soviéticos com relação à Grécia e Turquia.

FM. 18/03/1947, p. 05.

Inicialmente publicada na *Folha da Noite*, a charge de Belmonte indicava que a Grécia e a Turquia eram alvos da disputa travada entre norte-americanos e soviéticos. Ao destacar o

tamanho e a posição das pernas dos protetores frente às duas nações indefesas, Belmonte conferiu uma dimensão esmagadora tanto aos interesses norte-americanos quanto aos objetivos soviéticos. Convém perceber, porém, os diferentes calçados utilizados pelos dois personagens que figuravam como protetores. De um lado, tem-se uma bota, uma possível alusão a pretensão soviética de dominar outras nações no plano militar. De outro, é possível visualizar um sapato, provável indicação de tentativa de influenciar nos planos econômico e político, já que esse tipo de calçado pode ser associado ao traje social, normalmente utilizado por homens de negócios ou, então, por políticos e diplomatas. Provavelmente, esse protetor simbolizava os interesses dos Estados Unidos, mais próximo aos da Grécia e da Turquia. Enfim, proteger significava influenciar as duas nações debilitadas pela Segunda Guerra Mundial ou, no limite, a charge permite colocar a seguinte indagação: Qual das duas potências mundiais pisotearia primeiro as "nações menores"?

Presença constante na imprensa escrita brasileira das décadas de 1940 e 1950, as charges ainda são pouco utilizadas como fonte de pesquisa para pensar o período, estrutura e conteúdo das produções jornalísticas, bem como a intervenção de chargistas no campo político brasileiro. Considerar a materialidade do suporte que serve a sua veiculação parece um caminho para entender o "jogo de forças políticas" marcante na produção dos jornais brasileiros. Permite, assim, desvendar as condições sociais de produção de bens culturais que são veiculados em páginas impressas e discutir, por exemplo, a demarcação de espaços jornalísticos para a veiculação de material informativo e a conservação de outros para a publicação de material opinativo. A análise das charges pode, portanto, ajudar a entender e historicizar as representações sobre o início da Guerra Fria veiculadas na imprensa escrita brasileira.

---

[1] Uma discussão mais ampliada do presente texto encontra-se na tese de doutoramento em história intitulada "A paz sob suspeita: representações jornalísticas sobre a manutenção da paz mundial (1945-1953)", defendida no Programa de Pós- graduação em História, UNESP/ Assis, em 2010.

[2] Professor Adjunto da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Campus de Aquidauana, Departamento de História. Doutor em História pela UNESP/ Assis. e- mail: sotana.ufms@gmail.com.

[3] ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística:* intertextualidade e polifonia: um estudo das charges na Folha de S. Paulo. Maringá: Editora da UEM. 2000, p. 09.

[4] LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In.: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas.* 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 134-135.

[5] ROMUALDO, 2000, p. 09.

[6] BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa:* Brasil (1900-2000). Rio de Janeiro: Mauad, 2007, p. 31.

[7] ROMUALDO, 2000, p. 21.

[8] MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 15.
[9] ROMUALDO, 2000, p. 21.
[10] SILVA, Marcos. A. da. *Caricata República:* Zé do Povo e o Brasil. S.P.: Marco Zero, 1990, p. 15.
[11] FLORES, Elio Chaves. Representações cômicas da República no contexto do getulismo. In.: *Revista Brasileira de História.* São Paulo. v. 21, n. 40, p. 133-157, 2001, p.134.
[12] MOTTA, 2006, p. 19;23
[13] GASKELL, Ivan. História das Imagens. In.: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história:* novas perspectivas. São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 237.
[14] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In.: *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v.23, n. 45, 2003, p. 12;20-21.
[15] CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In.: *Estudos Avançados*, USP, n.º 11 vol. 5, abril de 1991, p. 177.
[16] MENESES, 2003, p. 28
[17] CHARTIER, 1991, p. 182.
[18] CHARTIER, Roger. *A história cultural:* entre práticas e representações. R. J.: Bertrand Brasil, 1990, p 17.
[19] MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia.* São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 12-13.
[20] TASCHNER, Gisela. *Folhas ao vento:* análise de um conglomerado jornalístico do Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.44-70.
[21] MOTA, Carlos Guilherme; CAPELATO, Maria Helena *História da Folha de S. Paulo (1921-1981).* São Paulo: Immpress, 1980, p. 16;26;28.
[22] DELMAS, Claude. *Armamentos nucleares e Guerra Fria.* São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 48.
[23] VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. A Guerra Fria. In.: REIS FILHOS, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. *O século XX:* o tempo das crises (revoluções, fascismos e guerras). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 198-202.
[24] MARQUES, Adhemar Martins; BERUTTI, Flávio Costa, FARIA, Ricardo de Moura. *História do tempo presente:* textos e documentos. São Paulo: Contexto, 2003, p. 13.

A ARTE E ARQUITETURA ISLÂMICA NA IDADE MÉDIA E A REPRESENTAÇÃO DO PODER ANDALUZ: A MESQUITA MAIOR DE CÓRDOBA (SÉC. VIII)

Elaine Cristina Senko
Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História pela
Universidade Federal do Paraná / CAPES-REUNI
elainesenko@hotmail.com

Introdução:

O presente estudo tem por objetivo uma análise da arquitetura islâmica medieval através do uso de fontes visuais. Nosso centro de investigação será Al-Andaluz medieval, região que contemplou territorialmente o sul da Península Ibérica. Como objeto de estudo escolhemos a *Mesquita Maior de Córdoba*, buscando compreender, através de uma metodologia de análise das imagens, a simbologia de tal construção em seu próprio contexto [1]. Sobre a arte islâmica, adiantamos desde esse primeiro momento uma importante consideração que auxiliará nosso estudo: ela é intensamente ligada ao poder, pois a construção de formas e imagens teria colaborado, enquanto elemento propagandístico, diretamente na legitimação dos sultões, aspecto que é reforçado pela pesquisadora Lygia Ferreira Rocco quando esta afirma que "as manifestações artísticas e arquitetônicas são atingidas pelas relações de poder; pelas transações comerciais e pelos deslocamentos de pessoas e idéias" (ROCCO, 2008, p.9). Ademais, lembremos que a arte andaluza desperta nosso interesse por seu intrínseco caráter sincrético, resultado da fusão de elementos advindos da estética dos visigodos, romano-sírios, bizantinos e árabes. Ora, conforme apontou Walter Benjamin, as arquiteturas sempre acompanham a humanidade: "Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas" (BENJAMIN, 1994, pp.193-194). A arte medieval islâmica, por sua vez, possui forte conotação pedagógica e ensina significados para seus receptores: o poder de Deus e o respeito ao soberano.

Hoje, na área de análise visual histórica, é necessário deixar claro esse caminho investigativo que contempla o objetivo de descrição formal e análise histórica/social das fontes visuais, pois como afirma Michael Baxandall: "Tendemos, portanto, para uma forma de explicação que busca compreender o produto final de um comportamento mediante a reconstrução do objetivo ou intenção nele contido" (BAXANDALL, 2006, p.47). Além disso, a forma da arte, de acordo com Jacques Aumont, é entendida como representação, sendo

necessariamente uma produção: “vamos considerar a representação não tanto como resultado, a ser apreciado por um espectador, mas sim como processo, produção, a ser obtido por um criador” (AUMONT, 1993, p.198). No mesmo sentido, também nos pautamos para o presente estudo em aspectos da análise da arte observados por Erwin Panofsky, que é a importância do cruzamento entre a arte e o pensamento intelectual em um determinado momento e local (PANOFSKY, 1991, p.10) e nos mantemos conscientes do entendimento de Ernst Gombrich, segundo o qual podemos conhecer diferentes estilos ditos “específicos” de arte (GOMBRICH, 2007, p. 54).

Para além da escola de Warburg, a abertura à análise da arte medieval teve impulso a partir do estudo do imaginário e pelo seu desenvolvimento foram responsáveis, principalmente, os historiadores Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt e Georges Duby. Sobre os aspectos da recepção e produção artística especificamente na Idade Média, Baxandall, sinteticamente, indica que:

> Por trás dessas imagens havia a crença de que a visão é o mais poderoso e exato de nossos cinco sentidos, mais preciso e vívido até que o sentido da audição, que nos comunica o Verbo. Sendo a faculdade mais exata e vívida que Deus nos deu, a visão devia ser usada para um propósito pastoral, e sua natureza especial devia ser direcionada a três fins determinados. Primeiro, devia expor os temas religiosos com a máxima clareza: a precisão da visão, junto com os meios materiais do pintor, qualificava-a a atingir esse propósito. Segundo, a visão devia expor os assuntos religiosos de modo a sensibilizar a alma: a vivacidade que as coisas vistas adquirem no espírito das pessoas dava-lhes um imenso poder, mais poder (assim se acreditava) que o da palavra, a coisa ouvida. Terceiro, devia expor esses assuntos de forma memorável: a visão retém mais as mensagens que a audição: quando vistas, as coisas se conservam por mais tempo no espírito que se forem ouvidas (BAXANDALL, 2006, pp.83-84).

Baxandall destacou acima três modos de recepção funcional para a arte medieval: primeiro, ela devia deixar claro o tema religioso; segundo, o que era visto deveria alcançar a alma da pessoa, aí residindo o amplo poder da imagem, que era maior que o da palavra dita; e terceiro, a observação de que a imagem permaneceria na memória por mais tempo do que as palavras quando ouvidas. Agora, refletindo tais aspectos para nosso estudo, notamos que a construção arquitetônica de uma mesquita compreenderia, de modo geral, as duas primeiras características relacionadas à arte medieval apontadas por Baxandall, tendo em vista que a mesquita seria o local, por si só, representante da ação religiosa muçulmana; ademais, os aspectos de sua coerência interna e a utilização do *mihrab*, estrutura no interior da mesquita

que indicava a direção de Meca para a prática da oração, seriam como elementos que despertariam, sensorialmente, a percepção e sentimento do pregador e do fiel, também contribuindo para tal a grandiosidade da construção arquitetônica com seus elementos geométricos, vegetalizados e com a intenção do equilíbrio. Dessa forma a mesquita permaneceria na memória do muçulmano como o seu local espiritual, espaço físico para o momento de encontro com Deus, onde ele ouviria e daria valor especial às palavras diretamente recitadas do *Alcorão*.

Assim podemos afirmar que a mesquita islâmica, desde seu início e seguindo o modelo de *Al-Aqsa* em Jerusalém, foi o local apropriado de ensinamento da religião e das várias ciências desenvolvidas pelos muçulmanos [2]. Dessa forma, aliando religião e conhecimento, representava o poder do governante da dinastia [3]. A mesquita, portanto, é a representação de três valores para a cultura muçulmana: a religiosidade, a sabedoria e o poder. Será exatamente com base nesses aspectos referenciais que iremos analisar uma importante construção andaluza do século VIII na Península Ibérica: a *Mesquita Maior de Córdoba*.

Nossa abordagem sobre o objeto em análise será feita através da imagem e da historicidade das formas (a narração que advém da forma arquitetônica para se compreender o assunto). Propomos identificar a imagem através de sua função dentro de seu ambiente de expressão e significação. Nesse sentido, lembremos do que orienta Lygia Ferreira Rocco acerca do significado da arquitetura islâmica:

> Ela é um produto de fatores culturais e ambientais e uma expressão do modo de vida de um povo para o qual se constrói. Neste contexto, os elementos da arquitetura árabe devem ser explicados como expressões de uma cultura criada pelo Islão, sendo que alguns foram re-apropriados e re-elaborados a partir do material artístico existente até a época de surgimento do Islão e a partir daí se transferiram para outras regiões onde a religião muçulmana passou a ser seguida pela maioria da população, ou onde os seus governantes eram muçulmanos. Nestas regiões estes elementos foram transformados em novas ferramentas de desenhos. [...] O resultado importante dessas inter-relações foi a possibilidade de que a arquitetura se renovasse e, somada ao repertório e conhecimento local, desencadeasse uma re-elaboração dos referenciais artísticos por parte dos artistas e artesãos locais que estavam sob múltiplas influências culturais (ROCCO, 2008, p.3).

Acima Rocco indica o sincretismo da arquitetura islâmica, a qual apropriou elementos artísticos dos diferentes locais onde esteve presente. A arquitetura islâmica, nesse sentido,

revela visões artísticas e políticas conforme a região e é importante fonte para se compreender um determinado contexto em seus aspectos políticos e culturais. No que se refere especificamente à questão do poder nesse contexto e sua influência na arquitetura, o historiador tunisino Ibn Khaldun (1332-1406) reflete e teoriza em sua obra *Muqaddimah* que as grandes cidades medievais têm elevados edifícios porque foram mandados construir por um soberano muito poderoso:

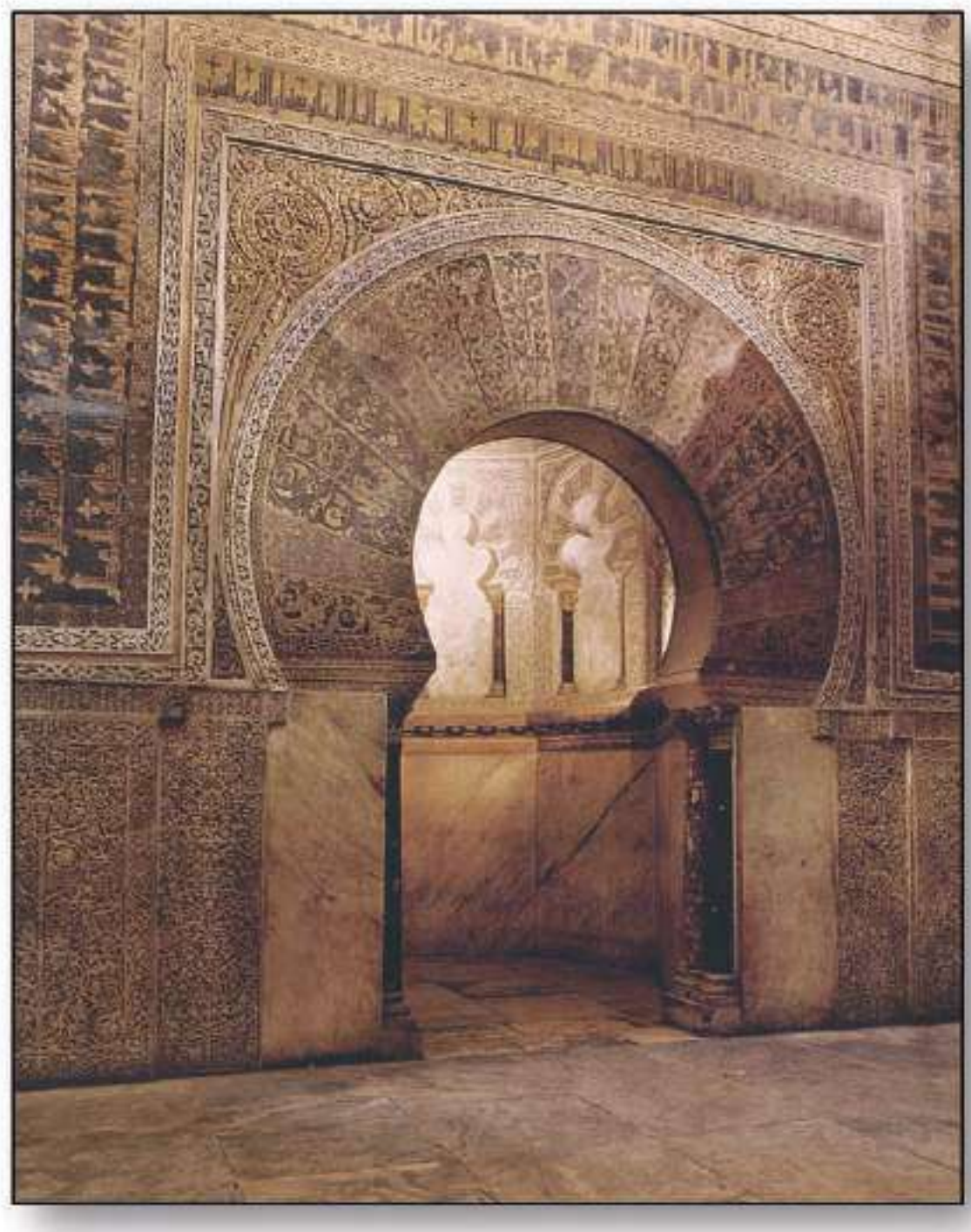
> Ya lo habíamos dicho al hablar de edificíos y otros monumentos dejados por los imperios, y habíamos anticipado que su dimensión es siempre en proporción a la potencia de las dinastias que los han erigido. En efecto, la fundación de las grandes ciudades no puede efectuarse sino mediante la reunión de una multitud de trabajadores que se ayudan mutuamente. Si el imperio es vasto y se compone de varias províncias extensas, puede agruparse obreros de todas esas comarcas y reunir sus brazos para la realización de la empresa. Con mucha frecuencia, para el arrastre de los grandes pesos que exigen esas construcciones y que exceden a la fuerza del hombre, se ha recurrido a unas máquinas (hindam) que duplican las fuerzas y los médios (de operar) tales como cabrestantes y otros instrumentos de esse género (KHALDUN, 1997, p.612).

Khaldun concebe em sua metodologia da história que um povo, animado por um espírito de grupo forte (*assabiya*), empreende muitas conquistas territoriais e depois funda uma cidade, onde se estabelece a civilização (*umran*). Nessa cidade inicia-se a construção de monumentos, entre os quais a mesquita seria um deles. A mesquita, portanto, relacionava-se de modo muito próximo com a pessoa do governante que lhe mandou construir, sendo por isso que os governantes posteriores terão como tendência projetar certas alterações nela, visando com isso uma nova vinculação de tal arquitetura com o poder reinante do presente.

Reforçamos assim que a arquitetura do tipo “mesquita” possui como aspecto preponderante e motivador para sua construção uma clara concepção religiosa, ao mesmo tempo em que expressaria e reforçaria o poder temporal de seu momento de construção. Dessa forma, em nossa análise da *Mesquita Maior de Córdoba* temos como objetivo principal a problematização e reflexão em torno da seguinte questão: como a referida arquitetura islâmica andaluza pode demonstrar a relação entre o saber e o poder no século VIII? Nesse sentido, iniciaremos nossa investigação com uma análise do contexto no qual a mesquita fora construída, ressaltando quais seriam as motivações de caráter político e religioso que motivaram tal empreendimento, para em seguida trabalharmos com os aspectos constitutivos formais de tal arquitetura, ressaltando suas principais características.

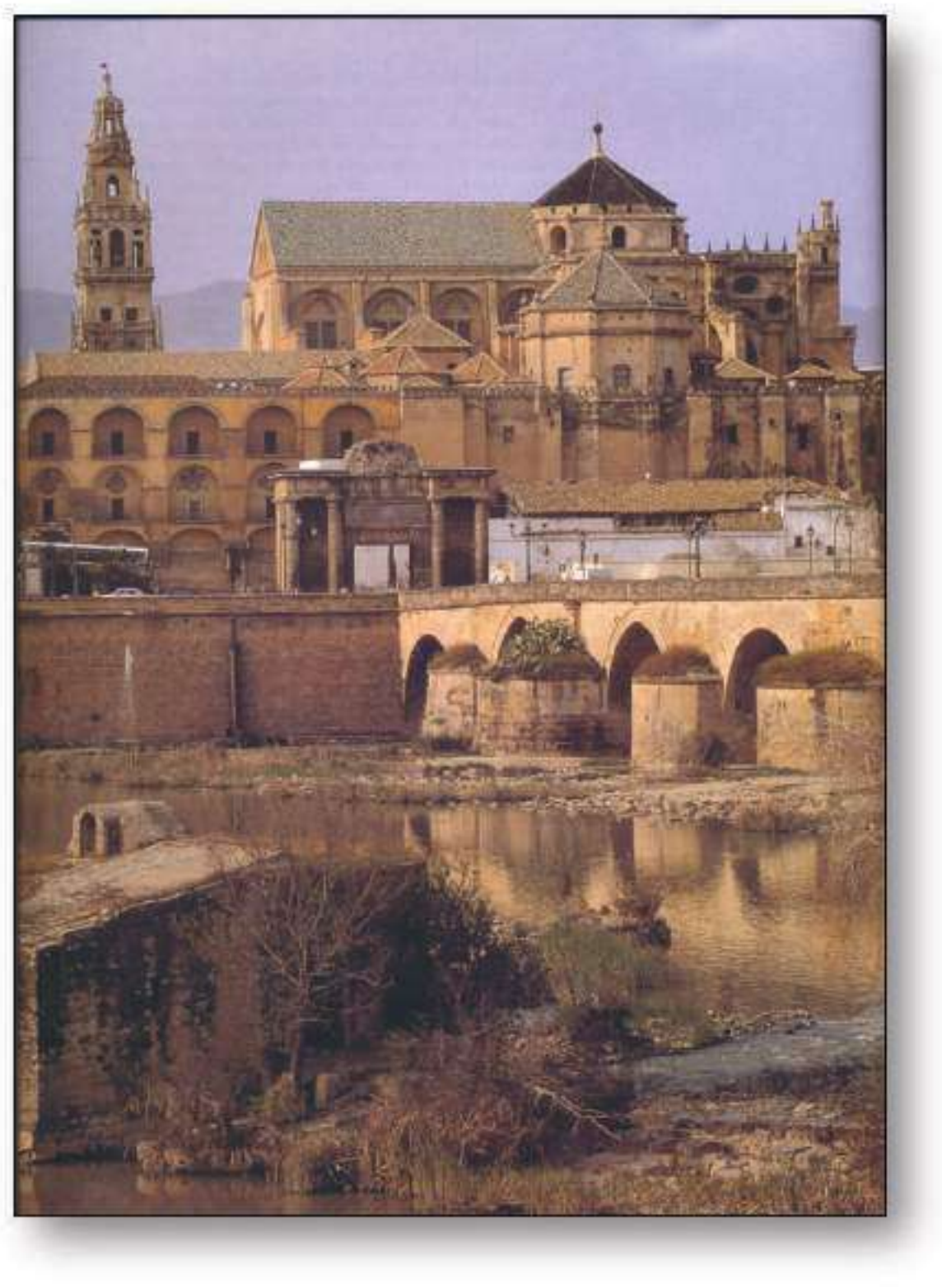
[A] Perspectivas das naves e colunas dentro da *Mesquita Maior de Córdoba*.

CURATOLA, Giovanni. *Arte Islâmica*. Editora Paisagem, 2009, p.32.



[B] Arco sobre o *mihrab – Mesquita Maior de Córdoba*

CURATOLA, Giovanni. *Arte Islâmica*. Editora Paisagem, 2009, p.34.



[C] Fachada externa (lado sul) da *Mesquita Maior de Córdoba*.

BARRUCAND, Marianne; BEDNORZ, Achim (fotográfo). *Arquitectura Islámica em Andalucía.* Madrid: Taschen, 2007, p.38.

O despertar de Al-Andaluz: A Mesquita Maior de Córdoba

Em 711 o estreito de Gibraltar foi cruzado do Norte da África em direção à Península Ibérica por um exército de sete mil guerreiros (a maioria berbere *mauri*) que estavam a bordo de navios patrocinados pelo partido visigótico de Akhila, este coligado à Sisberto de Sevilha e Oppa (todos vinculados a Witiza). Este grupo militar foi guiado por um ex-escravo berbere do governador omaya de Ceuta, Musa Ibn Nusayr (640-716), chamado Tariq Ibn Ziyad (670 - cerca de 720). O líder militar Tariq era governador em Tanger e acompanhava o declínio do poder visigótico na Península Ibérica atenciosamente. Com a perda do reino visigótico de Rodrigo para Tariq na Batalha do Guadalete, o último obteve, em 711, Córdoba e Toledo (esta a capital do antigo reino visigodo). Um ano depois, tendo em vista o sucesso de Tariq, Musa Ibn Nusayr cruzou o estreito com dezoito mil homens, conquistando Sevilha e Mérida. Diante deste quadro de conquistas, Musa transformou Toledo em sua residência de poder, mas por conta de conflitos engendrados pelo governo sírio do califa Al-Walid, ele acabou seus dias preso e seu aliado, Tariq, desapareceu. O recente governo de Musa passou para seu filho Abd Al-Aziz, que casou com a viúva do rei visigodo Rodrigo e passou a governar em Sevilha, local em que foi construída uma das primeiras mesquitas andaluzas. Sob o governo de Abd Al-Aziz foram empreendidas várias conquistas importantes, como Algarve, Cataluña, Narbona, Málaga, Elvira e Murcia. Estava, pois, a Península Ibérica sob o início do domínio muçulmano: a chamada *Al-Andaluz.*

No Oriente, com a morte do Profeta Muhammad em 632, surgiram os primeiros califas (os representantes do Profeta). Os quatro primeiros califas foram denominados de *rashiduns*, ou seja, os bem-guiados: Abu Bakr, Umar Ibn Al-Khattab, Uthman Ibn Affan e Ali Ibn Ali Tahib. Em 760, Muawiya, membro de uma das famílias mais ricas de Meca continuou essa sucessão califal. Com Muawiya criou-se a primeira dinastia não governada à partir de Medina e sim de Damasco, na Síria: os omayas. Mas os cismas religiosos, o descontentamento social, os problemas econômicos e as sangrentas disputas familiares levaram a derrocada do poder omaya e a ascensão do poder abássida. Diante do “acerto de contas” e conseqüente matança realizada pelos primeiros abássidas em 750 aos omayas, o único sobrevivente foi um descendente omaya que tinha apenas vinte anos de idade, Abul Mutarrif Abd Al-Rahman Ibn Muawiya. Este fugiu para o Norte de África, provavelmente porque sua mãe possuía parentescos nessa região, e depois de quatro anos passou para o lado

da Península Ibérica, depois da conquista estabelecida por Musa e Tariq. Em Jaen e Elvira se encontravam muitos seguidores dos omayas que vieram com a cavalaria síria na época de conquistas de Tariq, fato que possibilitou ao fugitivo ganhar tal apoio e também de outros árabes locais. Abd Al-Rahman se utilizou da imagem gloriosa de seus antepassados e de sua forte personalidade para ganhar respeito e poder na região. Em 756, Abd Al-Rahman I foi proclamado na mesquita de sexta de Córdoba, pelo exército e pelos nobres islâmicos, o novo emir de Al-Andaluz. Abd Al-Rahman I também foi intitulado "Falcão dos Omayas". Dentre suas realizações, transformou Córdoba na capital oficial de Al-Andaluz, definiu o território andaluz em marcas fronteiriças governadas pelos cádis (juízes islâmicos), organizou o exército andaluz (composto por magrebinos e cristãos) e criou uma administração centralizada.

O emir Abd Al-Rahman I mandou erigir em 785 a *Mesquita Maior de Córdoba* como símbolo do efetivo domínio muçulmano na Península Ibérica, sendo que tal arquitetura ficou pronta em apenas um ano de trabalho. A rapidez na construção se deve em grande parte a pacificadora vitória do exército islâmico contra os cristãos na batalha de Narbona, bem como pela reutilização dos fundamentos e partes de outras arquiteturas anteriores, como da época dos romanos e visigodos, no levantamento da mesquita. De fato, Al-Rahman I, observando em qual local poderia se levantar uma grande mesquita, escolheu como base a antiga Igreja de São Vicente, em Córdoba, a qual no momento já se apresentava como uma pequena mesquita de sexta onde o próprio Al-Rahman fora intitulado emir. Inclusive a muralha da cidade de Córdoba foi restaurada e ao lado da nova mesquita (que possuía 110 colunas de mármore) se encontrava o palácio do emir andaluz, mais exatamente nas margens do rio Guadalquivir. O emir Al-Rahman ordenou a inclusão dentro da *Mesquita Maior de Córdoba* de *madrasas* guarnecidas por uma riquíssima biblioteca, a qual depois seria consultada não apenas pelos sábios islâmicos e cristãos peninsulares, mas também por monges europeus e estudiosos bizantinos. Por isso consideramos que Al-Rahman, com sua iniciativa da construção da *Mesquita Maior de Córdoba,* buscou tornar evidente o forte poder muçulmano na Península Ibérica, bem como a idéia de um governo patrocinador do saber. Ou seja, o emirado de Al-Rahman I constituiu um momento de fortalecimento e legitimação política islâmica.

No século VIII, Al-Rahman I governava na liberdade do estilo omaya, sem prestar contas ao exército e ao seu grupo de apoio na corte, diferentemente do que estava ocorrendo com o poder abássida em Bagdá, onde os persas barkamidas influenciavam decisivamente as

decisões do califa. Ao mesmo tempo em que ocorria o fortalecimento do emirado de Al-Rahman I, inicia-se um lento processo de assimilação de livros da cultura visigoda para dentro da andaluza, como é o caso de obras escritas por Isidoro de Sevilha e Paulo Orósio, as quais foram traduzidas para a língua árabe. Além disso, a população cristã que permaneceu em Córdoba pagava impostos, aprendeu a língua árabe e arabizou seus costumes. Em Córdoba encontramos no século VIII numerosos judeus que viviam sob a égide do poder islâmico. Ainda no campo social Al-Andaluz sofria alguns conflitos internos entre a população berbere e a árabe. As famílias árabes depreciavam as berberes e muitos destes últimos acabavam habitando fora de Córdoba, perto de Valência. Portanto, dentro desse contexto, a *Mesquita Maior de Córdoba* representa o início de uma nova realidade política e temporal, de caráter e sentimento centralizador em torno de Al-Rahman I. Podemos destacar, como hipótese, que o início do medievo teria como um de seus sintomas justamente essa presença muçulmana dentro da Península Ibérica.

Características arquitetônicas da Mesquita Maior de Córdoba

Vimos que o emir Abd Al-Rahman I foi o grande responsável pelo início da construção da *Mesquita Maior de Córdoba,* a qual se tornou um símbolo de caráter agregador não apenas do religioso, mas também do poder e saber andaluz em seu próprio tempo. É bem provável que Abd Al-Rahman I teve participação direta no planejamento e construção da mesquita cordobesa, seja enquanto arquiteto ou como patrocinador de algum sábio de sua corte que devidamente estudaria para ele tal construção. Conforme afirma a historiadora da arte andaluza Marianne Barrucand:

> Es seguro que entre las motivaciones de Abd Al-Rahman I estaba su fuerte creatividad artística y su deseo de expresarse personalmente en forma monumental. Pero además, el rápido crecimiento de la población de Córdoba hacía necesaria la construcción de una nueva mezquita de viernes. La mezquita del viernes es la construcción más importante de una ciudad islâmica. Todos los creyentes varones adultos deben encontrarse allí los viernes al médio día para el servicio religioso, y el gobernante o su representante pronuncia el sermón, que además de su función religiosa tiene una función política. En la oración del viernes se invoca el nombre del gobernante, lo cual la convierte en una proclama política. De hecho, la mezquita del viernes es como un estandarte de la dinastia, la expresión personal y monumental del jefe espiritual y temporal. El gigantesco complejo arquitectónico de la mezquita del viernes y el

> palácio del príncipe gobernante constituyen una constante de la ciudad islâmica desde sus inícios en el Cercano Oriente (BARRUCAND, 2007, p. 40).

De fato, Barrucand corrobora no pensamento que estamos desenvolvendo no presente estudo, ou seja, haveria uma relação entre uma concepção de poder, de religiosidade e de saber presente, mesmo que implicitamente, na arquitetura islâmica da Mesquita *Maior de Córdoba*. Diante disso, passemos então à uma análise de seus elementos constitutivos formais, buscando quais elementos tornavam-se indicativos de tais aspectos.

A construção da *Mesquita Maior de Córdoba* em 785 apresentava uma planta quadrada de setenta e quatro metros de lado e era formada internamente por um pátio aberto e a importante sala de oração (nessa sala havia paredes com 37 metros de profundidade). A mesquita de Córdoba [A] apresenta os arcos internos em ferradura formados por pedras brancas e ladrilhos vermelhos [4]. As colunas de sustentação dos arcos se apoiavam nos pilares que estão por cima dessas colunas. O ambiente apresenta profundidade por conta da disposição dos arcos. Na mesquita de Córdoba existem até hoje vestígios de colunas romanas e visigodas que sustentavam os arcos em ferradura e formavam as naves. Essa técnica da mistura das pedras claras com ladrilhos vermelhos advém da Síria omaya e a utilização dos arcos em ferradura demonstra uma simbiose da geometria oriental, visigoda, germânica e que também sofreu inspiração dos aquedutos romanos de Córdoba. Há quatro entradas principais da mesquita e a mais importante delas é aquela que se encontra de frente ao *mihrab* [B]. O *mihrab* da mesquita de Córdoba está sob um arco em ferradura adornado por elementos caligráficos e vegetalizantes, com revestimento em ouro. O uso de elementos vegetalizados espalhados no interior da mesquita constitui e funda em sua época um estilo próprio andaluz, desenhado por artesãos ibéricos.

Mesmo depois do fim do governo de Al-Rahman I em 788, as alterações e amplificações na arquitetura da *Mesquita Maior de Córdoba* foram sendo feitas respeitando a construção inicial do século VIII. A construção externa da mesquita de Córdoba em forma de basílica e na cor marrom [C] não é uma reutilização da cúpula da igreja anteriormente identificada em sua base, mas um modelo abássida e de influência da mesquita de Al-Aqsa de Jerusalém. Na fotografia [C] vemos uma ponte romana que cruza o Guadalquivir e, ao fundo, a parte sul da *Mesquita Maior de Córdoba*, a qual sofreu a interferência de uma catedral que teve sua construção em 1236 e impôs um altar, no século XVI pós Reconquista cristã, em seu

interior do lado esquerdo. Diante de tais alterações foi se aumentando a dimensão da estrutura para 23.400 metros. A basílica mais alta no lado direito da fotografia, sustentada por antigas colunas romanas e visigodas, foi levantada por Abd Al-Rahman II em 832. Os três primeiros andares da arquitetura do lado esquerdo e a basílica menor do lado direito fazem parte da planta original da mesquita planejada ainda por Abd Al-Rahman I no século VIII com a inclusão do portal lateral de colunas clássicas (no centro da fotografia). Já o reforço nos muros externos do lado direito da fotografia foi resultado do trabalho de Abd Al-Rahman II. Na fotografia observamos uma das portas exteriores da mesquita de Córdoba com seus arcos em ferradura entrelaçados acima da entrada principal e duas janelas adornadas e arqueadas pelas *muqarnas* (espécies de conchas estilizadas). Os elementos geométricos aparecem na estrutura ao lado dos vegetalizantes, com o intensivo uso dos ladrilhos vermelhos e pedras brancas sobre a estrutura de tijolos cozidos. Podemos ver como a maioria desses detalhes da arte islâmica buscam a geometria, o elemento vegetalizante e a reutilização dos capitéis clássicos coríntios, a qual demonstra uma das 12 portas que circundam a sala de oração.

Durante o emirado de Hisham I (governante de 788-796) apenas foi feito melhoras na ponte de Córdoba e um reforma na torre do *muezin* (o responsável por chamar os fiéis cinco vezes ao dia para a oração). Apenas em 832, sob o emirado de Abd Al-Rahman II (governante de 822-852), o qual tinha vocação de construtor, a quantidade de colunas passou para o número de duzentas, sendo que tal ampliação foi feita por conta do aumento da população cordobesa em sua época (a sala de oração contava nesse aumento com 64 metros de profundidade), fator que também motivou um reforço na muralha ao redor de Córdoba. A ampliação na superfície da mesquita de Córdoba foi feita principalmente durante o califado de Abd Al-Rahman III (912-961) e a intensa decoração sob Al-Hakan II (961-976). Por todo esse processo de construções, a *Mesquita Maior de Córdoba* tornou-se uma das maiores arquiteturas islâmicas até os dias atuais, tendo 180 de altura por 130 metros de largura.

Em suma, a arquitetura interna e externa da *Mesquita Maior de Córdoba* é resultado do resgate e combinação da arte clássica romana e da época dos visigodos (especialmente na reutilização das colunas e capitéis, e na influência na confecção dos arcos em ferradura branco e vermelhos) com as próprias características, em desenvolvimento, da arte islâmica, com o uso das estilizações dos arabescos vegetalizantes no mármore branco e das construções do *mihrab,* da abóbada geométrica sob o *mihrab* e no uso das *muqarnas.* Essa intencional simbiose arquitetônica também revelaria, em sua concepção, um interesse político por parte

dos homens de poder, pois agregava e apropriava uma arte advinda de elementos da tradição do passado dos romanos e visigodos para dentro da cultura andaluza.

Ao mesmo tempo essa arquitetura desperta nossa reflexão em torno dos homens de saber que construíram e freqüentavam a mesquita de Córdoba. Os sábios que construíram a mesquita de Córdoba tomaram o cuidado desde seu início com a geometrização do ambiente, promovendo uma arquitetura segura para a sustentação das naves e das abóbadas grandes e pequenas. A decoração estilizante torna-se indicativa não apenas da proibição por parte do islamismo em relação à pintura ou escultura de humanos na arquitetura (pois sabemos que nos manuscritos árabes o humano é desenhado com destreza), mas também da especificidade de uma arte que busca a delicadeza nas formas e padrões, transmitindo para o público receptor uma idéia de equilíbrio, bem como um sentido de importância da natureza na vida do homem. Ademais, existia na *Mesquita Maior de Córdoba madrasas* (escolas) anexas e uma grande biblioteca que possuía obras do legado grego, romano, visigodo e bizantino. Justamente por isso Córdoba tornou-se parte do movimento chamado de *translatio studiorum,* uma conexão de resgate de obras clássicas por sábios medievais que se iniciou em Bagdá e chegou em Córdoba, depois passando para Toledo e Paris. A coleção de livros e as numerosas obras gregas encontradas na biblioteca da *Mesquita Maior de Córdoba*, em grande parte foram adquiridas devido à compra e busca pelos califas Abd Al-Rahman III e Al-Hakam II. Foi a partir de Córdoba e depois Toledo que a sabedoria grega/islâmica se expandiu ainda mais no território de erudição cristã, sendo que um dos principais responsáveis por essa propagação foi Ibn Ruchd (1126-1198) com suas obras filosóficas oriundas da tradição da *falsafa.*

Conclusão

Ao descrevermos os aspectos contextuais e formais relacionados à construção da *Mesquita Maior de Córdoba* compreendemos o porquê de sua relevância para o poder islâmico medieval na Península Ibérica: a intenção era legitimar um novo poder nascente, os omayas andaluzes, e ao mesmo tempo transmitir o saber a partir de sua estrutura. Ora, a arquitetura representa um poder, seja ele temporal ou espiritual, e de acordo com o historiador Francisco Juéz Juarros existe um interesse pessoal do soberano por suas construções que legitimam sua própria política:

> El papel del soberano islámico como promotor de la arquitectura iba más allá de la mera financiación de las obras. Las fuentes árabes, y entre ellas las andalusíes, destacan la intervención personal del príncipe en los edificios que promocionaba y en alguna ocasión incluso hacen referencia a su labor como arquitecto. Más frecuentemente señalan que su actuación se limitaba a la supervisión de la planificación y de los trabajos. De esta forma se manifestaba de la manera más clara posible la actuación del soberano como constructor. (...) Con respecto a al-Andalus es muy probable que ya 'Abd al-Rabman I interviniera en a planificación de la primitiva Gran Mezquita de Córdoba si consideramos la importancia simbólica de dicho edificio para el régimen inaugurado por él. Por su parte, Hisham I se ocupó personalmente de inspeccionar y dirigir las obras de reforma del puente de Córdoba; asimismo sabemos que Abd al-Rahmán III supervisó personalmente varias obras públicas, como la pavimentación de la calzada que unía al-Zahra y la almunia de al- Na'úra (JUARROS, 1999, p.53-54).

Refletimos com base nesse pensamento na própria idéia de "intencionalidade" inerente a cada respectiva construção arquitetônica. Nesse sentido, Baxandall já apontara que "todo objeto histórico têm um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma 'qualidade intencional'. (...) A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro" (BAXANDALL, 2006, p.81). No presente caso, podemos concluir que a construção da *Mesquita Maior de Córdoba* teve como principal propósito tornar-se um evidente símbolo, frente à percepção visual dos homens, de uma grandiosidade da religião, do poder e do saber islâmicos em Al-Andaluz. Todos esses elementos projetavam no seu patrocinador, Abd Al-Rahman I, uma imagem de governante legítimo. Dessa forma, aliando o estudo do contexto e dos aspectos formais da arquitetura, compreendemos a importância no século VIII da mesquita de Córdoba, fonte e testemunha de uma nova e transformadora realidade histórica na Península Ibérica medieval.

Notas:

[1] As imagens da *Mesquita Maior de Córdoba* utilizadas nesse estudo estão nas obras: BARRUCAND, Marianne; BEDNORZ, Achim. *Arquitectura Islámica en Andalucía.* Madrid: Taschen, 2007; CURATOLA, Giovanni. *Arte Islâmica*. Editora Paisagem, 2009.

[2] Tais ciências eram desenvolvidas em uma construção arquitetônica anexa: a *madrasa.*

[3] Devemos recordar que os governantes islâmicos no medievo tinham em mente o modelo de sábio construtor inspirados pela figura profética de Salomão.

[4] As letras (A, B e C) nos colchetes fazem referências às imagens apresentadas nas páginas anteriores.

Bibliografia:

Fontes:

BARRUCAND, Marianne; BEDNORZ, Achim. *Arquitectura Islámica en Andalucía.* Madrid: Taschen, 2007.

CURATOLA, Giovanni. *Arte Islâmica*. Editora Paisagem, 2009.

KHALDUN, Ibn. *Introducción a la historia universal (Al-Muqaddimah).* Tradução de Juan Feres e estudio preliminar, revisión y apéndices de Elías Trabulse. México: Fondo de Cultura Econômica, 1997.

Leituras:

AUMONT, Jacques. A parte da imagem. *A imagem***.** Campinas, SP: Editora Papirus, 1993, pp.197-258.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção:* a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.165-196.

GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JUARROS, Francisco Juéz. *Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus.* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica.* Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Tradução de Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ROCCO, Lygia Ferreira. *A mesquita de Ibn Tulun como representação da herança arquitetônica árabe.* Dissertação pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Árabe junto ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

NA VANGUARDA DA ERA DA VISIBILIDADE: GETÚLIO VARGAS E AS IMAGENS DO 1° DE MAIO

Eliane de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina

Eixo temático: Fotografia

RESUMO

Até 1930, o espaço destinado ao exercício político era restrito aos gabinetes frequentados pelas elites e aos currais eleitorais, visitados em períodos próximos às eleições. A chegada de Getúlio Vargas ao poder não apenas ampliou esse espaço, abarcando praças e ruas, como trouxe novos personagens e ferramentas de comunicação para o meio político, entre as quais a fotografia. Foi com o auxílio da fotografia que ele se aproximou das classes trabalhadoras e reforçou a construção de uma imagem paternalista. A fotografia possibilitou ainda que o presidente se tornasse conhecido e, mais que isso, cultuado. A partir deste momento, construir uma imagem junto à população e "ser visível" seria fundamental para a existência política. Considerando que os estudos de Barthes apontam que a imagem fotográfica possui duas mensagens: uma denotada, caracterizada como *analogon* do real, e uma conotada, cujo entendimento passa pelo conhecimento histórico do momento de produção da mensagem, é possível utilizar as fotografias deste período tanto para compreender o contexto de sua produção, ou seja, o momento histórico que refletem, quanto para estudar os objetivos com os quais o registro foi realizado.

Palavras-chave: Getúlio Vargas, fotografia, política.

INTRODUÇÃO

Diferentes fatores contribuem para alterar o status de homem comum para alguém que tem seu nome marcado na História. Durante a Revolução de 1930, Getúlio Vargas estava nesta condição de 'mais um'. É claro que o fato de ser presidente possibilita destaque, porém, em um curto espaço de tempo Getúlio passou a ser cultuado como nenhum outro presidente havia sido. Entre os distintos fatores que contribuíram na construção da imagem de Vargas pode-se dizer que a fotografia teve papel fundamental ao aproximar o presidente das classes trabalhadoras.

Sentido privilegiado na interação do sujeito com o mundo, tanto na relação de apreensão de conhecimento (razão) quanto no que se refere ao sentimento (emoção) o olhar tem recebido atenção de estudiosos de distintas áreas, tais como filosofia e matemática. Desse modo, enquanto uns estudavam as diferentes relações instituídas a partir do olhar,

outros inventavam e desenvolviam ferramentas que ampliavam a potencialidade do olho humano, seja por aumentar a dimensão do objeto observado ou por reter e emoldurar partículas de acontecimentos.

Entre as diversas ferramentas desenvolvidas a fotografia ocupa papel de destaque, pois possibilitou a reprodução maciça de imagens. De acordo com Kossoy (2001):

> A "civilização da imagem" já se configura concretamente no momento em que a imagem fotográfica se vê impressa e veiculada em massa através dos cartões-postais e das publicações ilustradas. A fotografia no início do século XX já havia cumprido o papel revolucionário em termos de disseminação maciça de imagens do mundo (KOSSOY, 2001 p. 135 e 136).

Da "civilização da imagem" passamos à "Era da visibilidade", caracterizada não apenas pelo excesso de imagens, em que vê-las já não é suficiente, mas pela necessidade de próprio homem se tornar imagem*. Se hoje nossos olhos estão cansados porque sobrecarregados pelos constantes e excessivos apelos das imagens, se hoje a imagem fotográfica é vista com desconfiança devido às possibilidades de alteração, é preciso considerar que décadas atrás, no período de análise deste texto, a situação era distinta e a imagem fotográfica ainda despertava fascínio e encantamento. Este fascínio decorre, de acordo com Morin (1970), da riqueza que reside na fotografia, não pelo que nela existe, mas sim pelo que é nela projetado e fixado por nós. Para ele é como se a necessidade que o homem tem de lutar contra a erosão do tempo se fixasse, privilegiadamente, na imagem e a fotografia revelasse uma qualidade que o original não possui.

Neste sentido, de dualidade da imagem fotográfica, Barthes (1990) aponta que a fotografia carrega em si duas mensagens: uma denotada, entendida como uma redução de proporção, perspectiva e cor do objeto, que em momento algum resulta em transformação, daí a fotografia ser o *analogon* perfeito do real; e uma outra mensagem conotada caracterizada não somente pelo que foi retido na imagem, mas tendo seu sentido complementado pelo contexto e intertexto, bem como pela bagagem cultural do receptor e relações que ele irá tecer entre a imagem do real e o real. Nas palavras de Barthes o código da conotação não é nem artificial, nem natural: é histórico.

Para Kossoy (2001) toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado. É

com base nessas considerações que este artigo foi construído, com a finalidade identificar o papel cumprido pela fotografia na construção da imagem de Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945). A escolha deste período justifica-se, pois, segundo Gomes (1988), o mito de Vargas foi edificado em um espaço de tempo que coincide com a duração do Estado Novo.

FRAGMENTOS DO REAL

Há séculos o homem se utiliza das imagens com distintos objetivos e suportes, buscando reproduzir a realidade existente, exemplificar ou instruir, apenas para citar alguns. Antes mesmo de se manifestar por meio da escrita e de se submeter ao processo de civilização, as imagens já o acompanhavam e faziam a intermediação homem-mundo. Com o passar do tempo, a busca por reproduzir o mundo com cada vez mais detalhes e realismo fez os modos de produzir imagens serem aprimorados. É neste contexto de progressos tecnológicos e busca por realismo que surge a fotografia:

> Ao longo dos séculos, as diferentes sociedades têm criado distintas formas de produzir, olhar, conceber, dialogar e utilizar suas produções imagéticas. Ao possibilitar o constante desejo de eternizar a condição humana, por certo transitória, a imagem fotográfica se aproxima de outras iconografias produzidas no passado. Como essas, a fotografia também desperta sentimentos de medo, angústia, paixão e encanto. Reúne e separa homens e mulheres, informa e celebra, reedita e produz comportamentos e valores. Comunica e simboliza. Representa (BORGES, 2005, p. 37).

Borges (2005) lembra ainda que o sucesso e credibilidade da fotografia estavam relacionados ao fato dela ser uma imagem produzida a partir de processos físico-químicos. Seu potencial analógico, ainda que passível de adulteração, estimulava a crença de que suas imagens eram uma reprodução fiel do real, da “coisa tal como ela é”. Barthes (1990) aponta que é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. Do mesmo modo, Kossoy (2001) reitera que a informação visual do fato representado na imagem fotográfica nunca é posta em dúvida. Sua fidedignidade é em geral aceita a priori, e isto decorre do privilegiado grau de credibilidade de que a fotografia sempre foi merecedora desde seu advento.

Apesar desse compromisso com o real, é preciso considerar que a fotografia é uma produção humana. Sua pretensa objetividade e retrato fiel da realidade esbarram no fato

de que o fotógrafo carrega em si valores, ideais, ou seja, mesmo que não queira, atua como um filtro cultural. A fotografia não é o real, é o registro de um fragmento do real, a partir de determinado ângulo, perspectiva, intenção:

> A imagem do real retida pela fotografia (quando preservada ou reproduzida) fornece o testemunho visual e material dos fatos aos espectadores ausentes da cena. A imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos (KOSSOY, 2001 p. 36 e 37).

Como registro fragmentado de uma realidade maior, a fotografia não reúne em si todas as informações necessárias para a correta compreensão da imagem capturada. Desse modo, embora a fotografia seja um importante meio para o conhecimento, ela não pode ser tomada isoladamente. Contexto e conhecimento histórico são indispensáveis.

OS NOVOS PERSONAGENS

A chegada de Getúlio Vargas à presidência, após a Revolução de 1930, resultou em uma série de mudanças na sociedade brasileira, entre as quais o modo de atuação político. No período de 1898 a 1930, na chamada República do Café com Leite, a conquista do principal cargo político do país era possibilitada pela alternância do poder entre Minas Gerais e São Paulo, os dois estados mais ricos do país. Como o voto era restrito a uma parcela mínima da população e as fraudes constantes, preocupar-se com uma campanha eleitoral era dispensável, visto que desnecessário.

A Revolução de 1930, porém, ampliou o espaço destinado ao exercício político, restrito aos gabinetes frequentados pela elite cafeeira e aos currais eleitorais visitados em períodos próximos às eleições, e trouxe à cena novos personagens e ferramentas de comunicação.

> A chamada Revolução de 1930 ampliou o espaço e o ambiente do exercício do jogo político. Aos gabinetes e currais somaram-se as praças e ruas das grandes cidades brasileiras. As manifestações de apoio popular a Vargas, iniciadas durante a campanha eleitoral e intensificadas desde os primeiros dias de seu governo, tornaram-se um ingrediente constante do seu modo de fazer política. Os gabinetes, no entanto, eram pequenos para acomodar as massas populares. Vargas consolidaria um novo estilo de atuação, no qual a figura do presidente estaria mais próxima da população de seu país. Alguns, mais afortunados, conseguiriam até um aperto de mão ou um autógrafo (CAMPOS&MIRANDA, 2000, p. 269).

A mudança nas regras do jogo criara uma necessidade até então inexistente – a de apoio e respaldo popular. Para criar esta situação Vargas se utilizou de duas ferramentas de comunicação incipientes no país: o rádio e a fotografia, além de outras iniciativas como o fechamento dos partidos políticos e a censura à imprensa. A emissão diária de um programa de rádio e a distribuição de fotografias e livros narrando a vida do presidente possibilitaram uma aproximação entre o povo e Vargas:

> Instaurada a ditadura, Vargas fechou os partidos políticos, instituiu a censura à imprensa e procurou esvaziar os integralistas reunidos na AIB. Não havia espaço para outras forças, a não ser aquelas diretamente controladas pelo governo. Iniciou também um programa de propaganda política e festas cívicas de modo a engrandecer seu nome e fortalecer o espírito de nacionalidade. A censura à imprensa escrita e falada foi levada a cabo por uma instituição chamada Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, que se encarregou também de divulgar uma imagem popular e mística de Getúlio. Centenas de obras apologéticas sobre Vargas e sua vida eram distribuídas nas escolas para doutrinar as crianças e jovens (D'ARAÚJO, 1997 p. 28 e 29).

Contando com o apoio financeiro do governador de São Paulo retratos de Getúlio eram distribuídos por todo país. Segundo Maria Celina D'Araújo (1997) a imagem de estadista foi construída lentamente, mas é possível identificar, pelos escritos deixados por Vargas e pelos depoimentos de terceiros, que ele cultivava a autoridade, o poder e, sem sombra de dúvidas, o culto a sua personalidade. Para ela Vargas, juntamente com os ideólogos do regime, criou com bastante sucesso a imagem de pai dos pobres e de chefe trabalhista que se interessava pelas necessidades dos trabalhadores e, mais que isso, procurava encaminhar soluções para os problemas que afligiam a população.

De acordo com Gomes, (1988) até 1930 podia-se dizer que o governo no Brasil não era para o povo, mas para seus representantes, que jamais se lembraram de chamar as classes operárias a participar da sorte do país e que nunca pediram os esforços dos trabalhadores, procurando interessá-los nos problemas vitais de nossa emancipação econômica. O povo do Estado Novo, porém, era um corpo político hierarquizado pelo trabalho e contemplado com alguma forma de participação. Assim, constituía-se um novo ator social, definido como o cidadão de uma nova espécie de democracia. O trabalhador brasileiro era o cidadão da democracia social e o homem da comunidade nacional. Trazido para o centro das atividades políticas, o trabalhador e sua atividade, o trabalho, perderam os contornos que carregavam do passado escravocrata. O trabalho, visto como atividade pouco nobre, passara a ser reconhecido e valorizado como fundamental na construção da nação. Ao adotar esta

postura, Getúlio consolidava uma imagem popular de político que dignificava o trabalho e seu agente – o trabalhador. Para dar materialidade a esta política realizava diversas comemorações oficiais:

> (...) este tipo de aproximação entre poder público e povo não era um fato isolado. Foi com o Estado Novo que teve início uma série de comemorações oficiais que procuravam destacar certas datas, envolvendo a população em um calendário festivo. Evidentemente, o grande destaque cabia à figura do trabalhador, ao qual era oferecida especialmente a festa do dia 1° de maio. (...) o Dia do Trabalho passou a assumir certos contornos rituais. Era sempre uma comemoração de massas, na qual o Presidente em pessoa se encontrava e falava com os trabalhadores (GOMES, 1988, p. 235).

Como o trabalhador era o ator principal, seu dia era também a principal comemoração do governo. Mas a data perdera as nuances de luta e passou a ser de concessão por parte do presidente. Getúlio Vargas aproveitava as comemorações do 1° de maio para anunciar algum novo benefício ao trabalhador. Dessa maneira, reforçava os laços criados entre o presidente e o povo. Mais que chefe, a quem muitas vezes se teme, procurava-se construir a imagem de Getúlio como líder, aquele a quem se admira e respeita:

> A doação não cessa por ausência de retorno material e, justamente por isso, ela reforça o lado social da reciprocidade. Quem recebe o que não solicitou e não pode retribuir materialmente, fica continuamente obrigado em face de quem dá. (...) O processo de ascensão política e social de uma liderança e da identidade social do grupo de seus seguidores é, desta forma, marcado por uma "calculada generosidade" (GOMES, 1988, p. 196 e 197).

Gomes (1988) destaca ainda que o mito de Getúlio foi edificado em um curto espaço de tempo. De acordo com a autora é consenso reconhecer que em 1930 Vargas era um entre os homens que fizeram a revolução. Não era particularmente conhecido, e muito menos reconhecido. Porém, ao utilizar diversos mecanismos como festividades, cartazes, fotografias, concursos escolares, dentre outros, seu nome e sua imagem passaram a corporificar o regime e suas realizações.

AS IMAGENS DO PRIMEIRO DE MAIO

As comemorações cívicas nacionais receberam destaque durante o Estado Novo. As atividades eram coordenadas pelo DIP e entre as principais estava o 1° de maio. O

convite ou convocação para as comemorações eram anunciados em jornais e rádios. A liberação dos trabalhadores sem desconto no salário era acordada com os patrões por parte do Ministério do Trabalho. Como o anúncio de um benefício ao trabalhador a cada 1° de maio tornara-se um hábito, havia certa expectativa em relação à data. As fotografias da cerimônia, assim como os discursos do presidente, eram divulgadas nos jornais nos dias subsequentes e reforçavam a imagem do presidente junto à população. A cerimônia contava ainda com a transmissão ao vivo pelo rádio.

Dessa forma, o 1° de maio desvinculava-se das características de luta e passara a ser um momento de comemoração e aproximação do Presidente com as classes trabalhadoras. Durante as comemorações havia um cerimonial rigorosamente cumprido. Até mesmo a disposição dos ouvintes nas arquibancadas era pré-determinada. Nos desfiles era comum o uso de estandartes com a imagem do presidente, como na fotografia abaixo.

Estádio do Vasco da Gama, 1º/5/1942[1]

As fotografias geralmente eram feitas usando planos abertos, de modo que era possível abranger o grande número de participantes das comemorações. A única exceção era feita ao presidente. Na foto abaixo, Getúlio está no palco entre outros políticos, porém o posicionamento central e focalizado dão destaque a sua figura em relação aos demais componentes da imagem. Embora seja um homem de baixa estatura sua figura se sobressai frente aos outros pela composição do recorte.

Essa maneira de retratar fotograficamente o Presidente com destaque perante os demais reforçava o discurso de que Getúlio não era apenas mais um político e sim um homem clarividente, capaz de conduzir a nação frente às incertezas. Baruet *apud* Borges (2005) afirma que a fotografia é capaz de condensar em uma imagem simbólica o essencial das qualidades e das funções de um indivíduo importante.

1º de maio de 1943[2]

O trabalhador, importante personagem das comemorações, também recebia atenção das lentes fotográficas. Geralmente era retratado em poses ordeiras e alegres, com roupas domingueiras corroborando o discurso oficial de que a data era uma comemoração. Os dizeres das faixas estampavam apoio ao presidente ou às diretrizes do governo. Embora haja predominância de homens, é possível identificar mulheres e crianças, o que reforça o aspecto comemorativo, ordeiro, pacífico e familiar das comemorações oficiais.

1º/05/1944, Estádio Municipal do Pacaembu - SP[3]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso de meios de comunicação como instrumento de propaganda política não foi iniciado e nem exclusividade do governo de Getúlio Vargas. O projeto nazista de Adolf Hitler contou com a colaboração de peças cinematográficas cuidadosamente produzidas. Mesmo na América Latina é possível encontrar exemplos. Qual seria, então, o diferencial de Vargas? Morin (1970) fala do poder afetivo da imagem fotográfica e de sua apropriação e utilização privadas, ao contrário do cinema, cuja utilização é, sobretudo, coletiva. Além disso, a imagem fotográfica tem uma dimensão simbólica. Dar uma fotografia a alguém é, em certa medida, dar uma parte de si, é permitir que o outro tenha algo seu.

Somado a este poder afetivo da fotografia, sua similitude com o real coloca-a como um intermediário privilegiado entre o homem e o mundo. Um olhar inocente perante a fotografia observa-a como se ela fixasse em si e por si o mundo e emanasse decifrações, porém:

> Longe de ser um documento neutro, a fotografia cria novas formas de documentar a vida em sociedade. Mais que a palavra escrita, o desenho e a pintura, a pretensa objetividade da imagem fotográfica, veiculada nos jornais, não apenas informa o leitor – sobre datas, localização, nome das pessoas envolvidas nos acontecimentos – sobre as transformações de tempo, como também cria verdades a partir de fantasias do imaginário quase sempre produzidas por frações da classe dominante (BORGES, 2005, p. 69).

Desse modo, Machado (1984) afirma que se toda imagem de natureza fotográfica é de alguma forma construída pela posição que o sujeito fotógrafo ocupa em relação à cena, ao olhar uma fotografia o que o espectador faz não é olhar uma imagem, e sim endossar uma visão feita anteriormente. Sendo assim, ainda que esta análise tenha sido breve e a quantidade de fotografias analisada pequena diante do volume de imagens produzidas, por serem representativas dos conteúdos que norteavam a produção, pode-se dizer que o espectador ao observar as fotografias de Vargas, de maneira geral, não dispunha de conhecimentos intertextuais extra-quadro tanto em relação às técnicas e estudos fotográficos quanto relativos ao governo; e, embora não integralmente, pois cada um internaliza as informações recebidas de modo singular, o espectador endossava a visão dos integrantes do regime, cuja produção de imagens era concebida, sobretudo, com o intuito de enaltecer a imagem do presidente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e fotografia*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CAMPOS, Flávio; MIRANDA, Renan Garcia. *Oficina de História*: história integrada. São Paulo: Moderna, 2000.

D'ARAÚJO, Maria Celina. *A Era Vargas*. São Paulo: Moderna, 1997.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *A invenção do trabalhismo*. São Paulo: Vértice, 1988.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2 ed re. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*: introdução à fotografia. Brasiliense, 1984.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Trad. António Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NOTAS

[1]Imagem retirada de: GETÚLIO Vargas, 1983: exposição de fotografias [catálogo]. Organização Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1983, p. 61. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/75.pdf

[2]Arquivo Nacional. Reprodução: Beth Sanches. Acervo: Centro de Memória da Justiça do Trabalho

[3] CPDOC/CDA

TRAÇOS MODERNOS DA CIDADE: UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM URBANA DE FLORIANÓPOLIS ATRAVÉS DE PANORAMAS DO PINTOR MARTINHO DE HARO.

Elizabeth Ghedin Kammers[1]

O artigo que ora se apresenta realizou análises e interpretações partindo de representações da cidade de Florianópolis, produzidas pelo pintor Martinho de Haro[2], nas décadas de 1970 e 1980. Esse período foi caracterizado por intensas mudanças no visual da cidade, onde se observa a intensa verticalização, o início e conclusão de importante aterro, a construção de uma nova ponte e de vias expressas, determinando uma nova configuração para o centro de Florianópolis. Segundo o historiador Reinaldo Lohn (2002, pg. 186), esse momento da cidade e seus feitos urbanísticos deixaram claro que, "foram nos anos 70 que se construiu a idéia de que finalmente o futuro havia chegado" para a cidade. Apesar do porte mediano da capital, as ansiedades com o amanhã e com o progresso sempre foram, e até hoje são, temas recorrentes entre a população. Conforme apontou o historiador, "se a fisionomia urbana não acompanhava essa espécie de ansiedade com o amanhã, as práticas culturais já antecipavam um processo de mudanças de hábitos, condutas e expectativas" (LOHN, 2002, 186). De certa forma, inserido dentro dessa lógica das práticas culturais estão às artes visuais e sua capacidade de gerar imagens, ativar lembranças e gerar expectativas.

Portanto, esse artigo pretende, partindo da descrição e interpretação de cinco paisagens urbanas representadas por Martinho de Haro, constituir uma narrativa acerca do imaginário urbano. Logo, esse imaginário não estará restrito a subjetividade do artista, pois, esse sujeito será encarado como um agente diferenciado na sociedade, dotado de sensibilidade aguçada que, como um catalisador, imprimi em seus trabalhos memórias e imagens coletivas.

Segundo Célia Ferraz de Sousa e Sandra Pesavento em capítulo do livro *Os Significados Urbanos* (FERRARA, 2000) intitulado *Cidade: Imagem e Imaginário*,

[1] Mestranda Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES. E-mail: bettykammers@hotmail.com

[2] Considerado o artista que vai definir a linguagem modernista em Santa Catarina (MAKOWIECKY, 2003), Martinho de Haro entrou para a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1927, mesmo ano da realização da sua primeira exposição, que aconteceu em Florianópolis. Porém, não seguiu a carreira acadêmica, logo sendo reconhecido e valorizado por uma poética particular. Após uma década de estudos nessa instituição, recebe o grande prêmio de viagem ao exterior, a premiação mais desejada da época pelos artistas plásticos, e que, possibilitou ao artista estudar na Europa com artistas de renome.

“imagens”, mais precisamente “imagens urbanas”, são como signos da cidade que atuam como mediadoras do conhecimento dela. Podem também ser descritas como:

> - Informação solidamente relacionada a um significado construído por síntese de contornos claros que a faz única e intransferível. - Apenas um significado. - Código urbano de leitura e fruição inscritos na cidade enquanto espaço construído. - Um dado, concreta intervenção construída na cidade. - Decorrência de um referencial contextualizado. (SOUZA, PESAVENTO In: FERRARA 2000, pg. 118).

Várias imagens armazenadas na memória e em arquivos históricos são acrescidas de significados e valores, constituindo imaginários, teoricamente explicados como:

> - Necessidade do homem de produzir conhecimento pela multiplicação dos significados. - Não são únicos, se acumulam, passam a significar por um processo associativo. - Pelo imaginário a imagem urbana passa a significar mais pela incorporação de significados extras do que em relação à imagem básica que lhe deu origem. - Processo que acumula imagens, jogo relacional entre significados despertados a partir de uma imagem de base. (SOUZA, PESAVENTO In: FERRARA 2000, pg. 118).

Outro aspecto teórico que precisa ser definido nesse artigo é a idéia de paisagem. Tomando como base levantamento da arquiteta Marina Canãs Martins (2008, pg. 04) indica-se, através de relatórios que tratam do tema do patrimônio cultural, três enfoques diferentes para a conceituação de paisagem:

> 1.Interação entre homem e natureza: paisagem é expressão da relação entre indivíduos e sociedades em um tempo e espaço definido;
>
> 2.Percepção do espaço: a paisagem é definida e caracterizada da maneira pela qual o individuo ou sociedade a percebe, apropria-se;
>
> 3.Atribuição de valor: portadora de significado cultural, defini sensibilidades, práticas, à ela são atribuídos valores de ordem afetiva, de identidade, estética, simbólica, espiritual ou econômica.

Como inspiração de método de análise e interpretação da imagem da cidade toma-se Canevacci (1993, pg. 30), com a proposta de “estranhar toda a familiaridade possível com a cidade e, ao mesmo tempo, familiarizar-se com suas múltiplas diferenças”. Depois desta dupla operação é possível passar a fase mais criativa, a da interpretação, atravessando a opacidade da tela, tornando-a transparente. Outra dupla operação metodológica foi estimulada pela obra *Significados nas artes visuais* do crítico e historiador da arte Erwin Panofsky (1991). Ali se propõe duas operações para a análise de uma imagem. Primeiramente, uma análise iconográfica, onde são investigados e descritos “dados concretos da imagem, o que pressupõe

familiaridade com temas específicos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, leituras deliberadas ou tradição oral" (PANOFKSY 1991 p.58). Entretanto, como afirma o autor, "essa análise não tenta elaborar a interpretação sozinha. Não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência" (PANOFSKY 1991, pg. 53). Portanto, em oposição à iconografia, a segunda operação, chamada iconológica, tem por objetivo a interpretação de valores simbólicos, "que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar" (PANOFSKY 1991, pg. 53). A interpretação iconológica não se trata de uma análise, como a anterior, mas de uma interpretação, a construção de uma narrativa que busca os significados intrínsecos ou os conteúdos que constituem o mundo dos valores simbólicos expressos através de uma imagem. A interpretação de valores simbólicos aponta para um conjunto de idéias construídas pelo imaginário, que no caso, não seria apenas do autor, mas de uma época, de um momento da cidade. As imagens, seu conteúdo e formas, são recriadas levando em conta sentimentos em relação ao urbano, memórias e outras imagens já vistas. O imaginário é fenômeno onde encontramos conjunto de imagens, sendo, imaginário e imagens, dois dados que se complementam mutuamente, se reconhecem à própria medida que se concretizam, um é a própria existência do outro, confere-se o imaginário pela imagem e vice-versa. (SOUZA, PESAVENTO In: FERRARA 2000, pg.117). Pensa-se como se o imaginário pudesse ser revelado pelas escolhas, recortes, cores e formas dadas pelo autor para a cidade representada na tela.

Análises e Interpretações:

A (des) valorização do mar e o contraste entre o antigo e o novo.

Cais Rita Maria com Igreja de Nossa Senhora do Parto – 1975/1980 – óleo sobre tela sobre Eucatex – 51,5 x 82 cm.

A primeira tela analisada representa o cais Rita Maria com a Igreja de Nossa Senhora do Parto datada de 1861. Nessa imagem, a representação dada pelo pintor à geografia da orla direita está meio distorcida se levarmos em conta seus verdadeiros limites na época da pintura, como se observa com a fotografia abaixo, datada em 1973. Para localizar a região na em imagens fotográfica, utiliza-se como ponto de referência a construção em primeiro plano à direita, com o detalhe arquitetônico arredondado na parte superior.

Acervo UFSC-Velho Bruxo disponível em www.velhobruxo.tns.ufsc.br

Na fotografia, vê-se o casarão indicado anteriormente em uma esquina e construções a sua direita, em contradição ao que mostra a pintura, que a direita mostra o mar. Pintando a orla junto ao casarão, o pintor abriu mão de retratar fielmente a realidade física, dando preferência as águas da baía às construções quadradas que não apresentavam nenhuma forma arquitetônica relevante. Sabe-se que na época da fatura da tela, entre 1975 e 1980, o aterro já ocupava o espaço das águas, portanto, como se verá adiante, a idéia da distorção é presente de um modo geral, em todas as pinturas apresentadas nesse artigo.

Mercado público – 1975/1980 – óleo sobre Eucatex – 65,5 x 123 cm

A segunda tela investigada já está voltada para localidades históricas inúmeras vezes representadas por pintores regionais, à região do Mercado Público e da Alfândega. Tema central da tela, o Mercado sempre ganha destaque pelo seu importante e secular papel na economia e na sociedade, e pela introdução na paisagem urbana de um elemento arquitetônico característico e único (VEIGA 1993, pg. 284). O mercado foi construído em duas etapas. Primeiramente a ala norte, inaugurada em 1898, e, em 1928 a ala sul pelo lado do cais, sendo necessário um pequeno aterro. O segundo prédio foi planejado idêntico ao primeiro e ligado por "pontes". Além do Mercado, pode-se observar o cais Francisco Tolentino a esquerda do mercado, as torres da Igreja São Francisco, a esquerda das torres do mercado, e, no canto direito da imagem, a última construção ao fundo, do famoso trapiche Miramar, localizado em frente à Praça Fernando Machado. Diferentemente da tela anterior, onde a igreja está representada na mesma altura do edifício logo atrás, nessa imagem os edifícios se destacam pela altura, mas não pelas formas definidas ou cores. Percebe-se que o pintor reage a presença da verticalização proeminente com uma representação de blocos sólidos e monocromáticos. Um dos prédios identificados foi o Edifício Dias Velho, situado na Rua Felipe Schmidt, inaugurado em 1973 era considerado o mais alto da cidade com 16 andares. Abaixo dele, outro bloco tem as inscrições "HOTEL", e identifica-se a representação do Querência Hotel, inaugurado em 1958[3]. Nota-se que, aonde os edifícios são retratados como os pontos mais altos da paisagem, para não se chocaram com o visual tradicional e colorido do mercado público, da alfândega, dos elementos da antiga orla, Martinho de Haro os esboça despreocupadamente, parecendo juntá-los como se fossem elementos sem distinções entre si, de significados homogêneos.

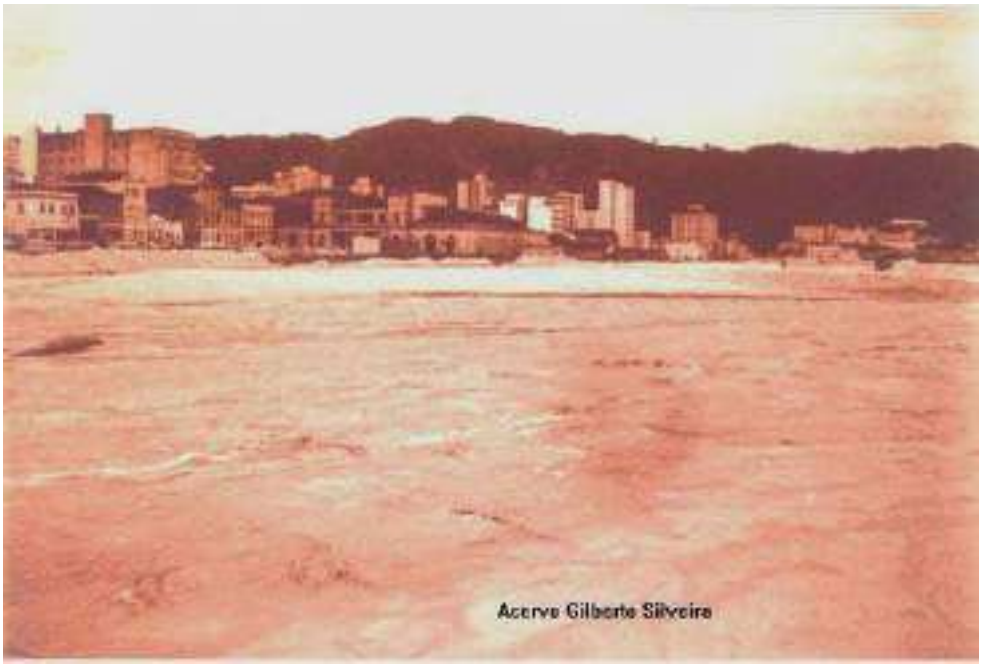
[3] Esse hotel existiu até o ano de 1999, agora é um edifico comercial, conforme: SANTOS (2005).

Cais da Alfândega – 1975/1980 – óleo sobre compensado – 38,5 x 70,5 cm

O cais da Alfândega é tema da terceira tela. Nessa imagem, a única selecionada a mostrar a Ponte Hercílio Luz, pode ser considerada como vista oposta da anterior. Enquanto na segunda tela focaliza-se o Mercado Público pelo lado oeste, nessa vista o mesmo é focalizado pelo lado leste e sua fachada está encoberta pelo trapiche frontal a Alfândega. O edifício da Alfândega é considerado o melhor exemplar da arquitetura neoclássica na capital (VEIGA 1993, pg. 278), e foi construído entre 1875 e 1877. Funcionou como importante posto arrecadador e controlador do fluxo de riquezas que chegavam à cidade pela via marítima, aquela que por muitos anos foi a mais utilizada, até a desativação do porto de Florianópolis em 1964. Além da fachada da Alfândega, percebem-se em detalhes as torres da Igreja São Francisco e os telhados de um dos casarões de comércio de Carl Hoepcke, construído nas primeiras décadas do século XX. Na época da fatura da tela, possivelmente esse casarão já tivesse cedido lugar à construção do edifício do centro comercial Aderbal Ramos da Silva – popularmente conhecido pelas iniciais “ARS”. Percebe-se que o pintor optou por retratar o belo e antigo casarão em vez da nova construção, mantendo a distância entre o antigo e o novo, que joga para segundo plano os ícones da verticalização.

Nessa figura também está representado os três tipos de meios marítimos de locomoção utilizados como a canoa, a lancha motorizada e o barco a vela. Assim como os trapiches, a representação desses meios de transportes é recorrente nas pinturas analisadas, fato que transmite um sentimento de nostalgia, pois se sabe que esses elementos marítimos, na verdade, estavam ausentes da paisagem vista na época, podendo essa ser visualizada

parcialmente abaixo, em fotografia de 1973, onde se vê o Mercado Público e, em primeiro plano, o arenoso aterro.



Acervo UFSC-Velho Bruxo disponível em www.velhobruxo.tns.ufsc.br

Todas as imagens usadas nesse trabalho sugerem, pela ausência, a presença do aterro, uma grande transformação urbana que alterou, completamente, a paisagem e o cotidiano das pessoas. Segundo Paulo César dos Santos (1997) a necessidade da construção de uma segunda ponte, juntamente com vias expressas e, uma crescente preocupação com a poluição e mau cheiro da baía junto ao centro, fez com que o mar nessa local fosse rejeitado pela população e o aterro pouco contestado. Imagina-se que andando sobre as areias do aterro o pintor possa ter visualizado ao longe os panoramas de prédios, de antigos casarões e esboçado suas telas, porém, na hora de pintá-las, aonde se viu areia, imaginou novamente as águas. Essa distorção, que recria a cidade na imaginação, e é transportada para a tela, é junção de recordações, de outros tempos que influenciam a alma do artista através de sua experiência com o espaço.

> Deformações, interpretações de volumes coloridos e de planos; dissonâncias e polifonias. Simultaneidade de estados de alma polarizados por vias analógicas de recordações, pensamentos distantes, impressões de outros lugares e de outros tempos, como se fossem luzes de astros errantes concentradas num espelho. [...]. Influência do ambiente sobre o organismo artístico, na sua gênese e na sua função. (SOFFICI 1920 In: CANEVACCI 1993, pg. 63).

Até hoje a região do aterro gera polêmicas devido a sua duvidosa utilização, podendo ser pensado como um não-lugar, já que não se desenvolveu e não se incentivou junto a esse espaço relações e experiências sociais. Ali se desenvolveu uma "nova espacialidade com um tempo e um ritmo diferenciado" (SANTOS 1997, pg.15). Um desses ritmos foi o da via expressa, principal motivo da obra, o que também facilitava o crescimento urbano e da construção civil. A manutenção do aterro como um "não-lugar" foi também motivada pela preocupação do poder público em preservar a área (muito maior do que a necessária para a proposta inicial da segunda ponte segundo Santos (1997, pg.35)) como uma "reserva construtiva".

Panorama de Florianópolis com mar verde – 1975 – óleo sobre Eucatex – 63 x 113 cm

Na pintura "Panorama de Florianópolis com mar verde", observa-se em primeiro plano, ao lado esquerdo, a parte leste do mercado público com um pedaço do seu trapiche no canto inferior. Ao lado direto do mercado, seguindo a direção da Rua Deodoro, o já citado casarão da família Hoepcke e ao lado a Igreja São Francisco. Na quadra central, situada entre as ruas Deodoro e Trajano, vê-se o prédio da Alfândega tendo a frente seu trapiche e, à direita, um edifício cinza escuro, construção de 1948 para sediar o IPESC. Ao fundo, várias edificações impessoalmente representadas, uma aparece ainda com seus andaimes, sinalizando que ainda estava em construção. Na quadra do lado direito uma construção larga que representa o que é hoje o edifício comercial São Jorge, chamado assim desde a última reforma em 1988, onde deixou de ser hotel. Segundo Castro (2002), esse hotel foi construído em 1952 e se chamava Lux Hotel. Em 1974, ano anterior ao da pintura de Martinho de Haro,

sofreu uma reforma que aumentou de sete para nove o número de pavimentos, passando a ser chamado de Center Plaza Hotel até 1988. Logo a direita do Center Plaza Hotel, o topo do edifício Aplub Visconde, localizado na Rua dos Ilhéus, destoando daquilo que parecia uma constante na construção da representação dos edifícios, pois foi desenhado com cores e listras. O detalhe deste último edifício imobilizou o olhar do pintor, como sugere Canevacci (1993, pg. 24):

> Freqüentemente, eu mesmo me sinto observado como se tivesse sido arrastado e imobilizado pelos olhares que as várias subjetividades de alguns edifícios lançam sobre mim. Às vezes, tenho dificuldade em compreender ou recordar se algumas escolhas efetuadas em relação a certos lugares da cidade, [...], tenham realmente sido feitas por mim ou por eles.

Com o detalhe do andaime, um aceno para a dinâmica da verticalização, da demanda por mais edifícios, um processo que estava se acentuando e preenchendo os espaços vazios da paisagem. Para isso, as construtoras, muitas vezes, tinham que derrubar antigas construções, indo de encontro a discursos de parte da sociedade que valorizavam a preservação de casarões coloniais, de sua memória e história. Percebemos esse conflito no anúncio de uma imobiliária onde se lia: “é uma pena, mas uma capital não tem o direito de ser somente patrimônio histórico, [...], uma imobiliária que, apesar de gostar muito da arquitetura do século XVII, ajuda a construir uma capital do século XX” (PEREIRA, 198?, pg.78).

Baía sul – 1974 – óleo sobre Eucatex – 62 x 120 cm

Na última tela a ser examinada não é possível ver nenhuma edificação, mas ela está exatamente no ponto de observação do pintor. O marco da verticalização presente na representação é o Edifício das Diretorias, ponto aonde o observador vê a cidade aos seus pés. Pode-se também pensar esta imagem como focalizando a paisagem oposta da última tela analisada.

Aqui nessa tela é possível ver com mais detalhes o famoso bar e trapiche Miramar, última construção à esquerda. Era nesse trapiche que desembarcavam pessoas vindas do continente, mesmo depois da inauguração da ponte Hercílio Luz, que ocorreu em 1926, tendo em vista que mesmo depois da ponte a prefeitura investiu na reforma e modernização desse trapiche, entregue à população em 1928. O bar e trapiche Miramar foi demolido em 1974 devido às obras do aterro e tem sua memória reavivada até hoje, visto que no seu local não passou nenhuma rodovia, como estava sendo planejado à época de sua demolição. Chama-se atenção para a data da pintura de Martinho de Haro, 1974, o ano derradeiro para a existência do famoso bar-trapiche, outro dado apontando para memórias e nostalgias.

Observa-se com bastante ênfase nessa última tela e, em menor grau nas outras quatro, a persistência do artista em retratar as variações cromáticas do céu e do mar. Pode-se até pensar que essas telas focadas na paisagem urbana seriam um pretexto para Martinho de Haro estudar e recriar diversas atmosferas de dias nublados ou ensolarados, bem como efeitos para as águas do mar. A última imagem é muito significativa nesse sentido, pois, mais da metade da tela é representação da paisagem natural.

Considerações Finais

Absorto e envolvido pelo espaço urbano, caminhando e observando despreocupadamente o centro de Florianópolis, a postura que se imagina para Martinho de Haro poderia ser descrita como a do famoso *flaneur* de Walter Benjamin, na obra *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. No meio da população apressada que freqüenta o centro, o artista precisou caminhar lentamente e, às vezes, parar, para, quem sabe, esboçar desenhos. Nas imagens analisadas o olhar do pintor deu-se quase sempre a partir da região do aterro recém formado pela areia. Caminhando nesse imenso espaço vazio, qualquer pessoa da cidade observaria o panorama que anteriormente só era visualizada por quem andava de

barco. Da mesma forma, a perspectiva alcançada no alto de um edifício. Esses novos pontos de vista instigaram a percepção do artista o levando a criar novas telas.

As defasagens visuais provocadas pela negligencia da poética, como no caso da falta do aterro, ou da inserção ou não de determinados prédios, acabam colocando em realce o imaginado e seus significados. Segundo Bronislaw Bascko (1985), coisas imaginadas, situações não reais, não deixam de representar a realidade. Coisas irreais, imaginadas, apontam para funções reais desses percursos imaginários pintados, que são aqueles que dizem sobre o sentimento da perda, sobre a experiência da transformação urbana, das expectativas impossíveis em relação à nova paisagem em evolução, enfim, a realidade indiscutível que é aquela vinculada aos sentimentos humanos. A imagem real, vista pelo artista no caminhar despreocupado, e a imaginação, como conjunto de várias imagens rememoradas e modificadas com o tempo, se complementam na pintura, mostrando que:

> Existe uma comunicação dialógica entre um determinado edifício e a sensibilidade de um cidadão que elabora percursos absolutamente subjetivos e imprevisíveis. Fluxo emotivo que é liberado por essas ruas e não outras. Reativação de fragmentos de memória em determinados espaços. A cidade é agida por nós, não somos apenas espectadores, mas também atores do urbano (CANEVACCI 1993, pg. 22).

Observa-se que, Martinho de Haro foi personagem que agiu sobre a cidade, criando outras formas de observá-la e contribuindo para o leque de imagens que formaram a paisagem urbana naquele momento histórico. Contudo, a urbanização, como fenômeno dinâmico, transforma gradativamente e progressivamente essa paisagem, induzindo a renovação constante das imagens e do imaginário.

Referências

BACZKO, Bronislaw. *Imaginário social*. In Enciclopédia Einaudi: vol. 5, Anthropos – homem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana.* São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CASTRO, Eloah Rocha Monteiro de. *Jogo de Formas Híbridas.* Arquitetura e Modernidade em Florianópolis na década de 1950. Florianópolis, Tese doutorado em Historia Cultural, UFSC, 2002.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Os Significados Urbanos.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2000.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. *Pontes para o futuro:* relações de poder e cultura urbana Florianópolis, 1950 a 1970. Tese de Doutorado em História - UFRGS, 2002.

MARTINS, Marina Cañas. *Paisagem em circulação:* o imaginário e o patrimônio paisagístico de São Francisco do Sul em cartões-postais (1900-1930). Dissertação Mestrado – Programa de Pós-graduação em planejamento Urbano e Regional. UFRGS, Porto Alegre, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SANTOS, Fabíola Martins dos. *Uma análise histórico-espacial do setor hoteleiro no núcleo urbano central de Florianópolis*. Dissertação Mestrado em Turismo e Hotelaria. Balneário Camboriú: UNIVALI, 2005.

SANTOS, Paulo César dos. *Espaço e Memória:* o aterro da baía sul e o desencontro marítimo de Florianópolis. Florianópolis, Dissertação Mestrado História UFSC, Florianópolis, 1997.

VEIGA, Elaine Vera. *Florianópolis: memória urbana.* Florianópolis: Editoria da UFSC, 1993.

As imagens das obras de Martinho de Haro foram reproduzidas do livro:

CORRÊA NETO, Ylmar; PRADE, Péricles. *A Florianópolis de Martinho de Haro.* Florianópolis: Tempo Ed., 2007.

SOBRE A SÉRIE DE DESENHOS "OCORRÊNCIAS": GESTO, ESPAÇO GRÁFICO E FORMIGAS

Elke Pereira Coelho Santana
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Universidade de São Paulo (USP)

O desenho como parceiro

A prática do desenho conflui-se com as operações que, no campo tridimensional, amparam meu processo em arte. O pensamento que hoje se vincula às propriedades físicas dos materiais não estabeleceu suas relações primeiras por meio de experiências com tecido, ferro, madeira e outros elementos que compõem a maioria dos trabalhos desenvolvidos atualmente[1]. A maciez, a rigidez, e a densidade já eram sensações experienciadas e almejadas por meio de traços realizados em contextos diversos e de linhas que se orientavam pela fisicalidade que os instrumentos e gestos impregnavam em sua constituição, e, ao mesmo tempo, atentavam para as alterações que seu corpo propunha no meio em que se inseria.

As relações com o desenho despontam amiúde no meu trajeto: elas se mostram enquanto linguagem plástica autônoma; constituem projetos que auxiliam na estruturação de objetos tridimensionais; e oferecem, por meio da constituição física das linhas, possibilidades investigativas e prospectivas aos sentidos. Tanto em minha prática quanto na de muitos outros artistas, o desenho intersecciona-se com outras linguagens e se faz presente em várias instâncias do processo.

As possibilidades de emprego do desenho e sua coexistência em diversos campos[2] apresentam ocorrências antigas. Michael Baxandall (1991), ao tratar das relações de encomenda, fatura e venda de pinturas na Itália do século XV, descreve o vínculo que a prática do desenho estabelecia com a pintura. Segundo o autor, nesse período, "o desenho era em geral um compromisso sério"(1991, p.19), era ele o responsável em exibir ao cliente os principais elementos que constituiriam o trabalho encomendado. Ao apresentar a disposição e a proporção das figuras na composição, o desenho, visto como uma espécie de esboço, era um item essencial

nos contratos, que, por sua vez, eram assinados pelo pintor e pela pessoa responsável pela encomenda do trabalho, o que garantia que grandes modificações não fossem realizadas até a finalização da obra. Pelos relatos de Baxandall (1991) e pelos documentos que o autor agrupa em seu texto, percebe-se que o desenho agia, nesse contexto, enquanto projeto que firmava compromissos e selava acordos. Devido aos direcionamentos e às finalidades sociais a que a pintura se propunha no período[3], o desenho colocava-se como um meio intermediário: existia enquanto linguagem para assegurar a devida estruturação de uma outra linguagem, a pintura.

O desenho como entremeio aparece em muitas outras épocas além do Renascimento, embora, nesse período, além do subsídio em contratos, também havia a recorrência de seu emprego enquanto estruturação plástica das pinturas que, segundo Wölfflin (2001), possuíam um caráter linear[4] com base estrutural no desenho. Em muitos casos, a relação entre o artista e a instituição, ainda hoje, é marcada por essa espécie de contrato gráfico. A colocação e a avaliação de um projeto – como instalações e obras que se relacionam intimamente com o espaço – desenvolvem-se a partir de uma pré-visualização gráfica. É esse esquema visual bidimensional que assegura à instituição e ao artista viabilizações financeiras, inserções em eixos curatoriais e o afastamento de surpresas indesejáveis para ambos os lados.

Embora o desenho também aja em meu processo como situação que me permite visualizar e estruturar elementos que se concretizarão definitivamente em objetos tridimensionais, com o compromisso de organizar formas e possíveis significações, não é essa relação de subserviência entre plano gráfico e espaço tridimensional que me proponho a pensar nesse momento. Há diversas possibilidades de confluência do desenho com outras linguagens, pois o pensamento gráfico, além de se apresentar em uma instância anterior à obra, auxiliando em sua estruturação e estudo, também pode levar essas experiências anteriores para o corpo sensível do trabalho. Nesse caso, não há uma divisão entre o desenho-projeto e a obra final, mas uma transparência dos meios e processos para que o desenho se mostre enquanto pensamento e linguagem.

Não se pretende tratar a relação entre o desenho e o espaço tridimensional de forma opositiva ou evolutiva. As colocações que se seguem não pensam as linguagens como manifestações longínquas e estanques, mas como meios expressivos em processo de confluência

e imbricação. A artista brasileira Regina Silveira, por meio de sua prática, constitui uma possível conjunção desses domínios – do gráfico, atrelado ao plano bidimensional, e do espaço tridimensional – que, durante muito tempo, foram tratados como campos longínquos. Silveira trabalha com o desenho e com o espaço tridimensional sem a dualidade que até poucas décadas atrás, no ocidente, dividia as artes visuais em dois campos, com *savoir-faire* específico que pouco se relacionava com o campo oposto: havia a prática bidimensional, vista principalmente nas categorias pintura e desenho, e a prática tridimensional, que tinha a escultura como a principal representante.

Em se tratando das instalações de Regina Silveira, essas oposições herméticas se dissolvem, seu trabalho se faz justamente na intersecção do desenho com o espaço físico em que se insere, sem colocar os estudos gráficos em instâncias irrelevantes. Utilizando-se do desenho e de sua carga histórica enquanto elemento constituinte e propulsor do trabalho, Regina Silveira tenciona a função que durante séculos foi atribuída ao desenho – de representação fiel de uma realidade verificada pela visão - bem como, a relação perceptiva que o espectador pode estabelecer com a obra. Em muitos de seus trabalhos, é colocada em xeque a confiabilidade instituída em torno da exatidão que a perspectiva poderia proporcionar à representação. Em entrevista a Angélica de Moraes, Silveira coloca:

> A perspectiva seria a descoberta das aparências do mundo através daquilo que poderia ser uma visão científica da realidade. Desde o momento que ela foi inventada, porém, já criou sua contraposição, sua situação de hipótese questionável. Ou seja: até que ponto a perspectiva não é também uma construção artificial? Que olhar é esse que equaciona e resolve tudo através apenas de duas coordenadas? A perspectiva é uma convenção tão arbitrária quanto todas as outras. (MORAES, 1995, p.96)

A utilização dos códigos perspectivistas por Silveira invalida o posicionamento da técnica enquanto ponto de vista próximo ao que a visão nos proporciona. A exatidão da técnica é burlada por meio de suas próprias regras. Leonardo Da Vinci já havia colocado que, por meio da perspectiva, seria possível desenvolver “procedimentos geométricos aparentemente exatos”(MORAES, 1995, p.13) e gerar distorções que em quase nada se assemelhariam ao objeto observado, o que Da Vinci denominou de “aberrações marginais da

perspectiva"(MORAES, 1995, p.13). É na esteira de constatações como as de Leonardo da Vinci que Silveira insere a sua pesquisa; ela subverte as finalidades atribuídas à perspectiva e promove a "desmontagem e embaralhamento dos códigos da representação visual voltada para o mundo visível"(SILVEIRA, 2007, p.172). Regina Silveira não pretende propor novas ilusões no espaço, mas evidencia que o que poderia ser tratado como uma representação fiel, necessária para uma aproximação da tridimensionalidade do mundo concreto, é apenas mais um ponto de vista entre tantos outros que podem ser percebidos pelos nossos sentidos. Para Regina Silveira, a visibilidade é algo extremamente volúvel e subjetivo para ser entendido e transposto com exatidão, por meio de um único ponto de vista de um único sujeito.

Dessa forma, o emprego da perspectiva tem um papel valioso nos trabalhos de Silveira. Ao enxertar seus desenhos no espaço físico real – e não mais no espaço ilusório que permeia as tentativas de transposição da natureza para o plano bidimensional – a artista desloca a posição perceptiva do espectador. O sujeito que se posicionava frente à obra, identificando e reproduzindo um ponto de vista perspéctico proposto pelo artista, agora, nas instalações de Silveira, posiciona-se dentro da obra e esta, por sua vez, proporciona diversos posicionamentos e pontos de vista. Assim, já que o espectador pode se deslocar dentro da obra, conseqüentemente, sua percepção não pode mais ser encarada enquanto algo estanque, mas como um dado mutante, parcial e sujeito a distorções.

A abordagem de uma vertente do desenho durante o Renascimento e de outra na contemporaneidade, não possui a pretensão de mapear as possíveis relações entre o desenho e a pintura, ou entre o desenho e a instalação. Mas essas aproximações me auxiliam, por meios contrapositivos, a pensar que uma relação outra com o desenho pode ser estabelecida. Falo de uma relação que não se apresenta somente nos bastidores – como projeto – embora também me auxilie a estruturar trabalhos futuros com outras linguagens. Também, não poderia dizer que o desenho, por me propor pulsões investigativas, irá ganhar novo corpo e se transpor para o espaço tridimensional, como nas instalações de Silveira. Porém, percebo que os desenhos que produzo ligam-se, de forma silenciosa, a outros trabalhos tridimensionais que desenvolvo; são linhas que insinuam relações matéricas e táteis, sem, obrigatoriamente, transporem para os objetos e instalações características gráficas.

As linhas presentes em meus desenhos desencadeiam interesses que vão além do seu plano de existência, embora sua constituição também se estabeleça enquanto trabalho autônomo. Penso: se fosse possível adentrar com a mão no campo bidimensional do papel, apalpar o traço e trazê-lo para o espaço, que matéria lhe daria corpo? Que material poderia confirmar às minhas mãos as sensações que o meu olho verifica no desenho? Que espécie de arranjo poderia manter as qualidades de algo que ainda não habita o espaço tridimensional? São divagações que não possuem, necessariamente, o compromisso de transpor experiências gráficas para objetos tridimensionais, pois o caminho também pode se fazer pelo trajeto inverso – a atenção a certas qualidades materiais almejam estar presentes no desenho. Mas a atenção às qualidades da linha talvez seja mais um indício – como na prática de Regina Silveira - de que há uma forte ligação entre dois planos que, a princípio, poderiam ser vistos e vivenciados em postos distantes e isolados.

Assim, dentre as ações com o desenho que citei anteriormente, abordarei, de forma particular, o que nomeei no início desse texto como “possibilidade investigativa e prospectiva”, o que também poderia ser chamado de “apontamento matérico”. Laerte Sodré Jr. (2007), ao tratar da utilização do desenho na astronomia, explicita que essa ciência recorre a “desenhos para ajudar a desenvolver a intuição sobre problemas abstratos” (2007, p.233), dentre outros usos vinculados à representação de objetos, mapeamentos e quantificações. Penso que, de forma similar, a relação com o desenho também me auxilia na aproximação e, mesmo que debilmente, na identificação de um campo abstrato que não me era conhecido. Para reflexionar essa relação particular que a prática do desenho imprime na forma como penso e desenvolvo meus trabalhos em arte, abordarei a série de desenhos *Ocorrências*, identificando como o processo gráfico toca o tridimensional, bem como, as reverberações dessas tangências. Para isso, faz-se necessário examinar e interrelacionar os seguintes pontos: qualidades físicas do desenho; marca gráfica obtida por meio da monotipia; e desenho amparado pela experiência sem índices figurativos imediatos.

Da série de desenhos *Ocorrências*

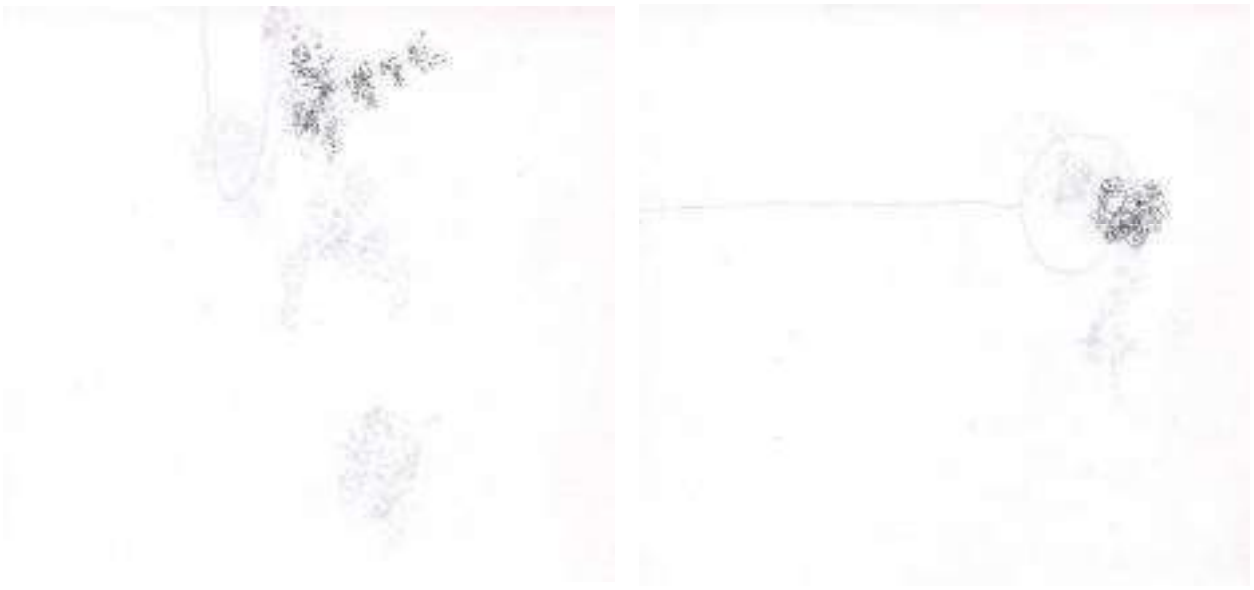


Fig. 01 e 02 **– Elke Coelho.** *Sem título (Série Ocorrências)*
Monotipia (carbono e tinta s/ papel) / 8,7 x 10,5 cm (cada) / 2007-2009

Lembro-me que, a certa distância, era possível visualizar apenas pequenos traços, quase pontos, mais escuros que a superfície em que se encontravam. Formavam, em uma área, pequenos conglomerados, e, em outras poucas, ocorrências bem espaçadas. Com um graveto em mãos, era possível delimitar certa quantidade, concentrada ou espaçada. Com o traçado circundando um espaço, desencadeava-se a esperança de que as formigas não se esparramassem livremente pelo quintal. Seria possível manter uma posição dos pequenos seres neste espaço? Buscava-se estabelecer uma situação a partir do posicionamento das formigas. O sulco que as rodeava agia nesse sentido. Com a linha delimitando o espaço, as formigas imobilizavam por alguns instantes, não sei se estranhando a nova inscrição criada na terra ou se aquietando com o intuito de dispersar uma atenção indesejada. O fato é que a paralisação formava uma configuração. Situação esta que se alterava após confirmarem que as intervenções no solo não continuariam. A partir dessa segurança, as formigas movimentavam-se até que a intervenção se mostrasse novamente. Aí, desencadeava-se um novo traço na terra, uma nova

paralisação, uma pequena tensão e uma outra situação de pequenos pontos e linhas sulcadas no espaço do quintal.

Ao pensar nas relações que a prática do desenho me coloca, creio que a experiência no quintal remonta tentativas que ainda se fazem presentes. Instrumentos e contextos alteraram-se, mas as ações gráficas ainda possuem um parentesco evidente com a narrativa acima. As experiências com gravetos, formigas e o espaço do quintal talvez tenham deixado herdeiros, pequenas e cumulativas heranças que hoje podem ser aproximadas a gestos com ponta seca sobre papel. Posso dizer que compreensões prospectivas se deram ao se registrar e observar a linha: a aspereza rascada de alguns percursos, a incisão aguda dos estancamentos e a sutileza com que as formas se relacionam com o espaço. Todos esses aspectos da linha, mesmo em um plano bidimensional, despertam interesses matéricos; é essa relação com o plano gráfico, em que as fisicalidades se tornam latentes, que denomino de apontamento matérico: o desenho sugerindo, nas suas fisicalidades constitutivas, formulações tridimensionais.

Ocorrências organiza-se por meio de uma série de dez desenhos de pequenas dimensões que trazem os seguintes elementos: pequenos traços similares e próximos que se concentram em espécies de conglomerados; traços que configuram formas fechadas próximas a figuras geométricas simples, como o retângulo e o círculo; e alguns traços longos. Os materiais utilizados nessa série são poucos e os procedimentos simples: pequenos traços realizados com ponta seca, em papel de baixa gramatura, que se dispõem sobre uma folha de papel carbono, constituindo um processo similar à monotipia, em que a linha nasce no verso do papel. Os traços são realizados em momentos distintos. Ao constituir certo conglomerado de linhas, estas são cobertas por uma fina camada de tinta branca, resultando em veladuras e sobreposições.

Os procedimentos e materiais são escolhidos por suas características: a ponta seca, extremamente fina, constitui traços tênues; o carbono desencadeia a possibilidade de se pensar que o desenho pode se estabelecer por meio de contatos e transposições; e a veladura branca insinua – ao agregar diversas intensidades à linha - que gestos passados podem ser amenizados. Ao me deter no resultado que o processo reverbera, percebo que a intensidade presente na cor das linhas denota um caráter temporal: as camadas de traços mais recentes, por

serem veladas poucas vezes, apresentam uma cor mais intensa, e as primeiras camadas realizadas, cores mais amenas. Interessam-me as possibilidades significativas que as propriedades físicas dos materiais empregados nos desenhos podem fornecer.

O sistema da monotipia também interfere conceitualmente no processo gráfico. Por utilizar a ponta seca e adquirir o traço de forma indireta, há uma considerável diminuição no controle da linha. Não sendo possível verificar o resultado imediato do gesto no papel, o procedimento seguinte se desenvolverá de acordo com uma suposição e não com a certeza dos resultados da ação anterior. Esse suposto descontrole faz com que a mão se vincule mais ao pensamento e à intuição do que à tentativa de composições equilibradas.

A experiência com *Ocorrências* e o olhar atento sobre a produção de alguns artistas, como a de Cy Twombly, fazem-me pensar que o desenho está em uma ordem distinta daquilo que denominamos grafismos, rabiscos, traços ou sinais. Tenho a impressão de que estes acontecimentos gráficos podem estar presentes no desenho, mas, o que me faz chamar de desenho os diferentes gestos, não se vincula diretamente à natureza do traço, mas ao pensamento que o fez existir. Talvez, na contemporaneidade, devido aos processos híbridos que permeiam várias produções, o desenho esteja mais próximo de uma situação – ocorrência em que o gesto, o pensamento ou o contexto habitam ou coabitam o gráfico – do que de um estado pré-definido pelo emprego de materiais e procedimentos utilizados amiúde. Como nos coloca Derdyk (2007, p.19): a arte contemporânea “apreende o desenho também como atitude, e não ‘apenas coisa de lápis e papel’”.

Twombly aponta, por meio de sua prática, esse sentido expansivo do desenho. Embora o artista estabeleça o registro gráfico de uma maneira compreendida como tradicional, ou seja, por meio da linha que marca um percurso sobre um suporte bidimensional, sua prática já assinala uma importante questão: o gesto atua enquanto propulsor e o trabalho nada mais é do que uma testemunha contaminada por esta propulsão. Roland Barthes (1990), ao tratar da pesquisa de Twombly, faz a seguinte colocação:

> O que vem a ser um gesto? Algo como o complemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado; já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que

> envolvem o ato em uma atmosfera (no sentido astronômico do termo). (BARTHES, 1990, p.145-46)

Dessa forma, desconfio que não é a linha, enquanto resultado estético harmonioso, que interessa a Twombly e a muitos outros artistas que se utilizam de práticas vinculadas ao gráfico. Talvez, a postura de Twombly alie-se à colocação da artista e pesquisadora Flávia Ribeiro (2007, p.97), ao afirmar que "o desenho é um fragmento do movimento que o atravessa". Interessa a esses artistas levar adiante um sentido de desenho mais ligado às ações e à forma de pensar , do que a conformações figurativas.

Como em Twombly, o desenho em minha prática é primeiramente gesto inscrito. Percurso registrado. Caminho percorrido. Risco corrido. Todas as intervenções, os estancamentos e as precipitações dos sentidos estão evidenciados no trajeto do traço. Arrisco-me a dizer, juntamente com Santos Neto (1997, p.97), que "no mais tênue movimento decorrente de um ponto a outro do espaço, temos um desenho, uma marca, um sinal, um processo de pensamento". Em *Ocorrências,* o pensamento que caminha por gestos e, conseqüentemente, por traços com naturezas distintas, também se faz presente. O desenho mostra-se como "possibilidade material que me permite aproximar qualidades aparentemente díspares" (VILLA, 2003, p.19) e interseccionar realidades longínquas.

Ainda da série *Ocorrências*: experiência e realidades oblíquas

Dentre as valiosas heranças adquiridas com o desenho que hoje fundamentam premissas em minha prática, destaca-se o desencadear do pensamento por vias não figurativas. Parto da premissa de que o desenho cria sua própria realidade, até mesmo quando tenta se aproximar, por meio de contornos e figuras, dos aspectos visíveis no mundo concreto. Partilho com Derdyk (1997, s/p) a desconfiança de que "a linha não é pertinente. Desvenda a relação entre os objetos sem ser totalmente algum deles".

Quando trabalho com o desenho, penso mais nas realidades que as linhas podem criar do que nas realidades com as quais elas possam se assemelhar. Em *Ocorrências,*

apresento linhas que não buscam transpor, para o plano bidimensional, figuras que já habitam nossas referências visíveis, mas linhas que se relacionam com formas que não possuem um correspondente lingüístico que possa nomeá-las ou categorizá-las. Há, em meu processo, certo gosto pela indeterminação: constituir algo que não se sabe exatamente o que é; algo que não seja facilmente notado, facilmente classificável ou reproduzível.

No entanto, não ignoro o fato de que as aproximações com formas e objetos reconhecíveis no mundo podem ocorrer, já que nossa percepção sempre está em busca de algo familiar. Caso as aproximações ocorram, interessa-me pensar que os signos presentes em *Ocorrências* podem se aproximar de imensidões – ser uma vista longínqua de um terreno, como mapas cartográficos de pequenos seres resumidos à condição de ponto; ou ainda, uma vista mais longínqua, em que os pontos são astros e os traços são fenômenos celestes que formam um sistema. Ao mesmo tempo, os sinais podem não ser quase nada, podem ser apenas poeira, ciscos, fungos ou alguma coisa que não se sabe exatamente o que é, algo que deixou pequenas partes – pistas, vestígios – de sua existência física. Essas possibilidades comuns nas brincadeiras infantis, de ser tudo (universo) e nada (poeira), dependendo das circunstâncias relacionais, é o que me instiga a distanciar-me de relações imediatas com figuras e buscar um desenho que lança sugestões e procura coagular-se com impressões para significar.

A série de desenhos em questão não apresenta índices figurativos que possam ser facilmente aproximados de objetos ou pessoas e, na ausência destes, o que fica e toma relevância é a linha e o contexto em que ela se estabelece. A ênfase expressiva e conceitual não é deslocada para o objeto representado, pois ela permanece na própria constituição física do desenho. Paul Klee coloca que “quanto mais puro o trabalho gráfico, ou seja, quanto maior a ênfase dada aos elementos formais subjacentes à representação gráfica, tanto mais inadequada será a estrutura para a representação realista dos objetos visíveis” (1996, p.183). As premissas apontadas por Klee consolidam-se em *Ocorrências*. Durante o processo, o traço não entra em contato com o papel em busca da configuração de uma forma pré-reconhecível, o olho não perambula pelo espaço para apreender formas, mas toda a atenção é voltada para o próprio ato de desenhar. Importa a linha, a forma como ela se integra ao papel e as pequenas reverberações que seu trajeto pode desencadear.

Durante muito tempo, acreditou-se que a arte fosse um conjunto de artifícios capazes de apreender o visível e de representar a realidade. *Ocorrências* caminha por outras vias de compreensão. Essa série de desenhos entende que não é possível reproduzir a experiência. Por sua natureza particular, única e fugaz, "a experiência se faz no próprio momento da ação, e se desfaz enquanto possibilidade de representação" (DERDYK, 1997, s/p). Dessa forma, mesmo tomando como base certa experiência, a arte torna-se uma outra, única e também irrepresentável.

A artista Mira Schendel teve um interesse profundo pela relação entre gesto gráfico e experiência. Em suas monotipias, ela tentou, por meio do desenho, "surpreender o discurso no momento de sua origem" (SCHENDEL, 1996, p.256). Por um tempo, Mira acreditou que se o signo surgisse exatamente no momento da experiência, este não mais a representaria, mas a apreenderia. A artista formula sua problemática da seguinte maneira:

> Os trabalhos ora apresentados são resultado de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento da sua origem. O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portando sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, anti-vida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir esses dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo.(SCHENDEL, 1996, p.256)

As ânsias expressas por Schendel sobre a tentativa de apreender o instante aproximam-se das inquietações da narradora-personagem presente em *Água-viva*, de Clarice Lispector. Diz a autora: "Quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (...) Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa" (LISPECTOR, 1998, p.09). Schendel, assim como Lispector, sabe que não é tarefa fácil tocar no instante - na vivência do agora - sem que ele se esvaeça ou prossiga o seu trajeto, emaranhado com outros instantes, até se perder.

Então, pela efemeridade do instante, tem-se a impressão de que ele não existiu, ou melhor, de que só é possível percebê-lo após a sua sedimentação - quando as

sobreposições não permitem mais que ele seja tocado. Entretanto, Mira Schendel, por meio do gesto que constitui linhas em frágeis suportes, parece que "quer experimentar mais detidamente a realidade para poder avaliar suas possibilidades" (NAVES, 2007, p.93). E, nesse denso envolvimento, o gesto e o registro de cada momento de seu percurso gerem uma sutil evidência e, também, um sistema de compartilhamento dos instantes vivenciados.

Schendel, em determinado período, volta-se para um signo específico: a letra. É com este elemento que ela articula, a fim de apreender o instante. Mas, diferentemente de Lispector, as monotipias de Schendel e seu manejo com os signos lingüísticos não buscam, pela extrema veiculação ao instante imediato[5], uma subversão da lógica narrativa[6]. Em Schendel, para que o instante se derrame para a letra, é necessário que se dê novas roupagens a ela, é preciso fazer com que o signo lingüístico saia do campo em que assume sentidos simbólicos gerais e adquira, por meio da imediatez e das particularidades de sua existência, forças peculiares, assim como os instantes vividos. Desta forma, a transparência[7], utilizada amiúde pela artista, ao mostrar todas as faces da letra – frente e verso - desponta como possibilidade de subverter os códigos lingüísticos e transformar a letra em 'coisa', ou seja, num signo que apresente, em sua constituição física, o seu significante e o seu significado.

Com essa operação, Mira Schendel conseguiria fundir duas situações conflitantes: a experiência efêmera e o signo com sua *relativa imortalidade*. A artista reconhece que suas tentativas foram frustradas, pois sente a debilidade do sujeito em apreender, por meio do registro gráfico, o instante imediato. No entanto, as tentativas continuaram por cerca de duas mil monotipias sobre papel de arroz e vários signos despontaram com uma existência distinta da representação e próxima da experiência.

Como Mira, parto do pressuposto de que o desenho é uma linguagem sem alfabeto pré-estabelecido e se apresenta como possibilidade de criação de realidades na medida exata de seu acontecimento, já que sua ocorrência independe de aparências formais externas, de apropriações verossimilhantes ou de coerências narrativas pré-definidas. O gesto gráfico, tanto em Mira Schendel quanto em *Ocorrências*, não representa o cotidiano, mas o tangencia e, neste contato, há um compartilhamento de situações sensíveis. Enquanto que na arte acadêmica havia um grande esforço do artista para não deixar transparecer o traço, ou seja, o processo de

constituição manual da forma, em Twombly, Schendel e em *Ocorrências,* é justamente pelo corpo da linha e pela possibilidade de compartilhar com o espectador suas instâncias de formação, que as proposições ganham sentido.

Ocorrências atesta, em seu processo, a "impossibilidade de transpor o real para o representado" (MORAES, 1995, p.13). Não interessa captar a aparência dos objetos. O real interessa não enquanto um conjunto de ocorrências concretas e visíveis, mas enquanto fenômenos que são percebidos e interferidos pela percepção do sujeito; devido à impermanência e à ínfima particularidade desses fenômenos, eles não podem ser representados, na medida em que o instante é a própria impossibilidade de tê-lo.

Com a ausência de um modelo físico palpável, os caminhos da linha são orientados por experiências e situações efêmeras transcorridas no mundo. Por isso, ao desenhar, não adianta olhar para o entorno, pois ele, desprovido da situação que potencializou a sensação, não interessa mais. Assim, resta à mão e aos materiais, a tarefa de reagrupamento dos resíduos e vestígios da situação percebida. Para compor um desenho, recorro a espécies de arquivos abrigados pelos sentidos. Talvez seja por isso, por existirem várias ocorrências similares no arquivo, que os desenhos despontam em séries, como tentativa de evidenciar, ao mesmo tempo, o estado próximo e impermanente em que essas situações se apresentam.

A organização por meio de séries não parte de um tema específico, mas da tentativa de evidenciar que as situações – assim como o posicionamento das formigas no quintal - são mutantes. Faço um desenho, observo que as linhas criaram uma situação gráfica e percebo que esta situação pode se desdobrar no tempo, como se essas mesmas linhas pudessem se reorganizar e criar novas situações. Penso que as linhas que pertencem a uma mesma natureza podem gerar situações distintas, partindo de um mesmo sentimento.

Assim, como na escrita o ensaio[8] "pode ser tomado como uma linguagem da experiência, como uma linguagem que modula de um modo particular a relação entre experiência e pensamento, entre experiência e subjetividade, e entre experiência e pluralidade"(LARROSA, 1976, p.31), na presente pesquisa, o ensaiar também pressupõe o extremo envolvimento do processo artístico com a experiência, ou seja, do pensamento que brota

de situações verificadas pelos sentidos e busca conformações no manejo com a linguagem. O ensaio gráfico possibilitou-me perceber que não se trata de representar objetos ou seres em situações que remetem à sutileza, por exemplo; pois é por meio da linha e da relação que ela estabelece com o seu processo de constituição que o sutil torna-se matéria, tanto quanto o papel de baixa gramatura, a tinta e o carbono.

BIBLIOGRAFIA

BAXANDALL, Michael. *O olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BARTHES, Roland. Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DERDYK, Edith (org.). *Disegno, desenho, desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.

_____. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras. 1997.

KLEE, Paul. Credo Criativo. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre ensaiar e ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação & Realidade*. Porto Alegre. Faculdade de Educação da UFRGS. V. 01, n. 01, fev. 1976.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MORAES, Angélica (org.). *Regina Silveira: cartografia da sombra*. São Paulo: EDUSP, 1995.

NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: o presente como utopia. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RIBEIRO, Flávia. Sem título. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno, desenho, desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.

SANTOS NETO, Fernando Augusto. *Diário de Passagem*. Londrina: EDUEL, 1997.

SCHENDEL, Mira. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo*. São Paulo: Marca D'Água, 1996.

SILVEIRA, Regina. Desenho e invisibilidade: um depoimento sobre as *Desaparências*. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno, desenho, desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.

SODRÉ JR., Laerte. O desenho na astronomia. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno, desenho, desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.

VILLA, Danillo Gimenes. *Caçando Opalas*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais).

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

[1] Os trabalhos desenvolvidos atualmente referem-se à acumulações com objetos cotidianos de pequena dimensão.

[2] Considero a relação do desenho com outras linguagens no âmbito da arte. As questões colocadas a seguir não dizem respeito à intersecção do desenho com áreas de conhecimento como a arquitetura, o cinema, o *design*, entre outras.

[3] Michael Baxandall coloca que, em níveis diversos, os fatores determinantes para as encomendas de pinturas durante o Renascimento ligavam-se a três fatores: servir à glória de Deus, honrar a cidade e honrar a memória do sujeito. In: BAXANDALL, Michael. *O olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 13

[4] Pinturas em que a presença do contorno – concretizado pelas linhas que o encontro entre as cores e os tons distintos formavam – limitava e delineava as formas e os objetos. In: WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

[5] "Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante". In: LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 49

[6] Ferreira Gullar coloca que "a necessidade de ultrapassar a banalidade, a realidade não transcendente do cotidiano, levou-a a romper com a técnica narrativa convencional, constitutiva dessa realidade, e a construir seus romances sem seguir as normas usuais." Para Lispector "escrever tem que ser vital, algo que mude a vida e o mundo, não quer narrar histórias. Há histórias demais no mundo, todos vivem muitas histórias e, por isso, só valeria a pena contar a única história, a história essencial, que tudo dissesse". In: GULLAR, Ferreira. Para não dizer o dizível. *CLARICE LISPECTOR – A HORA DA ESTRELA.* São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007. p. 44

[7] Mira Schendel utiliza, em muitos de seus trabalhos, o papel de arroz e o acrílico. Sobre a transparência presente no acrílico, Mira diz: "descobri o acrílico, que pode oferecer as seguintes virtualidades: a. torna visível a outra face do plano, e nega portanto que o plano é plano; b. torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em atitexto; c. torna possível uma leitura circular, no qual o texto é centro imóvel, e o leitor móvel. Destarte o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; d. a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas." In: SCHENDEL, Mira. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo*. São Paulo: Marca D'Água, 1996. p. 256

[8] As colocações sobre ensaio fundamentam-se em Jorge Larrosa. O autor, ao tratar o gênero ensaio, aborda-o com base no pensamento e na escrita de Foucault, o que gera algumas particularidades em relação à maneira como o gênero é tratado por outros pensadores. Diz Larrosa: "Foucault reinventa o ensaio, operando sobre aquelas peculiaridades que o constrangem a ser um gênero moderno. A questão seria o modo como Foucault opera sobre o ensaio, para fazê-lo habitável e operativo, além de seus limites históricos". Ainda segundo Lorrosa, o ensaio é reinventado por Foucault por este apresentar "o ensaio como um pensamento no presente e para o presente, "o ensaio e o pensamento na primeira pessoa", "o ensaio como um posicionamento que parte de um distanciamento crítico" e "o ensaio como um pensamento consciente de sua própria condição de escrita". In: LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre ensaiar e ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação & Realidade*. Porto Alegre. Faculdade de Educação da UFRGS. V. 01, n. 01, fev. 1976. p. 32

O ESTUDO DA ARTE E SEUS CONTEXTOS

Professora Mestre Eloiza Amália Bergo Sestito – UEM[1]

Professora Doutora Regina Lúcia Mesti – UEM[2]

Eixo Temático 3 – Imagem e arte

O presente artigo tem por objetivo central analisar o percurso metodológico de estudo da pintura presente no Caderno Pedagógico o qual se trata de uma proposta de organização do trabalho pedagógico com o tema *Estudo da Arte e Seus Contextos*. Constitui um Projeto de Intervenção Pedagógica em desenvolvimento desde 2009 e faz parte do Programa de Desenvolvimento Educacional promovido pela Secretaria de Estado da Educação do Paraná em parceria com a Universidade Estadual de Maringá. O percurso metodológico aponta uma possibilidade de estudo e compreensão da pintura por meio da análise dos conteúdos estruturantes propostos pelas Diretrizes Curriculares de Arte do Paraná (2008): elementos formais, composição, movimentos e períodos. Sua contribuição para a educação estética consiste no estudo da imagem proposto por Robert Ott (1999) e no estudo dos conhecimentos produzidos historicamente, propostos por Gasparin em *Pedagogia Histórico-Crítica* (2002). O percurso metodológico de estudo da pintura presente no Caderno Pedagógico é um diálogo, norteado pelo aprender a ver a obra artística, entre interlocutores, professores e estudantes de Ensino Médio, que buscam a compreensão do entrelaçamento das relações entre os elementos formais: linha, forma, cor, volume e textura na composição de imagens da história da arte.

Palavras – Chave: Caderno Pedagógico. Artes Visuais**.** Compreensão Estética

O presente artigo tem como objetivo analisar o desenvolvimento do Estudo da Arte e seus contextos em busca da significação da composição o que exige olhar para a imagem da pintura. A necessidade deste estudo na escola surgiu de questões que se constituíram a partir da prática docente e investigações com outros professores da área de Arte da rede estadual do Paraná no Mestrado em Educação realizado na Universidade Estadual de Maringá, sob orientação da Professora Dra. Sonia Maria Vieira Negrão. Sua elaboração e execução junto aos alunos do primeiro ano de Ensino Médio do Colégio Estadual Gastão Vidigal no município de Maringá tornaram-se viável devido ao tempo de estudo, orientação, pesquisa e implementação do projeto pedagógico previstos no PDE - Programa de Desenvolvimento Educacional do Estado do Paraná.

[1] Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Maringá. Professora da disciplina..... na Rede Pública de Ensino do Estado do Paraná. Professora temporária do Departamento de Teoria e Prática da Educação da UEM. Participante da pesquisa: Arte na Escola e Compreensão Estética e membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Formação de Professores da UEM.

[2] Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Educação pela UNESP – Marília SP. Professora Adjunto do Departamento de Teoria e Prática da Educação da Universidade Estadual de Maringá. Coordenadora da pesquisa: Arte na Escola e Compreensão Estética e membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Formação de Professores da UEM.

Fundamentamo-nos no conceito de mediação, abordado por Gasparin (2007), o qual afirma que professor e aluno são coautores no processo de ensino e aprendizagem e explica que “a mediação realiza-se de fora para dentro, quando o professor como agente cultural externo, viabiliza ao educando o contato com a realidade científica” (GASPARIN, 2007, p.108). O autor salienta ainda que é a partir da interação do professor com o aluno e o conhecimento e o confronto entre os conceitos espontâneos e os conceitos científicos. A aquisição dos conceitos científicos implica a reconstrução dos conceitos espontâneos numa articulação e transformação recíprocas.

A realização da intervenção pedagógica do projeto “Estudo da Arte e seus contextos” foi fundamentada em princípios metodológicos que considera e envolve as ações do professor e do aluno, no estudo da arte e análise da imagem, para apoiar tal percurso cooperativo foi elaborado um Caderno pedagógico no qual foi sistematizado e organizado todo o processo de estudo. A discussão sobre formas de ver e olhar esteve presente no processo de análise as pinturas que considerou as cinco etapas para ver, propostas na teoria do professor Robert Ott (2008): descrever, analisar, interpretar, fundamentar e sintetizar, os quais foram articulados com os conteúdos elementos formais, a composição e os movimentos e períodos. A maioria das aulas teve como ênfase a análise de imagens de pinturas que se contrapunham, ora se diferenciando no tempo, mas com semelhanças nos elementos estéticos, ora pertencendo ao mesmo período, mas divergindo nos elementos ou na forma de expressão. Assim, foi possível um estudo das imagens de pinturas e a organização de um conhecimento em história da arte.

Em sala de aula o desenvolvimento das análises da imagem artística na história representou uma busca de compreensão da articulação dos elementos nas composições de pinturas selecionadas no Caderno Pedagógico que elaboramos previamente. O desenvolvimento do projeto que se constituiu em oportunidade de aprendizagem e analisaremos a mediação professor, aluno e conhecimento no percurso demarcado no Caderno Pedagógico.

O ESTUDO DA ARTE E SEUS CONTEXTOS

No desenvolvimento da intervenção pedagógica os alunos receberam com entusiasmo a proposta de estudos presente no caderno pedagógico e manifestaram interesse em cada etapa do estudo. O tempo que dedicamos ao estudo sobre metodologia de estudo da Arte e sobre a história da Arte criou condições para a discussão sobre as formas de olhar e ver as imagens.

Em nosso percurso metodológico de estudo da arte consideramos o conceito de imagem apresentado por John Berger (1980) que utiliza o significado de imagem sempre como imagem produzida pelo homem, aquela à qual esse atribui significado. Segundo ele, uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida, constituindo um modo de ver por uma aparência que foi isolada do local e do tempo em que ocorreu.

Nosso primeiro ato de estudo em sala de aula: a leitura dos poemas do Paulo Leminsk e um texto de Rubens Alves sobre a diferença entre olhar e ver. Após a leitura do poema de Paulo Leminsk retirado do livro Caprichos e Relaxo (1985), o qual se trata de uma narrativa cheia de metáforas e figura de linguagem que favoreceu sua interpretação com produção de imagens. A interpretação do poema foi feita por meio de representações e símbolos presentes no dia a dia do aluno e foi seguida de um exercício com os elementos formais e produção de imagens.

Ilustrações do poema de Paulo Lemisnk

Nessa primeira interação em busca da significação da arte foi possível identificar a importância da ação mediadora explicada por Gasparin (2007) o qual afirma que para estabelecer a ponte entre a teoria e a prática, a escola deve tornar-se um centro de experiência permanente para que o aluno identifique as relações existentes entre os conteúdos científicos aprendidos e os conteúdos do cotidiano. As Diretrizes Curriculares do Paraná (2008) aponta que se deve contemplar na metodologia do ensino da arte, três momentos da organização pedagógica:

> •Teorizar: fundamenta e possibilita ao aluno que perceba e aproprie a obra artística, bem como, desenvolva um trabalho artístico para formar conceitos artísticos
> • Sentir e perceber: são as formas de apreciação, fruição, leitura e acesso à obra de arte

> •Trabalho artístico: é a prática criativa, o exercício com os elementos que compõe uma obra de arte (PARANÁ, 2008, p. 70)

O estudo de imagens artísticas foi iniciado com duas imagens para compreender e analisar o elemento formal linha. A análise foi realizada por meio da metodologia proposta por Robert Ott (1999), que aponta cinco etapas: 1) Descrever todos os elementos do quadro. A questão que se busca responder nessa etapa é "o que se vê?". 2) Analisar os elementos formais da obra (cor, linhas, texturas, harmonia). A questão norteadora é "como se vê?". 3) Interpretar as expressões presentes na obra. A questão é: "por que se vê?". 4) Fundamentar com estudos do contexto histórico e dos movimentos artísticos. Para projeção em sala de aula foram digitalizadas as imagens das pinturas: *A Conversão a Caminho de Damasco* (1600-1601) de Caravaggio; *O Massacre do Inocentes* (1304-1306) de Giotto. Essas questões propostas durante a análise desencadearam a atitude investigativa e os alunos utilizaram informações adquiridas no estudo das imagens experienciado na aula anterior.

A opção por essa metodologia de estudo da imagem artística, se fundamentou na proposta apresentada por Robert Willian Ott (2008), exposta no livro organizado por Barbosa (2008), desenvolvida primeiramente como uma metodologia a ser utilizada no ensino de arte em museus que aponta como componente essencial: a arte é conhecimento.

> A arte pode assumir diversos significados em suas várias dimensões, mas como conhecimento proporciona meios para a compreeensão do pensamento e das expressões de uma cultura (OTT, 2008, p. 113)

É necessário observar que as condições de estudo da arte no contexto escolar não são as mesmas do ambiente e recursos dos museus. Na escola a obra original não está presente para observamos sua materialidade. A projeção das imagens digitalizada dificulta muito a visualização. Durante as etapas de estudo, informações como as dimensões da obra, e sua localização precisam ser apresentadas aos alunos. Ainda que com obstáculos o estudo das imagens foi possibilitado. Nossa prática pedagógica foi norteada pela afirmação de Ott (2008) de que as formas de expressão artística contém muitas idéias da cultura universal que são contribuições relevantes para sociedade.

Em sala de aula a utilização do material didático teve como foco, no segundo grupo de imagens, o estudo a partir do elemento formal: Forma. As obras escolhidas, pertenciam ao mesmo momento histórico, local de criação e estilo artístico. Duas obras do Renascimento uma de Leonardo da Vinci – *A Monalisa* (1503–1519) e a outra de Sandro Botticelli – *O*

nascimento de Venus (1483). Neste estudo buscou-se observar como cada artista utiliza-se dos elementos formais e da composição, caracterizando seu estilo pessoal de criação. Nas duas primeiras etapas de análise dessas duas imagens foi possível perceber uma melhor compreensão quanto aos elementos formais, as características da linha por exemplo uma vez que já haviam visto nas imagens anteriores. Na etapa, fundamentar, houve a interação do processo metodologico definido pelo material didático, no qual aborda os contextos sociais, economicos e culturais dos períodos estudados, bem como os estilos artísticos desenvolvidos pelos artistas nesses contextos, que contribuiu para o acesso aos conteúdos sistematizados, como periodização histórica, fatos históricos que caracterizaram cada período, a organização social e hsitórias que inspiraram a criação das obras, como mitologica, lendas e fatos religiosos.

> Essa é uma área na qual a ação dos alunos de interpretar obras de arte é baseada em um conhecimento adicional disponível no campo da História da Arte ou em alguma crítica que tenha sido escrita ou dita a respeito da obra. O tesouro do conhecimento artístico que está sendo armazenado pelo aluno é posteriormente fundamentado pelo arte-educador que lhe apresenta pesquisas as respeito da obra de arte. A informação adicional proporcionada nesse ponto no sistema tem a intenção de ampliar a compreensão do aluno e não de convencê-lo a respeito do valor da obra de arte (OTT, 2008, p. 133)

O trabalho educativo assume o papel mediador entre o educando e a cultura humana uma vez que muitos desses conhecimentos sobre a arte, o educando só terá acesso na escola.

> Os conteúdos são sempre uma produção histórica de como os homens conduzem sua vida nas relações sociais de trabalho em cada modo de produção. O trabalho docente deve ser conduzido no sentido de compreender os conhecimentos em suas múltiplas fazes dentro do todo social. (GASPARIN, 2007, p.3)

No percurso dessas interações entre professor, aluno e conhecimento foi possível verificar que no início do estudo os alunos formulam conceitos espontâneos e que a partir da contextualização, o aluno é capaz de elaboração de algumas dimensões do conhecimento sistematizado a respeito do objeto artístico estudado. Gasparin (2007) propõe que se estabeleçam as dimensões do conteúdo a serem estudados, ou seja, a problematização do tema deve abordar as várias dimensões do conhecimento, como o histórico, o político, o científico entre outros.

> A interação entre professor/aluno ocorre com o confronto entre os conceitos espontâneos e os conceitos científicos. A aquisição dos conceitos científicos implica a reconstrução dos conceitos espontâneos numa articulação e transformação recíprocas (GASPARIN, 2007, p.109)

Franz (2005) em sua pesquisa aponta a importância de olhar para as obras artísticas como representações socioculturais e não puramente estéticas o que permite entendê-las em vários âmbitos de compreensão que transpassam várias disciplinas e campos do saber humano, como: a História, a Antropologia, a Estética, a Biografia de indivíduos e muitos outros.

> Arte não é apenas básica, mas fundamental na educação de um país que se desenvolve. Arte não é enfeite. Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo, a realidade o imaginário, e é conteúdo. Como conteúdo, a arte representa o melhor trabalho do ser humano. Arte é qualidade e exercita nossa habilidade de julgar e de formular significados que excedem nossa capacidade de dizer em palavras. E o limite da nossa consciência excede o limite das palavras (BARBOSA, 2009, p. 4)

No desenvolvimento dos estudos indagamos e ouvimos explicações que indicam o entendimento dos alunos tanto do aspecto formal da imagem, que indica a técnica e a organização dos elementos formais na obra, quanto do aspecto histórico e estético. Muitos alunos observaram que nunca antes realizaram estudos de imagens de pinturas. Constataram que as imagens artísticas estão em vários espaços, em propagandas, em livros didáticos, e que nunca haviam relacionadas aos conteúdos de arte.

O estudo do elemento cor na composição manteve o fio condutor de examinar a articulação dos elementos formais na produção das transformações cromáticas na pintura de Pissarro: *Boulevard Montmartre* (1897), *Efeito noturno (1897), Tarde de sol (1897), Manhã, Grey Weather (1897), Tarde, dia chuvoso (1897) No Inverno, Manhã (1897).* O estudo dessas obras foi desenvolvido pela professora Carla Juliana Galvão Alves em um dos cursos específicos aos professores de arte do PDE no ano de 2010, na Universidade Estadual de Londrina (UEL) e em nossa intervenção pedagógica surtiu grande efeito de impressões e mobilizou ao estudo. À medida que apresentávamos a sequência das imagens os alunos observaram que as figuras são paisagens da mesma rua, em diferentes momentos do dia, em estações do ano e atmosfera climática diversas. No estudo da fundamentação sobre o estilo Impressionista, os alunos reconheceram o tema impressões da atmosfera.

Nessa perspectiva o ato de ressignificar o mundo por meio da arte, leva o homem à reflexão de si e do mundo que o cerca, determina e representa valores, modos de ser e ver a realidade. Segundo Ott (2008) o ato de transformação ou interpretação criativa do conhecimento da arte, adquirido por meio da experiência do estudo da obra torna-se essencial.

> A transformação estimula a integração dos conceitos inerentes à estética, História da Arte e crítica de arte. Quando o aluno está envolvido no ato de transformar, ele não copia ou simplesmente descreve a partir de uma obra, mas cria outra que é baseada nas percepções e compreensões que derivam do observar as obras. O resultado dessa produção adquire um novo significado por meio da integração. O crescimento estético do indivíduo é fundamental para essa aprendizagem (OTT, 2008, p. 126).

Para exercitar a produção de uma composição sugerimos uma atividade de pintura de observação ao ar livre. O colégio possui uma sala ambiente em que os alunos podem ser dispostos em mesas, em um jardim. Essa atividade foi mais que uma prática foi uma vivência no ambiente em exercício de observação da luz. Na sequência do estudo da arte roteirizado, mas não limitado, pelo Caderno Pedagógico foi proposto uma construção de maquetes. Nas produções dos alunos pode-se identificar a utilização dos conceitos estudados durante o curso, o que reitera a afirmação presente nas Diretrizes Curriculares de Arte “o processo de produção do aluno acontece quando ele interioriza e se familiariza com os processos artísticos e humaniza seus sentidos (PARANÁ, 2008, p. 71).

O estudo dos conceitos de arte propostos pelas Diretrizes Curriculares do Estado do Paraná de Artes Visuais (2008) está organizado em conteúdos estruturantes, os quais são: Elementos Formais, Composição e Movimentos e Períodos. Os Elementos Formais estão relacionados à forma propriamente dita, ou seja, aos recursos empregados numa obra. Os Elementos Formais, na maioria das vezes são trabalhados nas séries do ensino fundamental isoladamente e não chegam a ser analisados no contexto da imagem da obra.

> [...]o sentido da palavra formal está relacionado à forma propriamente dita, ou seja, aos recursos empregados numa obra. São elementos da cultura presentes nas produções humanas e na natureza; são matéria-prima para a produção artística e o conhecimento em arte. Esses elementos são usados para organizar todas as áreas artísticas e são diferentes em cada uma delas. Eis alguns exemplos: o timbre em Música, a cor em Artes Visuais, a

> personagem em Teatro ou o movimento corporal em Dança (PARANÁ, 2008, p. 65).

A Composição é o processo de organização e desdobramento dos elementos formais que constituem uma produção artística.

> Com a organização dos elementos formais, por meio dos conhecimentos de composição de cada área de Arte, formulam-se todas as obras, sejam elas visuais, teatrais, musicais ou da dança, na imensa variedade de técnicas e estilos (PARANÁ, 2008, p. 65).

Movimentos e Períodos se caracterizam pelo contexto histórico relacionado ao conhecimento em Arte. E explicita as relações internas ou externas de um movimento artístico em suas especificidades, gêneros, estilos e correntes artísticas. (PARANÁ, 2008).

Na sala ambiente do Colégio Estadual Gastão Vidigal de Maringá.

Exposição das produções dos alunos nos exercícios de pintura de observação

Maquete da obra **“A ponte japonesa sobre o lago de ninféias”** - Cloude Monet (1880-1915)
Trabalho elaborado pelos alunos do 1º anoEM- Colégio Gastão Vidigal- Maringá -PR

Maquete da obra **“O Balanço”** – Fragonard (1767)
Trabalho elaborado pelos alunos do 1º anoEM- Colégio Gastão Vidigal- Maringá -PR

Maquete da obra – **"Mulher com sombrinha"** – Claude Monet (1875).
Trabalho elaborado pelos alunos do 1º anoEM- Colégio Gastão Vidigal- Maringá -PR

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Estudo da Arte e seus contextos foi o foco de nossa investigação. Dessa forma ao tecer essas considerações nossa análise tem como ênfase os percursos de aprendizagem do movimento do olhar, vivenciado pelo professor e pelos alunos. A busca de vivenciar e analisar a diferença entre olhar e ver a obra artística foi uma constante na trajetória de estudos, na formulação de indagações para ver e analisar as imagens selecionadas no caderno pedagógico. As interações com professores envolvidos no processo, orientadora e colega de pesquisa, foi uma constante no estudo da história da arte e no estudo das imagens de pinturas, que constituem objetos culturais que resultaram da experimentação dos artistas em processos

de pesquisa. Podemos dizer que pintamos o trajeto de análise dos alunos por meio da pesquisa, investigação e experimentação.

Cada grupo de imagem foi selecionado observando a articulação dos elementos formais na composição com o objetivo de criar o percurso de estudo da imagem, que é a especificidade da metodologia de ensino que desenvolvemos em sala de aula. Entretanto, mais do que simplesmente aplicar uma metodologia, pudemos vivenciar com os alunos o exercício de ver. Experimentamos cada passo da análise em conjunto, descobrimos cada elemento da imagem. A ânsia de apresentar de uma vez o conteúdo e as informações sobre cada imagem e seu contexto teve que ser controlada. Foi preciso aprender a ver. E transformar a ação de ver em ato de apreciação. Assim novos conhecimentos foram produzidos para o ato de ensinar e apoiar o exercício do outro ver e apreciar. O resultado dessa investigação é que o conteúdo principal de nosso Estudo da Arte se constituiu nos modos de ver a pintura como oportunidade para a reflexão. Nas manifestações dos alunos observamos o processo de conhecimento durante a análise das imagens, nos exercícios de composição e a relação entre os movimentos artísticos.

Nosso fio condutor para construir um recurso norteador para o estudo das obras se fundamentou em metodologias propostas por pesquisadores da área educacional, porém foi possível perceber que o percurso no exercício de ver não foi dado apenas pelas etapas da metodologia, mas pelo que está presente na imagem de pintura. Ainda que a análise não tenha sido com a observação das pinturas originais em seus contextos, os elementos constitutivos da imagem forneciam as pistas para o entendimento.

As indagações formuladas no Caderno Pedagógico orientaram o estudo da Arte e Seus Contextos. No entanto, a cada imagem de pintura estudada novos elementos surgiam para a produção de conhecimentos. Observamos o processo de mediação e as interações com as imagens como um movimento do olhar que aprende a ver e analisar. A construção de novos conhecimentos dos alunos foi evidenciada no percurso de significação dos elementos formais na composição e na contextualização dos movimentos e períodos.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação*: leituras no subsolo. 2ºed. São Paulo: Cortez, 1999.

BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem no Ensino da Arte.* 7ª Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

BERGER, John. *Modos de Ver*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

FRANZ, Terezinha Sueli, Educar para uma compreensão crítica da arte. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira; HERNÁNDEZ, Fernando (Orgs.). *A Formação do Professor e o Ensino das Artes Visuais.* 1ª Ed. Santa Maria - RS: UFSM, 2005.

GASPARIN, João Luiz. *Uma didática para a Pedagogia Histórico Crítica.* 4ª Ed. Campinas/SP: Editores Associados, 2007.

OTT, Robert William. Ensinando crítica nos museus. *In*: BARBOSA: Ana Mae. *Arte-Educação*: *leituras no subsolo*. 2ºed. São Paulo: Cortez, 1999, p.113-141.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Departamento de Ensino de Primeiro Grau. **Diretrizes** *Curriculares de Arte para os anos finais do Ensino Fundamental para o Ensino Médio***.** Curitiba: SEED/DEPG, 2008.

O OLHO QUE TUDO VÊ NA ARTE DE LEÓN FERRARI

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília – UnB*

O conto "La Autopista del Sur" escrito em 1969 pelo argentino Julio Cortázar descreve um grande engarrafamento numa auto-estrada que leva a Paris, decorrente da volta de um feriado. No começo os ocupantes dos automóveis comportam-se da maneira esperada. Irritados, impacientes, buzinando. Designadas pelas marcas dos carros que ocupam, logo os personagens vão percebendo que estão ligadas graças aquela circunstâncias e começam a se organizar em grupos para conseguir provisões, transformando os automóveis em depósitos, hospitais, motéis etc.. Juntos eles vão criando uma teia de relações. Graças a acordos efêmeros e laços frágeis as pessoas compartilham problemas, namoram, engravidam, nascem e outros padecem.

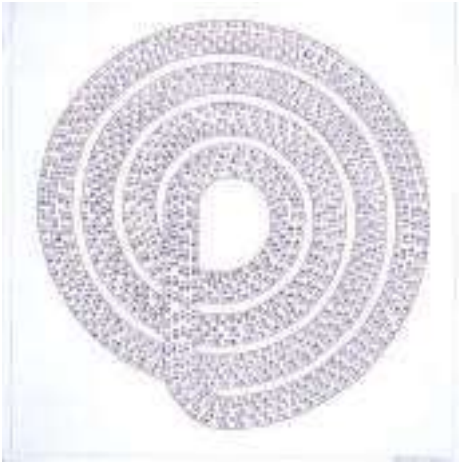


Fig. 1.Autopista del Sur, 1980, heliografia, 100 x 100 cm, Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires

Ligado tanto a trama quanto à linguagem de Cortazar, o artista argentino Leon Ferrari cria anos depois uma obra homenagem ao conto. Uma tradução livre onde visualizamos uma rodovia com cinco pistas formando três círculos na forma de caracol e terminando onde havia começado: uma forma cíclica (fig.1). Sobre as pistas, dezenas de pequenos carros parados num congestionamento que toma todos os círculos e todas as pistas, seriadamente. Como no conto, onde os personagens são conhecidos pelas marcas de seus carros, são os automóveis

* Doutor em História pela Universidade de Brasília. Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais/IdA/UnB e docente consorciado do curso de Museologia na mesma universidade.

que se tornam os personagens na obra de Ferrari. Vistos de cima, por espectador que tudo pode ver.

O início dos anos 1980 para Ferrari foi um momento de intensa experimentação técnica. Ele começou a trabalhar com gravuras no Brasil a partir de 1978 [1], quando da fundação do Centro de Estudo Áster, do qual tomou parte ao lado de Julio Plaza, Walter Zanini, Donato Ferrari e Regina Silveira. O artista argentino optou por experimentar, sobretudo a litografia, mas também realizou trabalhos com ponta-seca, águas-fortes, lito-offset e serigrafias (AMARAL, 2006, p.60). Além das famosas incursões nas experiências com fotocópias ao lado Hudinilson Jr. Sobre este período o artista afirma: "Estou interessado na não-estética, em suportes não valorizados, em um tipo considerado anti-arte (...) Tenho que usar suportes da sociedade industrial" (*apud* GIUNTA, 2006, p.11).

Em meio às polêmicas que as novas linguagens suscitavam estavam as pequenas figuras, os objetos, os compartimentos feitos, inicialmente, com letraset, nanquim e carimbos e formaram com as séries diferentes como: *Códigos*, *Plantas*, *Cozinhas* e *Xadrez*. Um universo marcado pelas repetições gráficas, que foram publicadas nos livros *Homens* (1984) *Imagens* (1989). A série *Plantas*, em especial, foi realizada entre 1980 e 1986, e compreendem vinte e sete diferentes obras produzidas, sobretudo, em letraset e reproduzidas em gravuras.

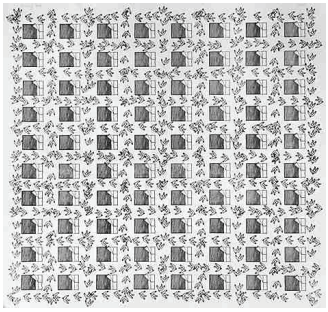


Fig.2. *Sem título*, 1986, litogravura, 70x76cm, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

As obras dessas séries apresentam fileiras de automóveis sobre rodovias geometricamente incongruentes, num congestionamento que torna tais rodovias intransitáveis; as plantas de espaços edificados hipercompartimentados, nas quais os personagens – ou apenas um que desdobra-se em múltiplos – perambulam atônitos entre os cômodos; de peças de xadrez e grafias posicionadas na busca da desregulamentação das partilhas do espaço e do tempo, ou seja, uma série de "programas". Vistas do alto tendem a aguçar nosso sentido de inutilidade e de certo modo apregoar um sarcasmo dissimulado sobre às formas de poder que nos condicionam. Como nos adverte Canclini: "diante das urbes anônimas, alguns acreditam

em seu recinto privado está na subjetividade: por seu poder renovador, como sobrevivência da originalidade criadora do individuo." [2] Eu prefiro crer na cisão da subjetividade intuída em Ferrari.

A série *Plantas* possui sua genealogia. É perceptível a relação da série com os elementos formais adquiridos a partir das formulações provindas da escrita, conformada e manipulada como elemento visual, que Ferrari estava pesquisando desde 1962 [3]. Contudo, embora não fossem necessariamente estranhas na trajetória do autor, chegando mesmo a serem recorrentes no que se refere à repetição, as primeiras obras com "planos arquitetônicos habitados, os símbolos 'apartados' de seu contexto original introduzem seus próprios significados, geralmente como crítica ao contemporâneo" (CAMNTZER, *op. cit,* p.46), não foram unanimidades.

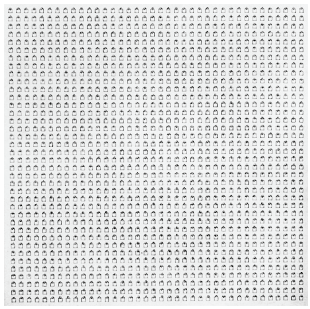


Fig.3. *Sem título*, 1983, serigrafia sobre eucatex, 159 x 159 cm, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Numa resenha a exposição de Ferrari no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1980, Jacob Klintowitz, ("A exposição do preciosista Leon Ferrari. Decorativa?", *Jornal da Tarde*, 15 de maio de 1980), escreveu que as obras resultam de "uma arte convencional e repetitiva", "mecânica e pouco criativa", "esgotada" (GIUNTA, *op.cit.*, p.167). A primeira resposta partiu de seus amigos que publicaram no mês seguinte uma defesa pela "arte pura" [4]. Mas ao estilo de León, a resposta aos amigos diz que sua arte não compartilha com a legislação da arte pura: "No creio que todo sea arte pero si que com todo se puede hacer arte"[5]. Em 1987, mesmo em tom conciliador, Roberto Jacoby ("Las herejías de León Ferrari", *Crisis*, Buenos Aires, janeiro) escreve que: "Em sua pasta *Homens*, de 1984, Ferrari exercita um estilo cada vez mais neutro, desumanizado, um contraponto em relação aos *manuscritos*, caligrafias impossíveis para uma técnica mecânica, que Ferrari fazia por mais de vinte anos" (GIUNTA, *op.cit.*, p.177).

As controvérsias que receberam essas novas obras têm em comum o fato de que vêm tal arte a partir de uma interpretação, aparentemente, corriqueira do homem contemporâneo, ao mesmo tempo em que incomoda o circuito da arte que não quer ler-se nessas topografias

ou mesmo classificá-las dentro da produção do artista. A tônica da crítica na época, repousava sobre os alicerces da relação forma versus conteúdo, mídia versus mensagem. E o que tais gravuras provocam é a negação de toda a relação de necessidade automática entre uma forma e um conteúdo determinados. A postura dos especialistas fica mais visível, quando no mesmo ano, Ferrari expõe na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com sucesso de crítica, suas esculturas musicais, obras em aço inoxidável: abstratas, *puras* e lúdicas.

Enfim a dubiedade da série é um componente não apenas das interpretações realizadas naquele período, como, ainda, hoje continua sendo uma questão inquietante para acervos brasileiros proprietários dessas obras: MAC-Campinas, Museu de Arte de Ribeirão Preto, MAM-SP, MAM-RJ, Museu de Arte da Pampulha, Pinacoteca do Estado, MASP, MAC-USP, apenas para citar os detentores de obras gráficas.

Parte das respostas possíveis está inscrita no próprio modo que o artista representa sua carreira e a dimensão política. Ferrari é um daqueles artistas cuja produção é marcada pelo desenrolar de questionamentos que ora apresentam-se de modo complementar, ora apenas suplementam poéticas anteriores. Sua obra pode estar de certo modo resumida como: "o questionamento dos valores éticos e estéticos dominantes, a problematização do poder, a reverência à mulher, a representação da violência, o questionamento do erotismo, o uso da montagem, as repetições, a literalidade, a ironia, o humor" (GIUNTA, *op. cit.*, p.17).b

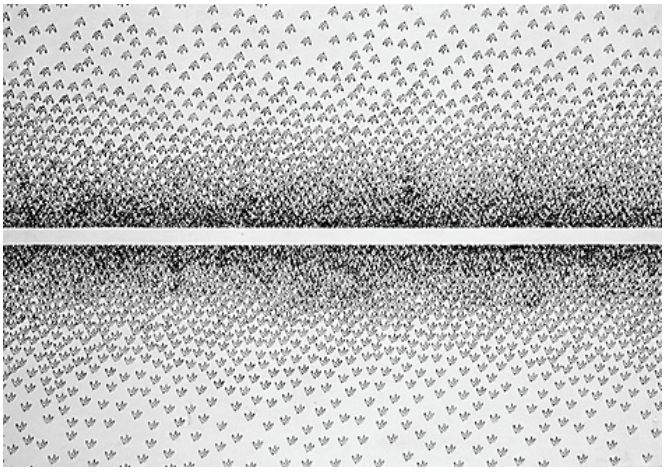


Fig.4. *Sem título*, 1983, serigrafia sobre eucatex, 119 x 84 cm, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Uma apreciação cuidadosa das gravuras problematizadas aqui demonstra que parte considerável dessas características está contida em suas formulações poéticas. Obras, como a litogravura de 1986, do MACC (fig. 2), nos remetem ao jogo labiríntico borgiano, onde o destino do *sujeito* anônimo parece estar contido no "destino das multidões", que por sua vez,

"está no movimento, não importa aonde vão". Talvez essa tenha sido a grande pergunta política do artista: para onde vamos? Pergunta que Ferrari fez questão de apontar que não seria respondida pelos tecnocratas do Estado, nem pelas religiões institucionais, desde o início de sua carreira.

Provavelmente o ato político mais contundente de sua carreira fora a produção de *A Civilização Ocidental e Cristã*, obra seminal de 1965, onde encontramos um cristo crucificado, mas ao invés da tradicional cruz de madeira, Ferrari o coloca sobre a maquete de um F-107, um avião caça norte-americano. Cristo transforma-se "em um misto de figura impotente, terrorista suicida e protocolo de uma ação genocida" (CAMNTZER, *op. cit.*, p.46). Trata-se de uma imagem-manifesto, uma crítica aos Estados Unidos frente à guerra do Vietnã e, ao mesmo tempo, funde-se com um dos assuntos preciosos de seus questionamentos: a crítica direta à religião cristã [6]. Mesmo quarenta anos depois, *Civilização Ocidental e Cristã* causou impacto nos visitantes da 52ª edição da Bienal Internacional de Veneza, em 2007.

A mesma *Civilização Ocidental...* ainda foi capa do livro *Palavras Ajenas,* em 1967. Projeto conceitual onde Ferrari reuniu 120 personagens que interagem entre si numa extensa colagem. São discursos retirados de agências internacionais de imprensa, jornais locais ou de personalidades históricas e contemporâneas como Goering, Borges, Paulo VI, Hitler e Johnson. Ferrari utiliza, também, trechos bíblicos e obras cânones da literatura, num amplo debate sobre a violência. O texto foi concebido para ser encenado e sua duração média não era inferior a sete horas. Como texto teatral a obra malogra, mas como manifesto conceitual resiste ainda hoje, como diria Cortázar, em carta enviada em julho de 1967, do Vietnã, sobre *Palavras Ajenas*: "...faltam a mecânica teatral, as vozes e as mudanças de planos e, suponho, que de luzes e tonalidades que haveriam de dar toda a sua força." (GIUNTA, *op. cit.*, p. 132).

A obra estreou com modificações em outubro de 1968, no *Arts Laboratory*, de Londres, com o título de *Listen Here Now: a new concert four voices and a soft drum*[7]. *Civilização Ocidental...* e *Palavras Ajenas* foram apenas os exemplos mais importantes dos anos 1960. Deste período em diante, Ferrari produziu arte e manifestos que trataram de temas como: tortura; repressão, censura, história indígena, história das religiões, costumes, sexo, AIDS, partidos políticos, drogas, legislação internacional, direitos humanos, homossexualismo etc. Poucos temas importantes escaparam a seu olhar direto e imperativo. Para melhor entender como tal olhar pode ser redefinido em direções interpretativas diversas, opto pela consideração dessas obras através de minhas interpretações de outros pensadores e artistas.

Plantas representa uma combinação do ímpeto provocado por sentimentos intensos e obsessivos com a inefável sublimidade da trama cotidiana, propensa ao idílio, à serenidade e, sobretudo, a uma suavidade às vezes incompatível com a brutalidade e o dinamismo das repetições apresentadas. São gravuras geralmente lidas como críticas ácidas à contemporaneidade e as questões de subjetividade e sua relação no coletivo. Apesar de seu evidente senso crítico tais obras são apresentadas como pertencentes a um período "apolítico" do artista. Estranhamente, sua carreira foi divida em dois níveis. O primeiro diz respeito a um artista político que não poupa nenhuma instituição (Estado, família, religião, escola, museus etc) de suas provocações; o outro fala de um artista abstrato, de uma produção pouco ou nada envolvida com motivos sociais. As obras de *Plantas* são enquadradas no segundo nível pela maioria dos especialistas, dos historiadores e dos críticos, e pelo próprio artista. Tal fato é inquietante, uma vez que a divisão tão bem estruturada para a carreira de Ferrari não parece resistir muito quando começamos a analisar as obras como: as serigrafias sobre eucatex, realizadas em 1983 pertencentes ao MAC-Campinas (fig.3 e fig.4); uma litogravura sobre papel com 70 x 76 cm (fig.2) também do museu campineiro, de 1986; e a já citada pertence ao acervo do Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA), datada de 1980, sob o título de *Autopista del Sur*, trata-se de uma heliografia com 100 x 100 cm (fig.1).

Tomadas como exemplos, as obras do MACC e do MALBA questionam a própria noção de política no pensamento crítico e criativo de Ferrari, bem como para além dele, em pensadores dedicados a esta questão no campo tangente à cidade e à doméstica. De fato, a presença dessas obras em qualquer discussão sobre sua carreira com a manutenção do discurso de obras apolíticas suscita o porquê a crítica especializada continua a dividir sua produção em duas [8].

Mesmo que tal divisão possa ser verossímil, é evidente que os elementos que soam definidos como estéticos em contraposição a uma arte ética e política possuem fronteiras móveis. E uma não nega a outra. Séries produzidas no Brasil, como *Plantas*, podem ser experimentações gráficas mais conceituais e simultaneamente questionadoras de determinados valores sociais. Estas gravuras carregam as marcas do grafismo que desde 1962 toma a atenção do artista, ao mesmo tempo em que não deixam de ter um forte conteúdo crítico, político, a respeito do modelo de vida que habituamos a chamar de "normal". Ferrari pode se surpreender com esta abordagem uma vez que mesmo em recentes entrevistas ele continua a salientar que:

> Eu fiz política, ou arte política, um pouco antes de vir ao Brasil. Aqui, em São Paulo, eu fiquei muitos anos sem fazer arte com intenção crítica. Só em 1985, eu fiz pela primeira vez, no MAM, uma peça contra o juízo final. Era uma instalação com pombas presas em uma gaiola, que faziam uma cruz de excrementos sobre uma reprodução da obra 'Juízo Final' de Michelangelo.[9]

Mesmo com o aceite de Ferrari quanto ao modo que narram sua carreira e mesmo sendo ele um excelente critico de si mesmo, não podemos deixar de levar em conta que a postura ética de um artista o conduz ao caminho da arte comprometida, mesmo que as aparências possam dizer o contrário. O elo entre arte e política, embora crucial, é bastante complexo e mereceram aqui algumas considerações mais demoradas.

São os percalços práticos que impelem para a marcha acelerada das personagens de Ferrari, bem como para aqueles que observamos para além de nosso *ego* e que pertencem a uma ocupação indefinida, a massa embrutecida de automobilistas urbanos, formando um conjunto que se movimenta questionando sem cessar, e em diferentes níveis de linguagem, os sentidos dos acontecimentos. Mesmo na passividade o questionar não deixa de ser uma das molas propulsoras desses movimentos. Acabaram-se os sistemas, as visões panorâmicas são constantemente ameaçadas pelo subjetivismo e pelo relativismo que pôs a pique a moral do livre arbítrio e, sendo assim, a arte não poderia propor, sob pena de fracassar esteticamente, uma nova ordem. Contudo, resta à sensibilidade artística apostar na contingência, nos acasos, nos imponderáveis que se impõem. Ao mesmo que resta aos cientistas sociais e historiadores o questionamento dos mecanismos que regulam a instabilidade das convivências cotidianas.

Ferrari é peremptório quanto aos sujeitos de suas obras e as interpretações que os matizam: "Pessoalmente, quando as vejo acabadas, minha própria interpretação, que não limita nem exclui outras, é que estas obras expressam o absurdo da sociedade atual, esse tipo de loucura cotidiana necessária para que tudo pareça normal." (*apud* GIUNTA, *op. cit.*, p.185.). Questionamos a totalidade dessa afirmação, aferindo sobre elas alguns desvios. Se nos pautarmos pela idéia de que o *cotidiano* pode ser o campo das imprevisibilidades e táticas, no sentido que Certeau lhes confere (1994, p. 46), as gravuras podem apresentar uma ordenação calculada, uma automação fria, cuja matriz de poder parece separada dos personagens; no verso, temos obras onde a ordenação é quebrada pelo movimento confuso e desorientado dos personagens.

Assim sendo, poderemos redefinir a própria obra de Ferrari, uma vez que tanto as ordenações alienantes, quanto a perspectiva caótica demonstram-se como dados igualmente

necessários para a compreensão das aparências que regem o *estar-junto* do dia-a-dia. Uma nova versão interpretativa não sobrevive às custas de uma apologia irresponsável do caos urbano ou da alienação massificadora. O artista argentino cria formas repetitivas com os padrões da letraset, ele nos instiga a olhar aqueles *sujeitos* como sendo todos iguais, vítimas do olho que os vê e da lógica que os gere. Ai nesse igualitarismo que se demonstra não o sentido social positivo, mas uma forma de subjugar, pois o igualitarismo pode significar, diante de múltiplos contextos, homogeneização. Essa maneira de reiterar uma crítica clássica à uniformidade não pode, contudo, passar pelo seu contrário, uma individualidade auto-gestora, algo que não possui sentido na percepção criativa do artista.

Nesta óptica, os personagens da série *Plantas* podem exprimir um modo tático de sobreviver às conformações, um modo de aparentar sujeição. Estão aptos a não partir para um confronto frontal, preferem o anonimato. Um modo potencial de dar corpo a um coletivo movente, uno e não unitário, que está na raiz das novas formas do político, contrariando os preceitos da modernidade que apregoa a vitória de uma metafísica da subjetividade.

A arte contemporânea tem tentado demonstrar nas últimas décadas é a caducidade do individuo consciente de si, gestor de sua vida. Se há uma arte engajada ela busca conscientizar-nos dessa caducidade. Sabemos que a vida cotidiana é o lugar das imperfeições e que de certo modo elas nos tomam através de hábitos, naturalizações e apropriações (CHARTIER, 2002, p.68-67). Se toda a sociabilidade é conflituosa e a harmonia surge na administração das diferenças, mesmo quando a troca é apenas um lugar-comum, um estereótipo, o que encontramos em obras como a litografia do MACC (fig.2), de 1986, é um apagamento da diferença e portanto, a incapacidade de troca, de interação entre os sujeitos. Uma derradeira forma de violência. Mas há muito mais nas obras de Ferrari que possam ser negociadas para a formação de uma nova linha interpretativa. Amaral, já em 1980, intui que as formas repetitivas de Ferrari não estavam inteiramente contidas numa crítica à homogeneidade. Ela escreve no catálogo da exposição do MAM-SP: “Longe de um efeito que retrai a sua origem industrial, surge um elemento carinhoso na humanizarão desses itens (em geral despersonalizados, ou mecanicamente inseridos em projetos ou anúncios), através da mão que lhes infunde vida e em torno dos quais se cria um clima que o artista descobre.” [10]

A percepção da crítica chama a atenção para o modo como o artista, através da expressão do seu estilo[11], deixa sobre sua obra pequenas marcas necessárias para a adesão do observador. Se forem sujeitos anônimos, porque então quando olhamos para essas obras pensamos em nosso meio, em nossas vidas e nossos comportamentos? Mero narcisismo?

Provavelmente não: “A tendência a apagar os traços individuais de um objeto é diretamente proporcional à distância emocional do observador” (GINZBURG, 1990, p.163).

As obras não parecem denotar indiferença ou distância. Conforme os princípios interpretativos instituídos pela história da arte no último século, a obra de arte terá tanto mais valor quanto mais convincentemente exprima o ideal social, a psicologia individual, o espírito de um povo, os interesses de uma classe, a natureza humana, o homem em suas relações com a vida ou a idéia de modernidade. Apesar de desgastados, tais valores ainda se apresentam como modelos possíveis para compreender a sedução que obras como as de Ferrari exercem sobre a crítica e o público não-especializado. Talvez por que um dos pontos tratados pelo artista argentino parece-nos unir os observadores, numa adesão imediata no modo como pensar o *nós*, a *casa* e a *cidade*.

É nessa perspectiva que poderemos ler *Autopista del Sur* (fig.1) ou qualquer outra das obras analisadas. Obras que forçam o espectador a um voierismo panorâmico. Olhamos as obras de cima, somos impelidos a lhes tratar com certa benevolência, e duplamente, vê-las como sendo nossas, pertencendo ao nosso campo ocular. Nosso olhar é o próprio fracasso uma vez que nos força a ver tudo como um quarto-panorama, uma cidade-panorama, ruas-panoramas, ou seja, simulacros teóricos[12] que pouco ou nada dizem da própria cidade, ou do próprio quarto:

> Ninguém se atreveria a projetar um destino tão horrível para a espécie humana. (...) trata-se de uma grande prisão. Uma visão transposta da teoria foucaultiana do poder. O dispositivo panóptico, em que um olho soberano vigia sem ser visto, enquanto os observados não se conectam entre si mais do que parcialmente. Um território que ordenado com a finalidade de disciplinar. (Robert Jacoby *apud* GIUNTA, *op. cit.*, p.172)

A cidade *ferrariana* pode ser vista como uma metáfora dos mirabolantes projetos urbanísticos da modernidade ao gosto dos funcionalistas ou dos puristas, termos poucas dúvidas sobre do quão ácido e político foi o artista ao desenvolver formas simultaneamente estranhas e próximas. Se partirmos de uma clássica visão da cidade a partir do humanista inglês Thomas More e se lembrarmos que para o artista suas obras falam sobre a “loucura cotidiana necessária para que tudo pareça normal”, podemos conjecturar, com certa probabilidade de sucesso, que Ferrari pensa sobre o programa da modernidade urbana. More associava a civilidade à *cidade*, enquanto as suas feições físicas. Fazer a *polis* seria um ato político urbanístico. Construir o urbano seria a ação política primordial, assim como fazer

política exigiria urbanizar. A partir de sua tese, a cidade passa a ser opaca, ela necessitará de uma cifra, de uma chave, de códigos condutores e poderá ser planejada (MORE, 1993). Tomadas como guias, as impressões sobre More, nos fazem lembrar o quanto a cidade ainda é o lugar do o *u-topos*. E o quanto interpretações formalistas podem apenas gerenciar diferentes utopias, cada vez mais distantes das dinâmicas do *cotidiano*.

Além de uma crítica à cidade cifrada, outra possibilidade de interpretativa é dada pela biografia do artista. A primeira vista poderíamos aderir ao pensamento fácil de que as plantas arquitetônicas com seus *sujeitos* e cidades anônimos são decorrentes da permanência e consciência de Ferrari em São Paulo. Metrópole que viu seu processo urbano sofrer drasticamente com o crescimento desordenado entre os anos 70 e 80. Tal possibilidade continua válida, na medida em que creio ser o meio, mesmo inconfessadamente, um fator primordial para a constituição da sensibilidade criativa. Contudo, o artista complica as facilidades quando expõe suas gravuras no México, em 1982 (Museu Carrillo Gil da Cidade do México), e alia sua obra à repressão militar argentina:

> Não há nenhuma intenção e não é que eu pretenda representar a loucura, senão que ela foi aparecendo (...) Eu sinto a necessidade de poder expressar quanto foi terrível e continua sendo, mas não basta dizer que quer fazer algo e realizá-lo, porque antes teria que conseguir algo com tanta força como todo o horror do que aconteceu na Argentina, e se não se faz com uma linguagem que tenha o mesmo nível de força, é difícil refletir essa realidade. Eu não conheço nada no plano expressivo que tenha a força da repressão na Argentina. [13]

Na época dessa declaração, Ferrari estava sob os efeitos frustrados de não conseguir que o governo argentino oficializasse seu filho como desaparecido político (trata-se de fato de um jogo jurídico–político, pois o artista soube da morte do filho antes, em 1978). Essa esfera do excepcional que tomou de assalto sua vida cotidiana não explica completamente sua visão critica, mas nos faz pensar nesses personagens como os cúmplices que vemos na famosa *Nós não sabíamos,* de 1976. Obra no formato de livro, onde o artista seleciona notícias de jornais argentinos que informavam sobre corpos incinerados, afogados, crivados por balas que apareciam em diferentes partes do país – sobretudo em Buenos Aires. Tais notícias indicam a nulidade da afirmação de desconhecimento por parte da sociedade Argentina frente aos crimes da ditadura. Os cidadãos desmentidos pelo artista, parte daqueles que diziam

desconhecer tais crimes, são enunciados indiretamente como aqueles *sujeitos* surdos, mudos, conformados, imersos em sua cotidianidade repetitiva e alienada?

Se a resposta for sim, caímos novamente na interpretação do *sujeito* como elemento mimético e caricato do homem ordinário e, portanto, distantes das posições políticas de Ferrari. Um dos pontos cruciais do pensamento do artista argentino reside na crítica à incomunicabilidade da arte contemporânea; em seu desinteresse por gerar projetos conflitais; de aderir inconseqüentemente aos discursos libertários e "engajados" como formulação pronta de críticas e critérios acabados. No texto de 1968, "A Arte dos significados", ele alerta para o que:

> Nuestra vanguardia, en efecto, como casi todas las vanguardias contemporáneas, dirigió sus obras a los críticos, teóricos, coleccionistas, museos, instituciones, muestras internacionales, periodistas, etc, que los comprendían, alentaban y daban prestigio. (FERRARI, 2005, p.20)

Não se trata de uma crítica populista ao "divulgado" elitismo da arte. Antes, Ferrari quer chamar atenção para como as relações de partilha no meio da arte obedecem às instituições que procuram neutralizar críticas políticas pela censura velada ou gerando sobre o processo criativo a auto-censura. Tal denuncia atinge em cheio os modos de narrar de sua própria obra de arte. E mesmo, de forma antagônica, o modo fácil como o artista aderiu a esses modos de narrar. Lembrando suas próprias palavras, contudo, Ferrari não se furta a reconhecer o processo:

> O triunfo das obras significou o fracasso das intenções. A denúncia foi ignorada e a arte foi aplaudida: a arte converteu-se em inimiga do denunciante, no apaziguador de seus rancores, no tranqüilizador de suas idéias. Diante desses quadros políticos quase ninguém fala de política todos falam de arte. A denúncia é comprada pelo denunciado e usada não somente como indicador de prestigio cultural, mas também como indicador dessa tolerância, dessas liberdades que, como a liberdade de expressão e de imprensa, constituem outro dos mitos que a elite do dinheiro manipula com eficácia. (LF, Cultura, in Longoni e Mestman, 2001). (*apud* GIUNTA, p.142)

Há aqui uma crítica ao circuito de arte contemporâneo, obcecado por carreira e mercado. Crítica aqui que não implica rejeição, mas uma exposição do processo de

domesticação dos ruídos e da inadequação. A contradição de criticar aceitando, ou seja, de dentro do sistema, é uma condição possível de se viver a complexidade do presente.

Essa complexidade parece revelar a inquietude apontada pelo filosofo francês Jacques Rancière ao indicar que o problema não reside no fato da liberdade da arte ser incompatível com a disciplina política (2005). E sim, como Ferrari intui, nas disposições para compreender que a arte precisa ameaçar frontalmente seu próprio *fazer* político. Retomando a dimensão do desentendimento, do dissenso. Tomando-se o cuidado para não aderir às formas "dadas" pela encenação do conflito, numa política de artes ou produção artística de justapor experiências mais ou menos ousadas com valores seguros. *Plantas* aponta para um dissenso profundo entre o modo de vida contemporânea e suas fantasias de auto-realização, uma crítica já presente no conto de Cortazar, em 1969. As séries de gravuras são políticas porque apontam esse dissenso fundante nessa relação homem e a paisagem que o cerca.

Referências Bibliográficas

AMARAL, A. "Leon Ferrari: os anos paulistas (1976—c.1984)" In: GIUNTA, Andréa (org). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006.* São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006.

CAMNITZER, L. "Latrinas, letrados e letras" In: GIUNTA, Andréa (org). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006.* São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano.* Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, R. "O mundo como representação" In: _____. *À Beira da Falésia*: A História entre certezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 2002.

FERRARI, L. *Prosa Política*. Buenos Aires: Siglo XII Editores Argentina, 2005

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais.* Trad. de Federico Carotti. São Paulo : Cia das Letras, 1990.

GIUNTA, A. (org). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006.* São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006.

MORE, T. *Utopia***.** Trad. Jefferson Camargo e Marcelo Cipola. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RANCIÈRE, J._____ . *A partilha do sensível: estética e política***.** Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental Org.; Editora 34, 2005

RIBEIRO, J.A. "A arte política de Leon Ferrari" In: *Revista Tropico*. Outubro de 2006, disponível em http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2631,1.shl; acesso em 19/11/2010.

TEIXEIRA, M.C.S.. "Sócio-antropologia do cotidiano: a abordagem de Michel Maffesoli". *In*: *Antropologia, cotidiano e educação.* Rio de Janeiro: Imago, 1990, p.91-152.

[1] Para fugir da onda de repressão instaurada pela ditadura militar argentina (1976-1983), o artista se auto-exila em 1976 em São Paulo, onde lentamente retoma as esculturas de aço abstratas, num primeiro momento. Sua opção pela cidade, deu-se pelo fato de já conhecê-la. O artista veio a cidade em 1963, numa viagem de negócios e aproveitou para visitar a Bienal Internacional.

[2] Canclini, apresentação do catálogo da exposição no Museu Carrillo Gil da Cidade do México, em 1982; GIUNTA, A.. *León Ferrari: retrospectiva*. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p.181.

[3] "Em 1991, Noé Jitrik, referindo-se ao projeto que desde 1962 Ferrari desenvolve com as palavras, escreve: 'Eu senti, na realidade, que queria fazer uma arqueologia do signo, porque suas grafias remexiam na letra constituída e reconhecível para ir atrás, sempre aquém, como querendo chegar ao ponto e ao momento em que o signo poderia ter se constituído, esse signo que damos por feito e com o qual nos arranjamos, ganho do sentido em toda sua plenitude...' (Jitrik, 1991)."; *op. cit*, p.107; ver também: PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Leon Ferrari e Mira Schendel*: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

[4] Resposta assinada por Julio Plaza, Carlos Fajardo, Rafael Mara Rosa e Leila Ferraz, no *ABC Color.*

[5] Carta da Julio Plaza, Calors Fajardo, Rafael Maria Rosa y Lerila Ferraz, São Paulo, 02 de julho de 1980; FERRARI, 2005, p.43.

[6] "Durante siglos, de los dos argumentos catequizadores, la promesa de felicidad eterna y la amenaza del eterno tormento, el Vaticano optó por priorizar este último y utilizó a sus artistas para reforzar y embellecer sus campañas intimidatorios (…) Todas las culturas torturaron, en mayor o menor grado, pero Occidente parece ser la única que hace cultura glorificando la tortura. Es alentador que no haya hoy artistas que, emulando a Miguel Ángel, alenten o endiosen con sus obras a torturadores humanos o divinos." León Ferrari, "Arte y poder", publicado no jornal *Clarín*, em 12 de junho de 2004, FERRARI, *op. cit.*, p.222-223.

[7] "Ouça aqui agora: um novo concerto para quatro vozes e um tambor suave", tradução livre.

[8] Os maiores estudiosos, críticos e conhecedores da obra de Ferrari são Andréa Giunta, Miguel Briante, Noé Jitrik, Luis Camnitzer, Fernando Farrina, Roberto Jacoby, Miguel de Almeida, Ana Maria Battistozzi, Aracy Amaral, Luis Felipe Noé, Nestor García Canclini e Sigwart Blum . Em verdade, Giunta destaca-se dos demais, pela quantidade de pesquisas sobre Ferrari e por desconfiar que a arte da fase brasileira "continua sustentando uma forte tensão antiinstitucional.", GIUNTA, 2006, p.166.

[9] RIBEIRO,2006; independente de minha hipótese a respeito das gravuras, obras como *A espada de Jeová* (série de desenhos, 1982) e *Uma catedral ao vento dos direitos humanos* (escultura pública de 1983) refutam a afirmativa do artista de não ter realizado obra com fins políticos antes de 1985.

[10] Amaral, 2006, p.167; catálogo da exposição no MAM-SP e, maio de 1980.

[11] "Poderíamos então reservar o termo "estilo" a esse *como*, isto é àquilo que resta de uma representação quando subtraímos seu conteúdo – uma fórmula autorizada pelo contraste entre estilo e substância consagrada pelo uso. No ato de criação artística, creio que, é difícil separar o estilo da substância, uma vez que eles emergem juntos num mesmo impulso."; DANTO, 2005, p. 283-84. "Maffesoli procura mostrar como a um estilo do cotidiano feito de gestos, de palavras, de teatralidade, de obras em maiúsculas e em minúsculas, deve corresponder uma escritura mais ruidosa, mais polifônica que, sem perder o rigor científico, consiga expressas sua pluralidade e heterogeneidade."; TEIXEIRA, 1990, p.111.

[12] A cidade-panorama é um simulacro 'teórico' (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas. O deus *voyeur* criado por essa ficção e que, como o de Schreber [Daniel Paul Schreber, *Mémoires d´un névropathe*], só conhece os cadáveres, deve excluir-se do obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia-a-dia e fazer-se estranho a eles."; CERTEAU, 1994, p.171.

[13] Entrevista a Adriana Malvido, ummaisum, 7 de abril de 1982; *apud* GIUNTA, *op. cit.*, p.180-81.

OS REGISTROS FOTOGRÁFICOS DO MOVIMENTO TENENTISTA EM FOZ DO IGUAÇU (1924-1925)

Emerson dos Santos Dias – Univ. Estadual de Londrina (UEL) e Fac. Maringá (Cespar)

Emerson.dias@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo mostrar, por meio de imagens coletadas entre 1924 e 1925, o comportamento e o processo de fusão dos movimentos tenentistas paulista e gaúcho. Tal fato histórico se deu em Foz do Iguaçu (PR) durante sete meses de estado de sítio em que a cidade viveu. O artigo expõe detalhes dos registros fotográficos que antecederam a formação da famosa Coluna Prestes, assim como as marcas visuais posteriores deixadas na região conhecida como Tríplice Fronteira (Brasil, Argentina e Paraguai). Entre as fotografias selecionadas estão trabalhos do fotógrafo amador, agricultor e recenseador, Harry Schinke (1902-1976), considerado o autor da primeira imagem fotojornalística de Foz, assim como imagens do autor deste artigo produzidas entre 2000 e 2006. A opção metodológica para resgatar e avaliar o material envolveu a Análise Documental, História Oral e História Cultural. Ancorados nestas três referências das Ciências Humanas, foram coletados documentos e informações – 75 entrevistas e mais de 150 fotos Tríplice Fronteira e assim entender as mudanças drásticas ocorridas entre 1910 e 1930. Mudanças estas influenciaram tanto os tenentes quanto os moradores.

Palavras-chave: Fotografia, História, Movimento Tenentista

Introdução

Considerada um marco dos movimentos revolucionários brasileiros, a Coluna Prestes deu continuidade ao Movimento Tenentista surgido em 1922, no Rio de Janeiro. Os levantes se estenderam do Rio para São Paulo, onde centenas de soldados se mobilizavam contra a passividade das Forças Armadas diante das oligarquias políticas e econômicas que dominavam o País. Com apenas 26 anos de idade, Luis Carlos Prestes se viu influenciado por tais ações. O manifesto gaúcho eclodiu em Santo Ângelo e se estendeu por São Borja e São Luiz. O grupo, já chamado de Divisão do Rio Grande, inicia marcha para se unir aos tenentes paulistas no Paraná, especificamente na região de Foz do Iguaçu, onde Prestes dividiria o comando com Miguel Costa. A liderança total de Prestes viria em 10 de junho de 1925.

O grupo percorreu 13 dos 20 estados brasileiros da época. Em todo o trajeto, a Coluna Prestes jamais propôs arrebanhar civis. Suas metas eram claras: conscientizar a população sobre os ideais da revolução e reunir mais soldados contrários ao comando do Exército. A publicidade negativa e desaprovação popular – aliada ao cansaço, fugas constantes e à fome –

enfraqueceram o movimento, que seguiu até o auto-exílio na Bolívia em março de 1927. Porém, a crítica às políticas públicas feitas pelo grupo ampliou discussões nas capitais, onde a população urbana – por meio dos jornais e folhetins – acompanhava as ações dos rebeldes pelo interior do Brasil. A Coluna Prestes virou referência das mobilizações sociais e de levantes tenentistas posteriores que culminaram com a Revolução de 1930, que depôs o presidente Washington Luís e levou Getúlio Vargas ao poder.

O interesse deste pesquisador pelo período em que a região de Foz do Iguaçu permaneceu sitiada pelos movimentos tenentistas, entre setembro de 1924 e abril de 1925, surgiu a partir da imagem abaixo (Foto 1), considerada a precursora do foto-jornalismo na região: a fotografia da primeira igreja de Foz do Iguaçu em chamas, produzida em 1925 pelo fotógrafo pioneiro Harry Schinke (1902-1976). Um flagrante jornalístico onde o autor foi rápido e ao mesmo tempo preocupado em detalhar uma imagem com qualidade estética e informativa que ultrapassaria divisas e fronteiras e provocaria polêmicas duradouras.

A tentativa de reconstrução (ou representação) do cenário que serviu de pano de fundo para identificar convivências e conflitos sociais da época. Tem-se aqui referenciais da História Cultural, onde a utilização dos relatos – obtidos por meio de fotografias, reportagens e entrevistas com pioneiros – formata um painel temporal que oferece faces de um prisma que identificamos como fato.

A opção metodológica principal para resgatar e avaliar o material foi a da Análise Documental ancorada em outras linhas acadêmicas das Ciências Humanas (História Cultural, História Política, Sociologia, entre outras). Buscaram-se indícios (entrevistas, fotos e depoimentos para a reconstrução do cenário exposto) e ainda dados e informações em livros, revistas e principalmente em jornais da região. Material suficiente para amparar a construção da memória coletiva da Tríplice Fronteira e assim entender as mudanças drásticas ocorridas entre 1910 e 1930. “A Análise Documental, muito mais que localizar, identificar, organizar e avaliar textos, sons e imagens, funciona como expediente eficaz para contextualizar fatos, situações, momentos. Consegue, dessa maneira, introduzir novas perspectivas em outros ambientes, sem deixar de respeitar a substância original dos documentos. (MOREIRA, 2005, p. 276).

Foto 1: Igreja incendiada fotografada por Harry Schinke em Foz do Iguaçu (3 de maio de 1925).

O fato aqui exposto – em texto e imagem – tem um contexto curioso: a Igreja de São João Batista pegou fogo em três de maio daquele ano e a principal versão histórica passada de pai para filho durante décadas foi a de que o prédio de madeira havia sido incendiado pelos últimos revolucionários tenentistas que batiam em retirada antes da chegada das tropas do Exército enviadas pelo presidente Arthur Bernardes. Unidas na fronteira, as colunas Paulista e Rio Grande seguiram para o norte, em direção a Guaíra, e em seguida ao Paraguai, de onde surgiria depois a famosa Coluna Prestes. Segundo Drummond (1986) e Meirelles (2002), o contingente tenentista (diferentes relatos e pesquisas apontam entre 1,5 mil e 3 mil pessoas) desmontou acampamento em Foz entre 25 e 26 de abril de 1925. Muitos moradores, no entanto, afirmam que os últimos rebeldes haviam deixado o vilarejo no começo de maio e que eles teriam sido os responsáveis pelo incêndio.

As suspeitas de “atentado rebelde” foram eliminadas somente anos depois, por meio de depoimentos dos poucos moradores que ficaram na cidade sitiada (a maioria fugiu para os países vizinhos com medo de ser morta pelos tenentes) e também da versão divulgada pelo Clero. Foi necessário o esclarecimento do bispo Dom Olívio Aurélio Fazza sobre o que

realmente ocorreu naquele conturbado dia de outono: depois de voltar dos esconderijos paraguaios e argentinos, parte da população festejou a saída dos rebeldes da cidade soltando fogos de artifício. “Soltaram muitos rojões e um deles se alojou no telhado de tabuinhas [da igreja], causando o incêndio. Isso aconteceu em maio, dia 3. No dia 6 de junho, dia do Padroeiro da cidade, foi benta a pedra fundamental da nova igreja, inaugurada só em 1942”, explicou Dom Olívio (CAMPANA & ALENCAR, 1997, p. 80).

A pesquisa aqui resumida baseou-se nos estudos realizados entre 2000 e 2008 que resultaram na publicação do capítulo de um livro (DIAS, 2008). O trabalho investigativo concentrou-se nos registros fotográficos feitos em Foz e desenvolveu-se pensando no fato que um fotógrafo e sua câmera podem gerar História, mas não isoladamente. Harry Schinke congelou o acontecimento no papel, mas foram depoimentos que deram aos historiadores a versão correta do ocorrido em três de maio de 1925. Buscou-se compreender como transcorreu a vida dos colonos de Foz do Iguaçu durante o estado de sítio pelo qual passou o vilarejo e entender como se desenvolveu a relação de “espaço e sociabilidade” primeiramente entre moradores e rebeldes, e em seguida entre os primeiros e as tropas federais comandadas por Cândido Rondon.

A memória bidimensional

O trabalho teve amparo teórico de autores como Maria Linhares Borges, que reforça a importância da fotografia em uma pesquisa histórica ao mesmo tempo em que alerta – com a ajuda do filósofo Platão – que “sempre que uma imagem é lida sem a mediação da razão, ela se transforma em um simulacro do real, ou seja, cria uma ilusão da realidade” (BORGES, 2003, p. 25). Claro que podemos usar também o referencial do texto “Da Alma” de Aristóteles (“A alma nunca pensa sem uma imagem”) para lembrar que um fato perde duas das quatro dimensões antes mesmo de se consolidar na fotografia. O ser humano tende a converter o acontecimento em algo bidimensional já na memória, evidenciando os pontos pertinentes como destaque em primeiro plano. A responsabilidade deste processo se deve, em parte, pela criação da escrita que eliminou as dimensões restantes da imagem (transformou-a em texto) e deu linearidade aos acontecimentos que antes eram interpretados por meio de relações circuncêntricas (compreensão e visualização giram em torno delas mesmas), como nos alerta Vilém Flusser (2009, p. 8): “O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna o

‘antes’. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade imagética por ciclos.”

Voltando a falar da relação entre imagem e História, o trabalhou absorveu da pesquisadora Sílvia Zanirato a importância dos registros fotográficos para uma comunidade, por funcionarem como “suportes da memória que comportam elementos para a história e o entendimento de seu presente” (ZANIRATO, 2005, p. 142). Por fim, tem-se o reforço de Boris Kossoy, pesquisador que reafirma a importância das imagens para a formatação histórica da sociedade sem deixar de citar os perigos quanto à manipulação ou o direcionamento pretendido pelo autor de qualquer imagem. “Paisagens das áreas urbanas e do campo, a natureza, os tipos humanos em seu habitat natural, os conflitos sociais e as guerras foram registrados pela fotografia; melhor dizendo: nem todos os fatos, ou apenas os que interessavam para determinados grupos, num dado momento” (KOSSOY, 1998, p. 46).

O trabalho reuniu os resultados das análises feitas sobre os registros fotográficos com os relatos coletados entre 2000 e 2005, período em que o autor morou na chamada “tríplice fronteira” (Brasil-Argentina-Paraguai). É sabido que a Coluna Prestes foi um marco entre as grandes mobilizações nacionais e que os rebeldes percorreram milhares de quilômetros pela América do Sul. Mas como se comportou tal movimento durante a ocupação? Por que a fusão dos movimentos tenentistas ocorrida naquela região é citada em diversas publicações e pesquisas acadêmicas com tão poucos detalhes e principalmente distante da percepção da comunidade envolvida?

Foucault (1999) mostra que a História Local pode não somente revelar pontos isolados ou passados despercebidos em pesquisas mais abrangentes, como fazer ligações entre fatos que encontramos em análises, pesquisas ou publicações distintas. Tudo isso a partir do “homem histórico”, aquele que dá sustentação para compreender o “movimento da História” enquanto oferece subsídios para compreender a formação desta ou daquela sociedade.

> “Uma vez que o homem histórico é o homem que vive, trabalha e fala, todo conteúdo da História, qualquer que seja, concerne à psicologia, à sociologia ou às ciências da linguagem. Mas, inversamente, uma vez que o ser humano se tornou, de ponta a ponta, histórico, nenhum dos conteúdos analisados pelas ciências humanas pode ficar estável em si mesmo nem escapar ao movimento da História” (Foucault, 1999, p. 513).

História, memória e imagem

A primeira impressão que se tem é que a permanência dos tenentes junto aos moradores da pequena cidade de Foz do Iguaçu pareceu efêmera, principalmente se diluirmos

os sete meses em que os tenentes permaneceram na fronteira dentro dos anos em que a grande marcha da Coluna Prestes existiu (abril de 1925 a março de 1927) ou durante todo o movimento tenentista (de 1922 até a Revolução de 1930) ou ainda – segundo o historiador Drummond (1986) – dentro do período de intervenção militar e política dos jovens oficiais nas questões nacionalistas que se estenderia até 1935, durante a primeira fase da Era Vargas (1930 – 1945).

No entanto, bastou iniciar a montagem do arquivo (fotos, entrevistas, pesquisas, etc.) para perceber que o estado de sítio ocorrido na Tríplice Fronteira foi decisivo para acelerar mudanças na História da sociedade brasileira, fossem elas em âmbito nacional, regional ou local.

Sobre a importância dos acontecimentos naquela época para a História do Brasil, além do surgimento da Coluna Prestes tem-se, por exemplo, as reformulações geográficas propostas pelo Governo Federal dentro dos novos entendimentos de "fronteira política" apontados na década de 1920 por pesquisadores como Everardo Backheuser e Elyseo de Carvalho (precursores das pesquisas de Geopolítica no Brasil), entre outros (MENEZES, 2006); e o fortalecimento militar na região, entre Guaíra e Foz do Iguaçu, já que desde a fundação da Colônia Militar do Iguaçu em 1889 (BRITO, 2005), quase nada fora feito para garantir a soberania nacional na região.

Na História do Paraná, vê-se a ampliação do programa de migração e ocupação do oeste paranaense, parcialmente paralisado entre a Guerra do Contestado (1912 – 1916) e a demarcação definitiva das divisas atuais entre Paraná e Santa Catarina em 1921; sem contar com o início da valorização dos recursos naturais fronteiriços, como o potencial hídrico alavancado com a ampliação dos portos (Porto Meira em Foz do Iguaçu e Puerto Franco no Paraguai) durante o auge da exploração de madeira e mate na região. Detalhes se projetam na lembrança imagética, como o comércio ilegal de produtos entre os países vizinhos. Hoje, vêm à memória os sacoleiros, os produtos comprados no Paraguai, etc., mas a história do contrabando começa muito antes da popularização dos aparelhos eletrônicos em Ciudad del Este. "Houve a chamada 'Época do Ouro Branco', uma alusão ao tráfico de farinha de trigo argentina. 'Pessoas ficaram ricas fazendo o contrabando para o Paraguai e também para o Brasil em pequenos barcos, garantindo o sustento dos moradores ribeirinhos. Hoje, o pó branco é outro, rende mais dinheiro e é altamente perigoso', brincou Francisco Amarilla [historiador e ambientalista paraguaio], referindo-se ao narcotráfico" (DIAS, 2002, p. 23).

O potencial eco-turístico na região foi outro referencial que sofreu influência do conflito entre tenentes e tropas legalistas. Vários desembarques militares ocorridos depois de

abril de 1925 trouxeram soldados, engenheiros, topógrafos e também curiosos e até empresários interessados em conhecer e aproveitar comercialmente as belezas que viam em fotografias estampadas em jornais da época. Também de autoria de Harry Schinke (Foto 2), a imagem revela inúmeros dados para a pesquisa, como o aparente relacionamento amigável entre moradores, turistas e tenentes paulistas, a organização das lideranças do movimento a ponto de oferecer momentos de entretenimento aos comandados e ainda a investigação geográfica da tríplice fronteira (a começar pelo marco que delimita os três países) a partir de diligências direcionadas com claros objetivos táticos para a guerrilha.

O número de navios a vapor vindos de Paranaguá, passando por Buenos Aires e Montevidéu[1], com destino às cataratas (Rio Iguaçu) e aos saltos de Guaíra (Rio Paraná) foi crescente até resultar em um fluxo considerável para que a criação do Parque Nacional do Iguaçu fosse efetivada em 10 de janeiro de 1939.

foto 2: a imagem de 1925 registra os rebeldes tenentistas no Marco das Três Fronteiras, acompanhados de moradores de Foz do Iguaçu. Ao fundo, o Rio Paraná e o vizinho Paraguai. A foz do Rio Iguaçu fica 200 metros abaixo do marco brasileiro.

[1] Até a década de 1930, o trajeto mais rápido para chegar a Foz ou a Porto Mortinho no Pantanal era sair do litoral brasileiro, seguir até o Rio da Prata (onde ficam as capitais da Argentina e do Uruguai) e subir pela foz do Rio Paraná em direção às cidades-irmãs argentinas de Resistência e Corrientes. Lá, os interessados seguiam pela esquerda (Rio Paraguai) para chegar ao Pantanal ou à direita (ainda Rio Paraná), em direção à Tríplice Fronteira.

Reserva ambiental hoje já tombada como Patrimônio Natural da Humanidade e cujos seus primórdios também fazem parte da História Local (e do imaginário) de Foz do Iguaçu, pois foi a passagem de Alberto Santos Dumont por lá, em 1916[2], que alavancou o processo de formação do parque. Ilustre visita que é lembrada em diversos relatos: "Para o desespero do meu pai, o grande inventor caminhou em direção à tora [presa sobre uma das rochas das cataratas] e, lentamente equilibrou-se entre o céu e o abismo sem medir as conseqüências nem se preocupar com o tempo. Cruzou os braços e permaneceu de pé, contemplando a Garganta do Diabo", narrou Elfrida Engel Nunes Rios (1905-1991), descrevendo em detalhes as ações do famoso aviador (CAMPANA & ALENCAR, 1997, p. 87). Outro pioneiro de Foz, José Werner (1900-1990), também acompanhou a ilustre visita. "O pessoal gracejava: pois é, Santos Dumont, *nóis* esperava o senhor por *riba*, mas o senhor veio por baixo" (idem, 1997, p. 137). Já a esposa do fotógrafo Harry Schinke, Marieta Schinke (data de nascimento desconhecida e falecida em 1984), foi mais longe. "Houve uma grande festa, baile e tudo mais. Eu dancei uma valsa com Santos Dumont" (idem, 1997, p. 153).

Tais depoimentos serviram de grande motivação para a pesquisa aqui apresentada: a reconstrução do cenário da época – garimpados em fotografias, entrevistas, livros, revistas e em jornais da região – ampara a construção da memória coletiva de forma visual (imagética) e linear (escrita). Ao relatar, com intimidade, os fatos envolvendo Santos Dumont e também a presença dos rebeldes tenentistas na região de fronteira, os pioneiros renovam o círculo envolvendo imagem e acontecimento analisado por Flusser (2009, p. 9), onde "imagens são mediações entre homem e mundo".

Basta vaguear o olhar sobre a narrativa de alguns pioneiros para percebermos o afloramento de imagens históricas em nossas memórias. "Lembro que era formada por jovens altos, fortes e bonitos, muito bem educados. Foi uma pena que tenham perdido a revolução. Se tivessem vencido, acho que hoje o Brasil estaria melhor", avalia Marieta Schinke. "Todo mundo ficou com medo, pensando que os revolucionários iriam matar a todos. Mas quando [os homens de Isidoro Lopes] chegaram e viram aquilo [fuga para os países vizinhos], disseram que quem tinha fugido devia voltar porque não iria acontecer nada de mal a ninguém", afirma Alfredo Mertig (1914-1997). "Os revolucionários eram gente boa. Vinham

[2] Santos Dumont visitou a Vila Iguaçu entre 26 e 27 de abril de 1916 hospedando-se no quarto número 2 do Hotel Brasil, na verdade uma pequena pensão com capacidade para 14 hóspedes, descreve a pioneira Elfrida Engel Nunes Rios (CAMPANA & ALENCAR, 1997, P. 87). Depois de conhecer as cataratas, seguiu para Curitiba tentar recorrer junto ao então Presidente do Estado do Paraná, Affonso Alves de Camargo, para que as terras que abrangiam a foz do Rio Iguaçu – pertencentes a particulares – se tornassem patrimônio público. Naquele mesmo ano – 28 de julho – o decreto nº 63 declarava de utilidade pública os 1.008 hectares que abrangiam as 275 quedas das cataratas. Somente em 1939, por decreto do Presidente Getúlio Vargas, a área passou a se chamar Parque Nacional do Iguaçu e ser ampliada para 156.235 hectares.

muito lá em casa buscar leite, que eu dava sem cobrar porque tinha bastante", recorda Ottília Ignez Werner Friedrich (1904-1999), depois de ressaltar ter sido uma das poucas a não buscar refúgio nos países vizinhos. São descrições como as apresentadas acima que reforçam a continuidade desta pesquisa, pois há uma série de relatos que precisa ser resgatada.

Sendo assim, a relevância deste trabalho é reforçada em dois ambientes históricos: o local, com a reconstrução do cenário que servia de pano de fundo para os conflitos da época; e o da História do Brasil, onde subsídios (imagéticos ou não) trazem à luz um período ainda obscuro da História dos Movimentos Sociais que envolve o processo de unificação dos movimentos tenentistas.

O objetivo almejado aqui foi destacar a percepção dos pioneiros sitiados, a fim de revelar detalhes da micro-história relacionados aos rebeldes em um momento de decisões cruciais a serem tomadas (acabar com o movimento e dispersar o contingente? Buscar o auto-exílio no Paraguai ou na Argentina? Seguir em marcha mesmo sabendo que as tropas federais estão próximas? Definir um novo comando?), mas também expõe o impasse dos próprios moradores diante de tamanha mobilização nacional, cheios de incertezas sobre o que fazer para proteger as famílias e a própria cidade (fugir para os países vizinhos? Apoiar os rebeldes e enfrentar as tropas legalistas ou vice-versa? Permanecer neutro diante de tamanha crise?).

Quadro teórico-metodológico

Para entender a convivência entre rebeldes e a comunidade foram usados fundamentos e metodologias da História Oral (entrevistas e depoimentos), da História Cultural (CERTEAU, 1998 e CHARTIER, 2006, 1990) e Política (RÉMOND, 2003) aliados aos dados da História Local e Regional (livros, jornais e revistas da e sobre a região) para amparar a construção da memória coletiva da Tríplice Fronteira, uma maneira de entender as mudanças drásticas ocorridas entre 1924 e 1925. Assim como o autor deste trabalho debate, Santos (1995) diz que o "relato" é a ferramenta essencial para a apreensão da formação de uma cidade ou vilarejo, dando mobilidade ao processo de formação da memória coletiva:

> "A memória, individual ou coletiva, é necessária à atualização da percepção da realidade, e é o que torna possível a compreensão das transformações operadas na sociedade. Um relato, fundado na memória, é uma forma de superar esquecimentos, de reelaborar significações e (re)estabelecer relações com o passado. Comunicar as experiências do passado permite apreender a dinâmica da própria sociedade. Ou seja, oferece a possibilidade de se compreender como o que está estabelecido é percebido, vivenciado e construído por aqueles que dão sentido à própria existência do estabelecido (SANTOS, 1995, p. 27).

Observações como as do sargento José Maria de Brito – um dos oficiais da expedição que fundou a Colônia Militar de Foz do Iguaçu em 1889 – abrem veredas nesta região pouco conhecida e pouco observada pelas pesquisas acadêmicas. Tal como ele descreve no relato de 1937, a região já havia sido cartografada como território brasileiro, mas permanecia isolada do resto do país, ocupada por uma maioria castelhana. “Por ocasião da descoberta da foz do Iguaçu, o território brasileiro já era habitado. Existiam no mesmo 324 almas, assim descritas: brasileiros, 9; franceses, 5; espanhóis, 2; argentinos, 95; paraguaios, 212; inglês, 1.” (BRITO, 2005, p. 56-57).

A busca por uma identidade regional nas décadas seguintes permaneceu instável na memória dos brasileiros fronteiriços. Além de abandonados pelo Governo Federal, os moradores de Foz conviviam com os perigos da selva (mata estimada em 12 vezes maior que a atual reserva do Parque Nacional do Iguaçu, com 185 mil hectares), com a falta de escolas e órgãos públicos e até mesmo de lideranças. Brito segue com sua explanação criticando o descaso dos estrangeiros tanto em relação à natureza quanto aos próprios aldeões, tratados muitas vezes com violência e total desrespeito às leis. “Estes estrangeiros exploram as mesmas matas por espaço de 36 anos mais ou menos e não deixaram o menor benefício! Como demonstração de sua passagem deixaram a devastação! Do solo pátrio apossaram-se, legislaram, impuseram o seu jugo, aliás pesadíssimo (pau, ferro, bala e relho). Nesta região ninguém tinha o direito de tugir nem mugir, senão os prepotentes Senhores!” (BRITO, 2005, p. 80).

Existem ainda lacunas sobre o real comportamento dos rebeldes durante o estado de sítio. Drummond (1986) mostra atos de violência ocorridos entre 1926 e 1927, quando a Coluna Prestes já marchava pelo Nordeste do País. “Os oficiais da Coluna Prestes não conseguiram impedir que seus soldados, em represália à hostilidade popular, fizessem requisições exorbitantes, saqueassem e incendiassem vilas inteiras ou matassem prisioneiros desarmados” (DRUMMOND, 1986, p.143). O mesmo pode ter ocorrido em Foz? Se houve, em qual intensidade?

Durante a coleta de material, foram encontrados registros de ações violentas no decorrer da ocupação do Oeste Paranaense. O depoimento de José Werner mostra que houve excessos na região fronteiriça. “Sei que fuzilaram um homem, Franklin de Sá Ribas, lá no Porto do Rio Paraná. Ele cuidava do Cartório do correio e levava gado ao Paraguai. Os revolucionários o proibiram de fazer isso, mas ele continuou. Então o condenaram à morte”. Ottília, irmã de José Werner, também descreveu o ocorrido. “Levaram o coitado à barranca do Rio Paraná, fizeram abrir sua própria sepultura e o mataram”, afirmou a pioneira.

Antes de mudar para Foz, a família de Fausto Palma (1906 – 1993) vivia em Ponta Porã (MS), cidade onde seu pai, João Palma, havia montado um hotel. Depois da passagem dos tenentes por lá, eles fugiram para o Paraguai. “Tudo ia bem, até que em 1924 ou 1925, passaram por lá os revolucionários da Coluna Prestes e invadiram o hotel. Saquearam o hotel e quebraram tudo. Quebraram espelhos a tiros, por divertimento. Arrombaram o cofre e levaram todo o dinheiro”, relatou Fausto. Depois do fato, a família fugiu para o Paraguai. Os Palma voltariam ao Brasil somente em 1928, para montar um cinema que exibia filmes mudos em Foz do Iguaçu.

Somente enquadrando os moradores que vivenciaram o conflito como agentes da História é que será compreendido este período tão conflituoso. Mesmo porque entende-se que o conflito também forja o sujeito histórico, como também afirma Orlandi (1999):

> “Atravessado pela linguagem e pela história, sob o modo do imaginário, o sujeito só tem acesso a parte do que diz. Ele é materialmente dividido desde sua constituição: ele é sujeito de e é sujeito à. Ele é sujeito à língua e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetado por elas. Ele é assim determinado, pois se não sofrer os efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua e à história ele não se constitui, ele não fala, não produz sentidos” (ORLANDI, 1999, p.49).

Euclides da Cunha é um exemplo de sujeito histórico que também se sujeitou à História, assim como seu assassino, o capitão Dilermando de Assis, cuja imagem surgiu entre resgates memoriais dos pioneiros. O capitão comandava o posto avançado do Exército que fazia a segurança de Guaíra até o aparecimento da Coluna Paulista que seguia a Foz do Iguaçu (Dilermano matou Cunha em 1909).

O fotógrafo, agricultor, recenseador e também agente de profilaxia, Harry Schinke, é outro exemplo de sujeito orlandiano: foi agente ativo e passivo durante o estado de sítio. Os amigos pioneiros de Schinke são igualmente “sujeito de e sujeito à” História. Nós, pesquisadores, estamos em situação semelhante. As relações sociais dos sujeitos surgem por meio da relação social durkheimiana que “pressupõe que dois seres dependem mutuamente um do outro porque ambos são incompletos e ele [o relacionamento social] nada mais faz que exteriorizar essa dependência mútua” (DURKHEIM, 1990, p. 64) e seguem interferindo na História de uma região com sua história pessoal.

foto 3: a imagem de Harry Schinke mostra a divisão da Tríplice Fronteira (Brasil-Paraguai-Argentina).

Está claro que a pesquisa não se estanca nos sete meses discorridos durante o estado de sítio. Para compreender o período histórico recortado, foi preciso resgatar análises e descrições da região nas décadas de 1920 e 1930 e anteriores a ela. Foi necessário analisar o Movimento Tenentista por meio de autores como Drummond (1986) e ainda compreender o desenrolar da formação do Oeste Paranaense. Mas o núcleo do trabalho esteve mesmo nas imagens aliadas aos depoimentos, à voz dos pioneiros. Entre as principais fontes usadas está o trabalho de Campana & Alencar (1997), jornalistas que perceberam a importância de reunir depoimentos (com fotos) de dezenas de moradores em uma única publicação. “Uma missão gratificante: colher dos nossos ‘velhinhos’ seus depoimentos e suas histórias sobre os primeiros anos de nossa cidade, sobre as adversidades que eles enfrentaram para implantar aqui, no Extremo-Oeste do Paraná e nesta tríplice fronteira Brasil-Paraguai e Argentina, este cidade única em todo o imenso território nacional. Foram eles, os nossos pioneiros, as legítimas sentinelas avançadas do Brasil” (CAMPANA & ALENCAR, 1997, p. 5).

Boa parte das fotos usadas na pesquisa foi encontrada na Biblioteca Pública de Foz, em jornais, junto às famílias de pioneiros e também reproduzida do arquivo pessoal de Harrison Schinke, cujo pai é tido como o principal fotógrafo das primeiras décadas do Século XX naquela região. A pesquisa terá ainda imagens e depoimentos produzidos pelo próprio proponente. Como exemplo, citamos as fotografias tiradas recentemente em locais onde passaram os rebeldes tenentistas, como O marco projetado por Oscar Niemeyer em Santa Helena (foto 4). A partir destas fontes que resgatou-se o cenário onde foram desencadeados a Coluna Prestes e o conflito envolvendo os moradores. Assim, é possível dizer que foi dada "imagem à voz" dos pioneiros e "imagem" aos documentos que falam da região.

Foto4: projeto de Niemeyer, construído em Santa Helena, dedicado à Coluna Prestes.

> "O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações" (FOUCAULT, 2002, p. 7).

BIBLIOGRAFIA

AQUINO, Rubim Santos Leão de; VIEIRA, Fernando Antônio da Costa... [et al.], *Sociedade Brasileira: uma história através dos movimentos sociais.* Rio de Janeiro: Record, 2000

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

BOMFIM, Manoel. *América Latina, males de origem.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

BORGES, Maria Eliza L. *História & Fotografia.* Belo Horizonte : Autêntica, 2003.

BOTTOMORE, Tom & NISBET, Robert. *História da análise sociológica.* Rio de Janeiro : Zahar, 1980.

BRITO, José Maria de. *Descoberta de Foz do Iguaçu e fundação da colônia militar (1937).* Curitiba : Travessa dos Editores, 2005

CAMPANA, Silvio; ALENCAR, Chico de. *Retratos*. Foz do Iguaçu : Campana & Alencar Ltda, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano.* Petrópolis : Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. A nova História Cultural existe? IN: LOPES, Antonio H.; VELLOSO, Monica P.; PESAVENTO, Sandra J. (orgs). *Historia e linguagens: texto, imagem oralidade e representações.* Rio de Janeiro : 7 Letras, 2006.

_____. *A História Cultural entre práticas e representações.* Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COLODEL, José Augusto. *Obrages & companhias colonizadoras: Santa Helena na história do Oeste Paranaense até 1960.* Cascavel : edição própria, 1988.

CORREA, Crishna M.A. O olhar do fotógrafo e o estudo das subjetividades na produção da imagem. IN: PELEGRINI, Sandra A.; ZANIRATO, Silvia H. *Dimensões da imagem – Interfaces teóricas e metodológicas.* Maringá : EDUEM, 2005.

DIAS, Emerson S. *A Narrativa Histórica sobre a Tríplice Fronteira a partir do fotógrafo Harry Schinke (1920 – 1930).* Monografia (Especialização História) – UEM, Maringá, 2008.

_____. Fronteira Sitiada. III *Seminário Internacional* de *História.* Maringá, set. 2007. Disponível em: <www.pph.uem.br/iiisih/resu_pdf.html>. Acesso em: 15.12.2010

_____. As águas da tríplice fronteira. *Revista Cabeza*, ano 4 / n. 11, Foz do Iguaçu: ACULFI, jul. 2002.

DRUMMOND, José Augusto. *O Movimento Tenentista: intervenção militar e conflito hierárquico (1922-1935).* Rio de Janeiro : Graal, 1986.

DURKHEIM, Émile. Método para determinar a função da Divisão do Trabalho. IN:RODRIGUES, José A**.** *Durkheim. Grandes Cientistas Sociais.* São Paulo: Ática, 1990.

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

FOUCAULT, M.. *A arqueologia do saber.* São Paulo: Forense Universitária, 2002.

_____. *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória – reconstituição por meio da fotografia. IN: SAMAIN, Etienne (Org.). *O Fotógrafo.* São Paulo : Hucitec, 1998.

KOSSOY, Boris. *História e Fotografia.* São Paulo : Ática, 1979.

MEIRELLES, Domingos. *As noites das grandes fogueiras: uma história da Coluna Prestes.* Rio de Janeiro : Record, 2002.
MENEZES, Maria Lucia Pires. A noção geográfica de país na república velha: tratados e limites do Brasil. IN: *Revista Electrónica de Geografia y Ciências Sociales,* v. 10 / n. 218 Barcelona, 2006. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-20.htm>. Acesso em: 28.01.2011
ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso.* Campinas: Ponte, 1999.
_____. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos.* Campinas: Editora Unicamp, 1997.
PREFEITURA MUNICIPAL. *Memória de Foz do Iguaçu – Primeira Etapa.* Foz do Iguaçu, junho de 1982.
PRESTES, Anita Leocadia. *A Coluna Prestes.* Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1997.
RÉMOND, René. *Por uma história política.* Rio de Janeiro : Editora FGV, 2003.
SANTOS, Antonio C.A.. *Memórias e cidade: depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990).* 1995. Dissertação (Mestrado História) – UFPR, Curitiba.
SODRÉ, Nelson Werneck; CARONE, Edgard. *Revoluções do Brasil contemporâneo.* São Paulo : DESA, 1965.
SODRÉ, Nelson Werneck. *A Coluna Prestes: análise e depoimentos.* Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1978.
VEIGA, Luiz Maria. *A Coluna Prestes.* São Paulo : Scipione, 1992.
ZANIRATO, Silvia H. Lembranças Fotográficas: memória e história na cidade contemporânea. IN: PELEGRINI, Sandra Araújo; ZANIRATO, Silvia H. *Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica.* Maringá : EDUEM, 2005.

ICONOGRAFIA

Foto 1: arquivo Biblioteca Pública de Foz do Iguaçu. Harry Schinke – 3 de maio de 1925
Foto 2: arquivo da Família Schinke. Harry Schinke – março de 1925
Foto 3: arquivo Biblioteca Pública de Foz do Iguaçu. Harry Schinke – agosto de 1919
Foto 4: arquivo pessoal. Emerson Dias – 21 de janeiro de 2005

ESTRUTURA, TEMPO E IMAGEM DE UMA HISTÓRIA EM QUADRINHOS – A NARRATIVA DE COMO SE NUNCA TIVESSE EXISTIDO... , DE GABRIEL BÁ

Emília Teles da Silva
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ
Bolsista CAPES
emiliateles@gmail.com

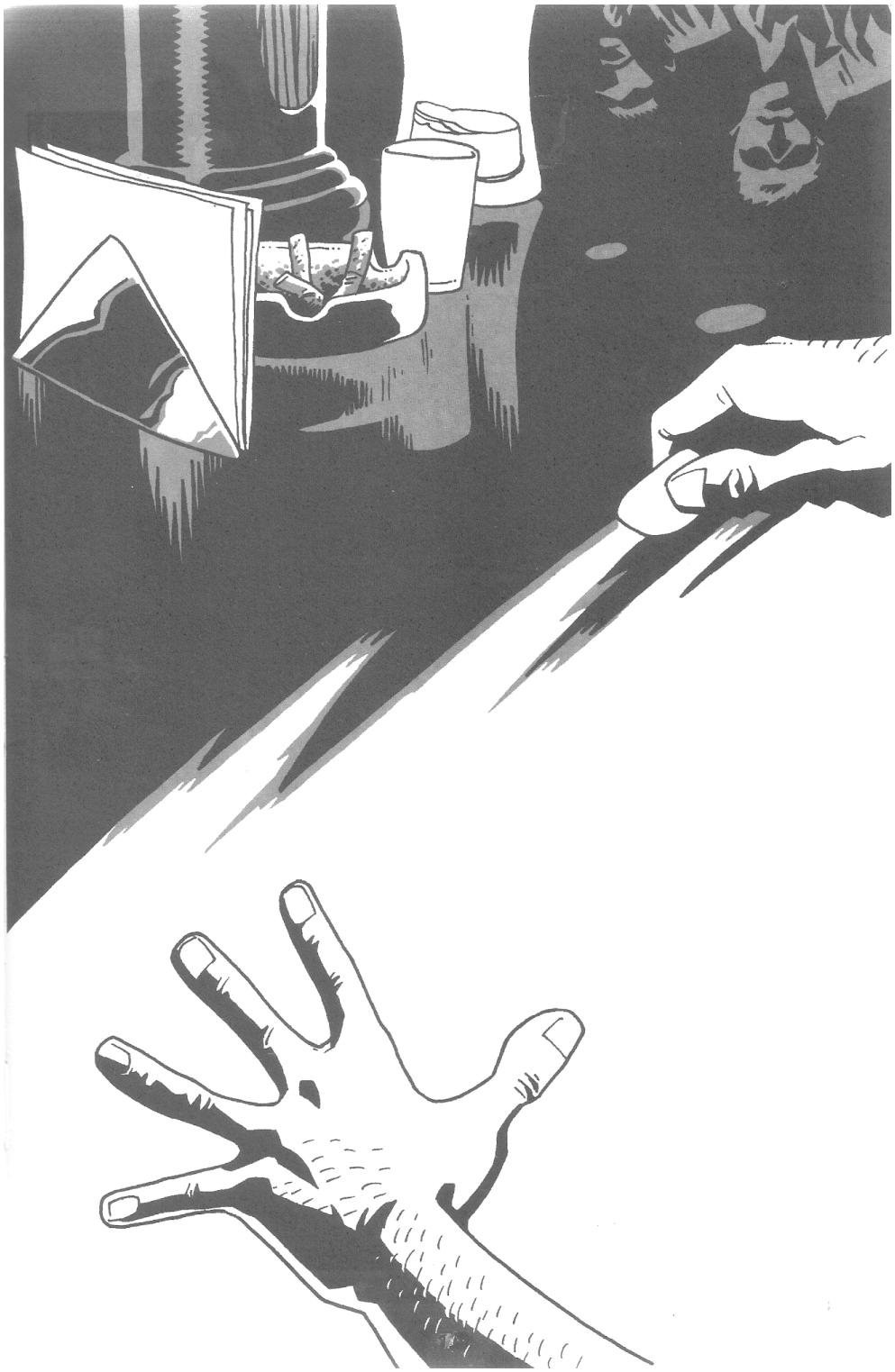
Este artigo é resultado de minha pesquisa de mestrado em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Rogério Medeiros. *Como se nunca tivesse existido...* é uma história em quadrinhos de Gabriel Bá, publicada no livro *Crítica*[1]. Gabriel Bá é um quadrinista paulista, com diversos livros publicados. Ele é conhecido pela série *10 Pãezinhos* (da qual *Como se nunca tivesse existido...* faz parte), realizada em parceria com seu irmão gêmeo, Fábio Moon, e pela série *The Umbrella Academy*, escrita por Gerard Way e desenhada por Bá.

Neste artigo, a narrativa de *Como se nunca tivesse existido...* será abordada sob três pontos de vista: sua estrutura, o papel da imagem e a questão do chamado "tempo morto". O objetivo é obter uma compreensão mais profunda da construção de uma história em quadrinhos. O primeiro aspecto a ser investigado é a estrutura da narrativa, empregando a metodologia da analise estrutural. Serão utilizados como referência os textos de Roland Barthes[2], de Marc Vernet[3], de Tzvetan Todorov[4] e de Alain Bergala[5]. Em seguida, a imagem será estudada no que diz respeito à sua contribuição para a narrativa, isto é, enquanto linguagem. Para tanto, será feita uma análise semiótica. As referências serão os textos de Martine Joly[6] e de Umberto Eco[7]. Por fim, para compreender melhor o "tempo morto" que se faz presente nesta história, haverá uma reflexão a respeito deste conceito e a respeito da materialidade da narrativa, tendo como referência os textos de Pierre Bourdieu[8], Moacy Cirne e Pierre Fresnault-Deruelle[9]. A história é reproduzida nas páginas seguintes.

1. A estrutura da narrativa

Qualquer narrativa clássica, de acordo com Alain Bergala (1995), cativa o espectador (no caso dos quadrinhos, o leitor) estabelecendo uma distância inicial entre um sujeito desejante e seu objeto de desejo. "Toda a arte da narrativa consiste, depois, em regular a perseguição sempre relançada deste objeto de desejo, desejo cuja realização é incessantemente adiada, impedida, ameaçada e retardada até o final da narrativa"[10]. A função narrativa destes obstáculos é prender o espectador pela vontade de ver a solução. O fim da narrativa ocorre

quando o objetivo do protagonista é alcançado ou, pelo contrário, quando se encerra qualquer possibilidade de realização deste objetivo. Em *Como se nunca tivesse existido...*, o desejo do protagonista surge apenas ao final, e logo em seguida, constata-se que não é mais possível realizar este desejo. O objetivo que move a história é o de Fábio[11], que quer que Gabriel responda ao interesse da moça.



Sempre que se começa uma narrativa, cria-se uma situação que deve ser resolvida ao final. A narrativa avança em direção a esta solução. O fato de a narrativa ser toda orientada, organizada para a solução da intriga inicial, a torna previsível. Para surpreender e criar o suspense que prende o leitor, o autor deve inserir uma série de obstáculos e elementos do acaso na história, de forma a atrasar o avanço da narrativa[12]. É necessário que leitor fique na

dúvida em relação ao desenlace, preveja e não preveja o que vai acontecer[13]. Este lento avanço é, para Roland Barthes, o paradoxo de qualquer narrativa: "levar à revelação final, ao mesmo tempo que deixá-la sempre para depois"[14]. Barthes[15] chama de *frase hermenêutica* esta sequência de paradas que atrasam o progresso rumo à solução, utilizando pistas falsas, omissões, desvios, revelações, suspensões, engôdos. Em *Como se nunca tivesse existido...*, a frase hermenêutica é composta pela inação do personagem de Gabriel.

Além da frase hermenêutica, há um outro código narrativo, a *intriga de predestinação*, que é usado em algumas histórias de Gabriel Bá. Enquanto a frase hermenêutica é um *antiprograma*[16] (isto é, algo que impede o avanço da história), a intriga de predestinação é um programa (ou seja, algo que promove o avanço da história rumo à solução). Trata-se de revelar, logo no início, a essência da intriga e sua solução, mesmo que apenas alusivamente ou implicitamente, estabelecendo uma orientação para a história e a narrativa. Por exemplo, em *Como se nunca tivesse existido...*, a primeira imagem, que é de uma mão apagando uma mesa de bar com uma borracha[17], traz uma intriga de predestinação. Esta imagem alude a uma frase de um dos personagens ao final e contém a essência da história: como se um momento, uma história, pudessem deixar não só de existir, mas de serem lembrados, e isso decorre de uma decisão humana.

Outro conceito importante para a análise estrutural da narrativa é o de *função*. Barthes (1971) define as funções como unidades de conteúdo que "semeiam" a narrativa com elementos que vão amadurecer mais adiante[18]. Uma função acarreta a outra, até que o ciclo se feche quando se alcança o estado desejado (ou o retorno ao estado inicial). E, de certa forma, uma função exige a outra. Em *Como se nunca tivesse existido...*, Gabriel é avisado de que uma moça está interessada nele. Esta função inicial desencadeia a história, acarretando duas alternativas: que ele se sinta atraído por ela ou não. Qualquer uma destas alternativas constituiria uma nova função, consequência da primeira. Interessar-se pela moça implicaria, por sua vez, decidir falar com ela ou não (que seriam novas funções), e assim por diante.

Vemos, então, que as funções podem ser combinadas em sequências que fazem parte dos programas. Os programas oferecem uma orientação às funções, estando em um nível superior (que é o das *Ações*[19]). Para Barthes (1971), as funções têm diferentes níveis de importância – a própria narrativa tem diversos níveis[20] – e atribuições distintas. Ele distingue as funções cardinais das funções catálises. As primeiras são relevantes para a história; elas inauguram ou encerram uma incerteza. As segundas simplesmente preenchem um espaço; elas poderiam ser removidas sem que o enredo fosse alterado. Entretanto, Barthes ressalta que o fato de a catálise ser pouco funcional não significa que ela não tenha nenhuma funcionalidade, nenhuma importância: ainda que ela pareça completamente insignificante, ela tem uma funcionalidade, mesmo que seja apenas discursiva, como a de atrasar ou acelerar a narrativa, resumir, antecipar, desorientar o leitor (o que é fundamental em histórias de detetive, por exemplo), prolongar o suspense. A catálise pode, até mesmo, significar o absurdo, o inútil. Barthes explica que a catálise tem uma função fática, de manter o contato entre o narrador e o leitor: se o núcleo for retirado, altera-se a história, mas se a catálise for retirada, altera-se o

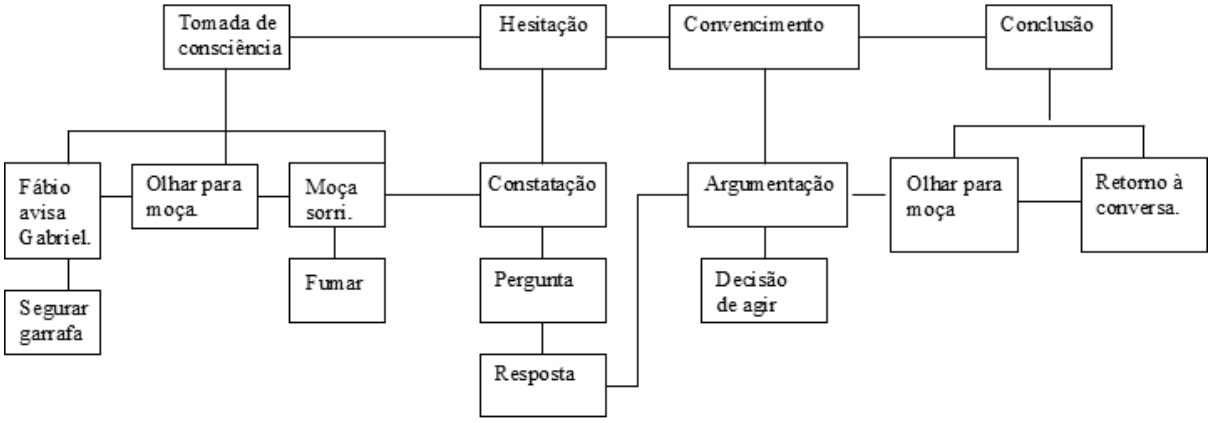
discurso. “Poder-se-ia dizer […] que a arte não conhece o ruído (no sentido informacional da palavra): é um sistema puro, […] não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história.”[21]. Em *Como se nunca tivesse existido...*, a narrativa é bastante curta, e quase não há catálises. Uma destas é a função de estender o braço ao olhar para a moça, de Gabriel. Outra catálise é a função de apontar para a moça, de Fábio. As funções “fumar” e “segurar a garrafa” também são catálises. Entretanto, como veremos adiante, elas são igualmente *índices*.

Barthes (1971) explica que há outra distinção que podemos fazer em relação às funções, separando-as em dois grupos: as *distributivas* (como as que temos descrito até o momento, e que são normalmente denominadas simplesmente *funções*, em vez de *funções distributivas*), e as funções *integrativas*, que são índices (num sentido bastante amplo do termo), e assim são chamadas. Os *índices* são o que caracteriza cada personagem, as informações sobre a identidade destes, a “atmosfera” do local onde a cena se passa. Índices informam também sobre sentimentos, caracteres, e ajudam a situar a história no tempo e no espaço. Os índices têm, portanto, a funcionalidade de descrever personagens e cenários. Entretanto, Barthes ressalta que não se deve reduzir as funções a ações (verbos) e os índices a qualidades (adjetivos), porque há ações que são indiciais: elas podem representar as características de um personagem ou de uma 'atmosfera', de um local.

Gabriel segura uma garrafa de cerveja durante toda a narrativa. Trata-se de uma função indicial cujo propósito é informar ao leitor sobre seu estado de embriaguez (os pequenos círculos ao lado de sua testa têm o mesmo propósito). Outra função indicial é o ato de fumar um cigarro: durante muitos anos, o cigarro foi um símbolo de sensualidade, de sedução, de modo que o fato de ela estar fumando reforça a mensagem de interesse transmitida pelo sorriso da moça. Ambos estão vestidos de forma semelhante, indicando afinidade: uma camisa escura, com uma listra clara na manga, estampa clara, faixas no pulso, anel. Por fim, há o cenário e os personagens ao fundo, cuja função indicial é compor o ambiente.

Barthes (1971) ressalta que algumas narrativas são mais funcionais (como o conto: apenas os elementos mais estruturais estão presentes) e outras são mais indiciais (isto é, são mais descritivas, descrevendo uma atmosfera, sentimentos, locais, personalidades, detalhes que compõem um ambiente, situação ou personagem). Nesta segunda categoria, por exemplo, estaria *Como se nunca tivesse existido...*.

Podemos fazer um diagrama de sua estrutura, apontando suas funções.



A história é homeostática: começa e termina na mesma situação, dois irmãos conversando num bar. A questão que move a história (a possibilidade de aproximação de uma moça atraente) passa "como se nunca tivesse existido", para usar as palavras do personagem de Fábio. A primeira função, que impele a história, é a afirmativa de que uma moça está interessada em Gabriel. Esta abre a possibilidade do encontro entre os dois (e força Gabriel a se posicionar em relação à questão, mesmo que decida não fazer nada), inaugurando um programa, "O Encontro", que seria a realização desta possibilidade ou seu impedimento definitivo. Entretanto, até a resolução do problema, há uma frase hermenêutica que o prorroga, "Tomada de consciência, Hesitação e Convencimento": Gabriel olha para ver quem é a moça, constata que ela é atraente, hesita, depois é convencido. A resolução chega quando ele está pronto para agir e descobre que é tarde demais. A narrativa é como uma cadeia de eventos, um levando a outro. Fábio avisa Gabriel, o que o leva a olhar para trás para ver se é verdade e quem é a moça. Entretanto, verificar que a moça realmente olha para ele e que é atraente não desencadeia, como poderíamos supor, a função "falar com moça", mas apenas a afirmar que ela é atraente. A própria afirmação é um sinal de inação, de inércia – ele já poderia ter ido conversar com ela. Tanto que desencadeia a pergunta de Fábio ("você não vai lá falar com ela?"). O ponto central da história está no final da frase hermenêutica, quando Fábio afirma que, se Gabriel não fizesse nada, seria como se o momento nunca tivesse existido. A conclusão (a impossibilidade do encontro devido à partida da moça) apenas reforça o que Fábio disse, assim como o retorno à situação inicial. Esta é uma das poucas histórias cujo título fica no final, como se a história tivesse acabado antes mesmo de começar, o que também está de acordo com a afirmação de Fábio.

2. A narrativa visual de *Como se nunca tivesse existido...*

Antes de começar gostaríamos de comentar que toda a narrativa visual de *Como se nunca tivesse existido...* é bastante transparente (na medida do possível para uma história em

quadrinhos)[22]. Seus códigos visuais são bastante discretos. Os balões de fala são de um formato constante, assim como a fonte usada para as palavras; a diagramação é simples, a perspectiva é a que representa a visão do olho humano, a história é em preto e branco. A representação dos personagens em si é bastante simples, icônica. Talvez o que mais chame atenção seja a mudança constante de ponto de vista e do tamanho dos quadros, o que não chega a quebrar, entretanto, a transparência da narrativa. Esta transparência garante que toda a atenção se concentre na história.

Uma das primeiras impressões que um leitor pode ter a respeito de *Como se nunca tivesse existido...* é que suas páginas são impressas em preto e branco, como, aliás, todo o livro ao qual pertence. O preto e branco nesta história têm diversos significados. Na primeira imagem, da mão que apaga a mesa do bar, o preto e branco têm representações opostas, matéria e inexistência. O preto, nesta história, representa também a noite. No quarto quadro, o fundo preto e as sombras no rosto de Gabriel significam uma certa depressão. No último quadro, em que os irmãos estão isolados por uma mancha negra, o preto conota a solidão (embora estejam juntos, estão separados do resto do mundo pelo negro). Outro aspecto do uso do preto e branco é que ele amplia o efeito de realismo, devido à ligação com documentos e documentários. O preto e branco está mais associado a fatos, enquanto cores são mais associadas a histórias.

Uma das principais funções da textura é representar a materialidade, dar solidez aos objetos. Outra função é a de representar a imperfeição, a sujeira. Neste conto, ela se encontra nas paredes e na mesa da moça. A textura também pode representar um relevo ou material específico, como no caso dos pelos nos braços e dos cigarros no cinzeiro, ou dos muitos objetos lisos, polidos, transparentes.

Em relação à composição, o primeiro quadro (que será o que analisaremos), tem como focos de atenção Fábio, antes de tudo, que está numa posição central, e Gabriel, ao qual somos conduzidos pelo olhar de Fábio. Ambos estão em primeiro plano, o que condiz com a importância que possuem neste quadro. Em terceiro plano, à direita, está a moça para quem Fábio aponta, embaixo do vértice de um triângulo formado pela luz. Devido a esta posição, ela se torna um terceiro foco de atenção, mesmo porque três verticais (a fumaça, o porta-canudos e um cartaz) também conduzem a ela. O quadro é grande o suficiente para mostrar todos os personagens e cenários. O ponto de vista traz o leitor para perto dos personagens principais; como se ele estivesse do outro lado do balcão, permite ver a moça, ao fundo, e parte do cenário. O ponto de vista muda de quadro para quadro. No segundo, por exemplo, vemos Bá do ponto de vista do outro lado, de forma a podermos ver seu rosto quando ele vira

para olhar para a moça. No terceiro, vemos a moça do ponto de vista do rapaz. O quadro é mais estreito para que ela seja o foco absoluto de atenção. Os dois próximos quadros são feitos de tal ponto de vista que não se possa ver a moça, e o leitor se surpreenda com sua ausência no penúltimo quadro (no qual o ponto de vista novamente permite ver sua mesa). O quinto quadro é grande o suficiente para a fala de Fábio e para mostrar mais o cenário (que tem uma função indicial importante na história). O sexto quadro tem que ser largo para mostrar tanto os irmãos quanto a mesa vazia. O último quadro mostra os irmãos à distância, de costas, como se o leitor se afastasse, encerrando a história (um efeito que os autores usam em várias narrativas). Uma das razões pelas quais o ponto de vista muda tantas vezes é que os personagens principais ficam relativamente parados ao longo de toda história (embora eles gesticulem, não saem de seus lugares respectivos). Todo o movimento da história fica a cargo do ponto de vista. Como afirma Cagnin (1975, p. 110)[23], "a mudança vertiginosa de planos, de pontos de vista […] e a busca de formas inusitadas dinamizam a história e atraem o leitor".

Em relação à perspectiva, o autor usa a *perspectiva artificialis* – uma imagem realista para uma história verossímil. Podemos apenas ressaltar a perspectiva acentuada do braço de Gabriel no segundo quadro, que acentua a tridimensionalidade de uma imagem que é, afora isso, essencialmente bidimensional (devido ao alto contraste, à ausência de tonalidades), apesar de ter muitos planos. Neste quadro, o braço de Gabriel parece ir em direção ao leitor[24] (na diegese, vai em direção à moça), reforçando a impressão de proximidade. O leitor acompanha Gabriel durante toda a história, embora haja um afastamento progressivo (o ponto de vista é mais distante no quinto quadro, o que se acentua no último), como se houvesse uma preparação para o fim da história.

A diagramação reflete, em grande parte, a busca de transparência da narrativa, por ser tão discreta, a ponto de quase passar despercebida. As sarjetas são todas da mesma largura, os quadros e todos os quadros de uma mesma faixa têm a mesma altura, a ordem de leitura é clara, o que aumenta a transparência da narrativa. Há poucos quadros, distribuídos com folga ao longo de três páginas, o que permite que sejam grandes, o que, por sua vez, possibilita que os personagens sejam representados como estando mais próximos do leitor.

Nos quadrinhos, o transcorrer dos acontecimentos e o tempo podem ser mostrados de três formas: através de uma sobreposição de instantes; através da representação do instante "mais relevante" (conhecido como "instante pregnante"[25]); e através da sequência dos quadros. A sequência dos quadros forma a narrativa. Um quadro é um indicador de leitura, cuja função básica é delimitar uma unidade narrativa e deixar claro se o conteúdo representado é realidade, sonho, fantasia ou *flash-back*. Cohen e Klawa[26] explicam que os

quadros são mais inteligíveis quando estão em sequência. O quadro anterior fornece informações que ajudam a explicar o que se segue; o quadro seguinte esclarece o anterior. Em *Como se nunca tivesse existido...*, todos os quadros derivam seu significado dos quadros anteriores (com exceção do primeiro). O segundo quadro, em que Gabriel olha para a moça, é um exemplo de como o quadro posterior altera o significado do anterior: o terceiro quadro, que mostra a moça, completa o segundo, dando sentido ao olhar do protagonista.

Os balões de fala são uma forma de mostrar um período de tempo maior numa imagem estática. Muitos vezes, a pergunta de um personagem e a resposta de outro encontram-se num mesmo quadro, sobrepondo, portanto, dois instantes diferentes. O balão é um símbolo que representa o ato de falar, além do conteúdo da fala. Em *Como se nunca tivesse existido*, os balões são uniformes; do mesmo modo, a fonte das letras que os balões contêm não se altera, indicando que não há nenhuma variação de tom ou de volume nas falas dos personagens. A única ênfase se encontra nas falas do narrador, em que certas palavras são compostas em negrito e itálico, à moda americana.

Em relação aos movimentos, é uma história com pouca ação – todos os movimentos são cotidianos, e não precisam de linhas de movimento ou outros sinais que os expliquem. A postura curvada de Gabriel, conotando embriaguez (podemos compará-la com a postura ereta da moça, que representa sobriedade e que é mais um sinal do quanto ela é atraente), a mão estendida em direção à moça no segundo quadro, num sinal de surpresa (que os olhos muito abertos acentuam), o fato de Gabriel estar sempre segurando a garrafa (já mencionamos que este é um signo de embriaguez), os braços estendidos de Fábio enquanto argumenta, representando indignação (o que é acentuado pela expressão de seu rosto), são gestos que portam significados. Os rostos são igualmente expressivos: o convite no sorriso da moça, a inércia nos olhos semicerrados de Gabriel, por exemplo.

Desenhos são ícones, que têm, entretanto, aspectos arbitrários. Em *Como se nunca tivesse existido...*, há um forte grau de analogia (as proporções dos personagens, por exemplo, são essencialmente as mesmas de um ser humano real) e um certo grau de convenção. A representação dos personagens em preto e branco, com uma linha de contorno, por exemplo, é uma convenção. Apenas as sombras mais escuras são desenhadas; todas as variações de luminosidade são simplificadas em preto absoluto e branco. A pele humana, que no mundo real não é da cor de papel, é representada com esta tonalidade. Nem tudo é desenhado: são omitidos os detalhes da pele humana, rugas, fios de cabelos, a textura e os detalhes dos objetos, e assim por diante. Cabe lembrar que nenhum destes desenhos representa algo que realmente exista no mundo real: os personagens e os cenários são fictícios, e só ganham

existência a partir do momento em que são desenhados (não há nada além de tinta no papel, e quem dá voz, movimento e vida aos personagens é a imaginação do leitor). Entretanto, todos têm como referência uma classe de seres vivos e objetos do mundo real: a moça, por exemplo, tem os atributos das moças jovens de verdade: um rosto, cabelo, braços, e assim por diante. É a esta classe que o leitor recorre em sua memória para interpretar o ícone.

Os móveis, figurinos e objetos que compõem o ambiente são desenhados com um grau maior de analogia, talvez porque sejam símbolos menos universais, menos conhecidos, e, portanto, precisem ser mais detalhados, mais analógicos, para serem compreendidos. Por outro lado, é comum nos quadrinhos que o cenário seja mais analógico e detalhado que os personagens. Fresnault-Deruel1e (1972) afirma que estes detalhes trazem um ar de rigor, de exatidão e de realismo à narrativa. Eles combatem a irrealidade dos traços dos personagens e conferem verossimilhança à narrativa (como se os personagens tivessem existência real).

Os personagens são desenhados de forma mais simbólica. Em *Como se nunca tivesse existido...*, Bá desenha a moça, por exemplo, de forma quase inteiramente codificada, construindo-a a partir de uma série de signos que portam o significado "atraente", com todas as características exageradas para serem explícitas. Os cabelos loiros e sedosos, a cintura muito fina (muito mais do que seria num estudo de modelo vivo, por exemplo), os seios fartos, o nariz pequeno, a boca grande, os olhos alongados, a pinta na bochecha direita, entre a boca e o nariz [27]: é um cliché do que é uma mulher atraente. O leitor não precisa que Gabriel afirme que ela é "bem gostosa" para chegar à mesma conclusão: a imagem é inequívoca.

Antônio Cagnin (1975) afirma que toda imagem é uma oração, ou, mais precisamente, pelo menos dois enunciados linguísticos. Tomemos o exemplo da imagem da moça no terceiro quadro: seus significados denotativos são "isto é uma moça bonita" e "a moça sorri". Christian Metz[28] afirmava: "Um *close-up* de um revólver não significa *revólver* […], mas significa, como um mínimo, e deixando de lado suas conotações, *eis um revólver*. Ele veicula a sua própria atualização, algo como *ei-lo aqui*." A imagem da moça é exatamente isto: "*eis uma moça bonita sorrindo*". É a atualização de um conceito, embora não deixe de ser um conceito. Neste sentido, em teoria, toda a história poderia ser recontada através de enunciados. Entretanto, poderíamos realmente substituir as imagens por texto, sem perda de informação? Para tanto, teríamos que ignorar o fato de que imagens tendem a ser polissêmicas. Ao escolher uma série de enunciados, deixamos de lado outros significados (tanto denotativos quanto conotativos) que também poderiam ser válidos. Além disso, nem toda imagem tem um significado tão explícito, tão claro. Muitos são difusos, vagos. Há aspectos da imagem que não podem ser transcritos em palavras[29]. Por exemplo, poderíamos

descrever as expressões faciais sucessivas dos personagens de forma absolutamente fiel? Portanto, é possível substituir as imagens por texto sem alterar a história, mas não sem alterar a narrativa e o discurso.

3. O tempo morto nos quadrinhos

Pierre Fresnault-Deruel1e (1972) afirma que, nos quadrinhos, não há "tempos mortos" (ao contrário de nosso cotidiano) – os personagens dos quadrinhos existiriam apenas para viverem intensamente. Entretanto, concordamos com Moacy Cirne (2000), que discorda de Fresnault-Deruel1e neste ponto, e a prova é que *Como se nunca tivesse existido...* é exatamente um quadrinho sobre um tempo morto, sobre uma ação que não se concretiza, sobre a inércia. Um tempo morto é um momento irrelevante para o enredo, em que a história não progride e o ritmo é quebrado. Esta é a grande diferença entre a narrativa e a vida. Nossos cotidianos são repletos de "tempos mortos" – ficamos na fila do banco, esperamos o ônibus, escovamos os dentes, atendemos ao telefone, navegamos pela internet e assim por diante. Nas narrativas, estes momentos normalmente são eliminados pelas elipses – e, nos quadrinhos, uma linguagem absolutamente elíptica, este processo costuma ser mais intenso, porque o próprio tempo dos movimentos é eliminado. É claro que há exceções, como aponta Cirne. Há espaço para a contemplação, para a descrição nos quadrinhos.

Voltando à definição de tempo morto, e relacionando-o às catálises – o tempo morto é uma catálise –, embora ele possa ser irrelevante para o enredo, ele não o é para a narrativa. Em *Como se nunca tivesse existido...* Fábio afirma a Gabriel que, se ele não fizer nada, vai ser como se o momento nunca tivesse existido. Um momento insignificante, portanto, esquecido entre tantos outros sem importância. Paradoxalmente, a própria narrativa não apenas confere eternidade a este momento, registrando sua existência de modo concreto, como contradiz sua falta de importância. Se não fosse importante, não haveria uma narrativa sobre ele. Temos, então, um paradoxo em relação ao momento – por um lado, não é um tempo morto (que, por definição, é um momento irrelevante para o enredo), porque ele é o único momento do enredo – o enredo é todo sobre ele, e, portanto, ele é relevante. Por outro lado, quando Fábio afirma que aquele momento passaria "como se nunca tivesse existido" (o que é reforçado pelo título), ele quer dizer que ele terá sido irrelevante para a vida do personagem. Como se a vida tivesse um enredo e alguns momentos fossem mais importantes do que outros[30]. Diegeticamente, é um tempo morto. Extra-diegeticamente, não.

Normalmente, o "tempo morto" nos quadrinhos é acompanhado pelas reflexões de um personagem. Isto é, pode ser um tempo morto em termos de acontecimentos exteriores, mas

não em relação às emoções e pensamentos. Em *Como se nunca tivesse existido...*, toda a relevância está exatamente nas palavras, nas reflexões que os personagens fazem. Ao mesmo tempo, esta divisão entre acontecimento externo e reflexão permite que o leitor se concentre apenas em um deles. Por exemplo, o fato de não haver cenas de ação em *Como se nunca tivesse existido...* faz com que as palavras dos personagens ganhe mais peso. As ações não são particularmente importantes – elas são apenas um pano de fundo para as palavras.

Conclusão

O objetivo deste artigo era analisar uma narrativa em quadrinhos sob três pontos de vista: sua estrutura, o papel da imagem e o tempo na narrativa (especificamente a questão do tempo morto). Quanto à estrutura da narrativa, vimos que estas são constituídas por *funções*, que exigem outras funções, complementares a estas, até que o ciclo se encerre. Em relação à imagem, buscamos mostrar que cada elemento da imagem é um signo, inclusive elementos plásticos como cor, textura e assim por diante. Outro aspecto importante da imagem nos quadrinhos, que é essencial para a narrativa, é a questão da sequência. Por fim, concluímos que embora o tempo representado diegeticamente seja um tempo morto, o próprio fato de ele ser representado significa que, extra-diegeticamente, ele não é "morto", mas relevante.

---

1 MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. *Crítica*. São Paulo: Editora Devir, 2004.

2 BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

3 VERNET, Marc. *Cinema e narração*. In: AUMONT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

4 TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária***.** In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

5 BERGALA, Alain. *O Filme e seu espectador*. In: AUMONT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

6 JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. São Paulo: Papirus, 2008.

7 ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

8 BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Morais (coordenadoras). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

9 CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, Sedução e Paixão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La Bande Dessinée*. Paris : Hachette, 1972.

10 Bergala (1995, p.263).

11 Sabemos que os personagens se chamam Fábio e Gabriel porque já apareceram em outras histórias do autor.

12 Cabe aqui uma distinção entre *história* e *narrativa*. Vernet (1995, p.113) define a narrativa como "o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada" (1995, p.106).

Já a história seria “o significado ou o conteúdo narrativo (mesmo se, no caso, esse conteúdo for de fraca intensidade dramática ou de fraco teor factual)”. A narrativa seria a história em quadrinhos em si: os desenhos e textos na sequência em que se encontram. A mesma história poderia ter outra narrativa se alguém decidisse, por exemplo, refazer a história em quadrinhos, ou então fazer um curta-metragem baseado nela.

13 Vernet (1995).

14 Citado por Vernet (1995, p.125).

15 Citado por Vernet (1995).

16 Um *programa* é um elemento que leva ao avanço da história rumo à solução do conflito principal; um *programa antiprograma*, ao contrário, tem a função de frear o avanço em direção a esta solução (segundo Vernet (1995), um antiprograma não deixa de ser um programa, na medida em que seu desenvolvimento é organizado; há uma espécie de sintaxe para sua disposição na narrativa). Um antiprograma pode fazer parte do início de um programa. Por exemplo, o momento em que um herói está o mais longe possível de seu objetivo – nas mãos do vilão, à beira da morte ou no fundo do poço – pode ser o início de sua ascensão. A frase hermenêutica é um antiprograma.

17 Falaremos mais adiante da questão da composição, mas gostaríamos de ressaltar que a diagonal que divide esta imagem em duas traz dinamismo ao movimento da mão.

18 De forma semelhante, Tzvetan Todorov (1971, p.212) afirma que o “sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira.”

19 Barthes (1971) diz que são as a*ções* que fornecem significado às funções, que estão em um nível inferior. Acreditamos que a diferença entre os conceitos de *Ação* e de *Programa* é que o segundo tem um sentido de avanço ou de atraso para a narrativa (uma orientação, enfim) que o primeiro não tem. À parte isto, os significados dos dois conceitos nos parecem ser muito próximos.

20 Barthes (1971, p. 25) diz que há três níveis: o das funções; o das ações; e o da narração, ou discurso. Ele explica a relação entre os três: “uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código”. (Segundo Vernet, o conceito de *actante* foi criado por Vladimir Propp, para se referir aos personagens que são definidos por sua 'esfera de ação', isto é, as funções que cumprem na história, e não por suas características sociais e psicológicas). Em *Como se nunca tivesse existido...*, a função “olhar para moça” está inserida no contexto da ação “tomada de consciência”, em que o personagem verifica qual é exatamente a situação.

21 Barthes (1971, p.28)

22 Uma narrativa é transparente quando o leitor não percebe as marcas de sua construção, isto é, não percebe que a narrativa é construída por um autor (ou por uma *instância narrativa real*, no caso do cinema, que é feito, em colaboração, por muitas pessoas), que a narrativa tem uma materialidade. Na narrativa transparente, a história parece se contar sozinha, de forma natural, autônoma, e o universo diegético parece muito real ao leitor: como se houvesse mais do que está sendo mostrado, como se os personagens tivessem uma existência real entre as cenas, agindo sem ser vistos pelo leitor.

23 CAGNIN, Antonio Luiz. *Os Quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

24 Outra função desta imagem em perspectiva tão inusitada é trazer interesse visual à história e dinamizá-la, como explicamos acima.

25 Segundo Jacques Aumont, com o advento da fotografia, percebeu-se que não há um instante único que sozinho possa representar a história como um todo; que não há um instante que seja mais importante do que os outros; cada um é um instante qualquer. AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 2002.

26 COHEN, Haron; KLAWA, Laonte. *Os Quadrinhos e a comunicação de massa*. In: MOYA, Álvaro de et alli. **Shazam!**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

27 Esta descrição em palavras coincide exatamente com a imagem de Marilyn Monroe em *Os homens preferem as loiras* (1953), símbolo absoluto da beleza, sensualidade e atratividade. O corte de cabelo e o figurino são diferentes, reflexo de épocas diferentes.

28 Apud Cagnin (1975, p.77).

29 Isso é facilmente percebido no caso de imagens cômicas, cujas descrições nem sempre têm graça.

30 Em seu texto *A Ilusão Biográfica*, Pierre Bourdieu escreve (a respeito dos relatos biográficos, mas isto se aplica à forma como concebemos a vida em geral) que uma vida pode ser apreendida como expressão de uma "intenção" subjetiva e objetiva, de um projeto. Nos relatos, a vida é organizada como uma história, segundo uma ordem cronológica, mas também lógica, "desde um começo […], no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo." (2006, p.184). Segundo Bourdieu (2006), o relato autobiográfico se baseia, pelo menos em parte, na preocupação de se extrair um sentido, uma lógica retrospectiva e prospectiva, de uma vida. No relato, estabelecem-se relações inteligíveis entre os estados sucessivos (como a de causa e efeito), percebidos como etapas de um desenvolvimento necessário. São selecionados certos acontecimentos considerados significativos, e conexões são estabelecidas entre eles para lhes dar coerência, em uma criação artificial de sentido. Ainda que não cheguemos a escrever uma autobiografia, é comum esta busca de um sentido não apenas ao nos lembrarmos do percurso de nossas existências, como ao projetarmos nossas vidas, ao pensarmos no futuro. Deste modo, selecionamos os momentos que consideramos relevantes para nossa história. Os "tempos mortos" de nosso cotidiano ficam inteiramente em segundo plano – são considerados insignificantes, não fazem parte do projeto, do sentido que acreditamos que nossas vidas possuam.

Voltando à questão da história de vida, de ver a vida como uma história, isto é, "como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção" (BOURDIEU, 2006, p. 185), talvez seja, segundo Bourdieu, conformar-se com uma ilusão retórica, um modo de representar a existência bastante comum, reforçada por toda uma tradição literária. Bourdieu afirma que é significativo que o abandono do modo de estruturar um romance como um relato linear tenha acontecido na mesma época em que houve o questionamento da visão da vida como uma existência com significação e direção. Ele cita Allain Robbe-Grillet: "o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório".

O NU E O SENSUAL FEMININO REGISTRADO NAS FOTORREPORTAGENS DA REVISTA "O CRUZEIRO" (1966-1970)

Eric Allen Bueno
Universidade do Estado de Santa Catariana (UDESC)
Bolsista CAPES
erichistoria@gmail.com

I – Introdução: sensualidade e nudez no mundo ocidental

Hoje, ao virarmos as páginas de uma revista, não nos surpreendemos com fotos de mulheres em poses sensuais ou nuas. Pelo contrário, tornou-se algo tão comum que é difícil não encontrar um periódico que não lance mão deste recurso uma vez ou outra. Fato que não se restringe a banca de revistas, também está nas páginas das internet, na televisão, nos outdoors das ruas ou em qualquer lugar em que possam ter visualidade. É algo corriqueiro em uma sociedade visual em que o ideal de beleza do corpo é perseguido com veemência e incentivado por toda uma indústria de consumo.

MaximBrasil. Setembro/2009

Veja, 04/03/2007

Outdoor de propaganda do tênis da Rebok, 2010

Essa exibição do corpo feminino não é um fenômeno recente na História ocidental. No renascimento, quando o mercantilismo impulsionava novos mercados, uma parte considerável da produção pictórica[1] consistia em produzir imagens de mulheres nuas ou em poses sensuais, geralmente relacionadas a uma temática de inspiração mitológica greco-romana, como por exemplo o *Nascimento de Vênus* de Botticelli.

Nascimento de Vênus (1485), de Botticelli.

Nos séculos seguintes, o nu feminino se configurou como um dos estilos artísticos mais populares nas galerias de arte, surgindo variações de telas similares:

Sleeping Venus (1510), de Giorgione.

Venus of Urbino (1532), de Titian

Eva Prima Pandora (1550), de Jean Cousin the Elder

Em 1863, o quadro *Olympia* de Éduard Manet causou escândalo na alta sociedade parisiense, não por mostrar uma mulher nua já que isto era algo comum na pintura. Mas sim por mostrar uma mulher de verdade pintada na tela. Até então, todas as mulheres retratadas eram *Vênus, Musas* e *Madonas* criadas pela imaginação do pintor, sem, (pelo menos teoricamente) nenhuma relação com a realidade. Manet quebra esse paradigma. Ele retrata uma das mais famosas meretrizes do período e que acabou sendo reconhecida de imediato na primeira exposição da pintura. Sua pele de tom esverdeado era um indicio de doenças, seu olhar é de desafio e superioridade. É uma imagem que inquieta o observador e por isso, causou todo um furor naquele momento.

Olympia (1863), de Éduard Manet

Após a invenção da fotografia em 1825, não demorou muito para surgirem as primeiras fotografias de nu, contudo, sua representação ainda se inspirava nos padrões da pintura e sua circulação era restrita.

Foto de Auguste Belloc, França, 1855

No século XX temos uma explosão de imagens. As novas mídias permitem uma rápida difusão e popularização delas. E é aí que buscamos problematizar as imagens do corpo feminino. Na primeira metade do século, a imprensa era o tipo de mídia que conseguia abranger a maior extensão territorial, além de criar um público leitor próprio.

No Brasil, a maioria das "revistas ilustradas" eram editadas no Rio de Janeiro, sendo que a *Careta, O Tico-tico, O Malho, Revista Ilustrada, D. Quixote e O Cruzeiro* figuram entre as principais neste início de século. A caricatura é a forma de ilustração mais comum devida as limitação técnicas do período, mas adquire grande notoriedade, como por exemplo, as *Melindrosas* de J. Carlos (1884-1950). Assim como na arte, a sensualidade e o nu feminino aparecem de forma metafórica, como na ilustração de Klixto em que ele representa uma mulher nua, em sua cabeça está uma faixa com a escrita "verdade", saindo de uma urna eleitora e ao mesmo tempo, uma senhora (a política) a interpela com uma grande folha (a fraude) para cobri-la:

"A … AL
A …
pe … aia nua
da …
K … 1918

Na segunda guerra mundial, ficaram famosas as *pin-up*, ilustração e fotos de garotas de corpo rico em formas, que misturavam sensualidade e erotismo. Sendo que estas imagens eram reproduzidas em aviões, calendários e pôsteres que os soldados estadunidenses carregavam. Destacando-se Alberto Vargas como um dos maiores representantes do gênero.

Pin-up,de Alberto Vargas.
Playboy [EUA]. 01/03/1968

Aos poucos a fotografia em periódicos vai se popularizando, até se tornar padrão nos anos 1940/1950. Mas é nos anos 1960 que temos uma ruptura na forma de se expor o corpo feminino. A caricatura e as ilustrações ficam em outro plano, e a fotografia vira o meio central de representação. Nas páginas de *O Cruzeiro* vemos a popularização do biquíni e o gradual aumento da exposição do corpo. Movimento que acompanha aquele contexto em

transformação. Em 1961 o caricato presidente Jânio Quadros proibiu o uso de biquíni nas praias. No ano seguinte, Ruy Guerra lança o filme *Os cafajestes* contendo o primeiro nu frontal feminino e causando muita polêmica.

Este período também ficou conhecido pelas idéias contestatórias ao regime civil-militar brasileiro e pela difusão da contracultura, principalmente do movimento *hippie* e seu famoso lema "faça amor, não faça guerra", colaborando para imprimir novos sentidos ao corpo, do qual a nudez toma a forma de protesto e libertação no contexto de *Woodstock* (1969), inspirando idéias e movimentos similares mundo a fora. Até no plano fonográfico há uma maior exposição do corpo. A sensualidade ganha tom contestatório, questionando valores moralistas de uma sociedade opressora. Além do movimento feminista, cuja atuação foi marcante.

Capa e contracapa do disco *Índia* (1973), de Gal Costa.

O que quero mostrar é que as imagens de sensualidade e do nu feminino fazem parte da cultura visual da sociedade ocidental, especialmente da brasileira, que é o nosso caso. E se fazem presente em nossas vidas contemporâneas. Tal fato precisa ser historicizardo e contextualizado. Por isso, me proponho a analisar como a revista *O Cruzeiro* representou o corpo feminino, sob o enfoque da sensualidade e da nudez, através de fotorreportagens[2] publicadas entre 1966 a 1970. Buscando problematizar e compreender quais discursos visuais-conceituais foram produzidos nesse período peculiar.

II – A História Visual e a revista *O Cruzeiro*

Mas por que a revista *O Cruzeiro*? Dentre as fontes visuais para a História do Brasil no século XX, essa foi a revista mais importante e com a maior duração (1928-1975, estou considerando só a sua fase mais longeva), além da tiragem média de meio milhão de exemplares por semana. Oferecendo ao historiador um amplo repertório de informações culturais, políticas, intelectuais e comportamentais. *O Cruzeiro* também se insere no contexto do discurso sobre a modernidade (ela mesma se dizia moderna) e ajudou a difundir novos

hábitos, misturando "modernidade" e interesses editoriais como revela Accioly Netto, o diretor da revista por quase quarenta anos:

> As praias estavam sempre repletas de moças bonitas, exibindo novos tipos de maiô, algumas inclusive já usando o chamado "duas peças", com calça e bustiês sumários para a época – o que constantemente causava escândalo entre as beatas ou entre as leitoras do interior do Brasil. Mas os homens adoravam tais exibições... e isto fazia vender revistas (NETTO, 1998, p.49.)

Nos últimos anos vem se desenvolvendo a História Visual, ou seja, a apropriação dos conhecimentos da Cultura Visual aplicados para a escrita da História. Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses, para o estudo de fontes visuais deve-se atentar para três grandes questões: o *visual*, o *visível* e a *visão* (MENESES, 2005, p.35-39).

O visual corresponde a *iconosfera* (sistema de comunicação visual, ambientes visuais da sociedade, instituições visuais, condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, recepção e ação dos recursos e produtos visuais) onde se deve procurar identificar quais são os sistemas de comunicação visual estão em ação.

O visível, assim como seu oposto, o invisível, se refere a aquilo que uma sociedade/grupos sociais dão visibilidade/invisibilidade, o que é legítimo e o que é condenado cultural e sociamente. Numa sociedade oculocentrista como a nossa, a visibilidade é regida por normas culturais que legitimam e condenam determinadas visualidades (a pornografia, por exemplo, só é permitida em mídias específicas, mas a sensualidade pode ser encontrada em qualquer coisa).

Já a visão

> compreende os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e modalidades do olhar (o olho de relance, o olhar patriarcal, o olhar retificador, o olhar masculino, o olhar turístico, o olhar erótico, o olhar casto, o olhar reprimido ou condicionado, etc.). A pressuposição é a dupla mão de direção entre o olhar e seu objeto (MENESES, 2005: 38-39)

A visão é uma construção histórica onde os sujeitos inserem suas impressões objetivas/subjetivas sobre determinado tema. Transparecendo assim o seu posicionamento perante o mundo. A análise das fontes que usarei aqui segue estas indicações.

III – *O Cruzeiro* e suas mulheres

Criada em 1928 pelo empresário e político Assis Chateaubriand, *O Cruzeiro* foi financiada com dinheiro público graças à ajuda de Getúlio Vargas que gostou de sua proposta editorial de dar um "rosto à nação", indo de encontro com as idéias nacionalistas do político gaúcho. Desde o seu nascimento, *O Cruzeiro* estava permeada por interesses e articulações políticas e assim continuou até o seu término, ajudando a eleger e derrubar políticos e presidentes. Mas, abraçou a causa da criação de uma identidade nacional e por anos a fio, procurou registrar em textos e imagens o que entendia ser a nação.

Devida a esta importância, desde os anos 1980 vem se desenvolvendo uma historiografia que usa este periódico como fonte[3]. Mas só foi a partir dos anos 2000 que os trabalhos acadêmicos ganharam peso e multiplicidade temática[4]. Sendo que as pesquisas sobre a(s) mulher(es) e as relações de gênero tem sido um dos temas mais instigante como veremos a seguir.

Leoni Teresinha Vieira Serpa mostra que a representação de mulher que *O Cruzeiro* difundiu estava ligada a idéia de modernidade, exibindo

> uma imagem relacionada às mudanças de um país que despia suas mulheres de saias longas e as urbanizava com biquínis, *blush* e pó-de-arroz, ou seja, que buscava moldar o comportamento feminino como novas formas de vestir e de se mostrar para a sociedade (SERPA, 2003, p.20)

Mas, embora fosse dirigida as camadas mais altas da sociedade, a revista acabava por atingir um público bem variado e estimulou a entrada da mulher no mercado da beleza e da saúde do corpo. Ao mesmo tempo em que difundia os preceitos da "boa dona de casa", obediente ao seu marido, administradora o lar e boa mãe. A mulher "moderna", não deixava de ser tradicional.

Para Luciana Rosar Fornazari, essa nova mulher também trazia consigo uma nova forma de se expor e ser na sociedade. Nos anos 30 e 40 as modelos e atrizes do *star-system* Hollywoodiano passam a ter grande influência como referências de beleza e comportamento. E no Brasil se desenvolve a profissão de modelo, o que além da remuneração, legítima sua aparição pública (FORNAZARI, 2001, p.82-84). Também há a formação de novas profissões como secretária, assessora, aeromoças, o que aumenta gradativamente o seu poder econômico e

> embora seus corpos tivessem oportunidade de uma maior liberdade de gestos, por conta do advento de novos tecidos e modelos diferenciados, que iam de saias ao uso de biquínis, a vigilância se acirrou profundamente de outras formas, seja através dos discursos normalizadores, seja nas imagens publicadas pelas revistas (FORNAZARI, 2001, p.127)

Leandra Francischett analisou as representações das mulheres nas fotografias de *O Cruzeiro*, enfocando como a revista, no período de 1956 a 1960, construiu dois tipos de representações femininas: o tripé mãe-esposa-dona de casa, em geral santificada; e o grupo das mulheres independentes e modernas, tidas como musas, cujo referencial eram as estrelas de cinema e as misses, em um claro apelo ao consumo (FRANCISCHETT, 2007).

Nucia Alexandra Silva de Oliveira, sob a perspectiva da História de Gênero, analisou em sua tese como diversas revistas, entre elas *O Cruzeiro*, construíram as identidades masculinas e femininas sob a ótica do embelezamento dos corpos e na forma da propaganda investir sobre estes públicos, evidenciando uma crescente erotização dos corpos. Os homens foram gradualmente inseridos no mercado dos cosméticos e da beleza enquanto as mulheres mantém uma posição central nele e, a partir dos anos 1980, a publicidade passa a pregar que a beleza está ao alcance de todos (que podem pagar, é claro) (OLIVEIRA, 2005)

IV – Olhando garotas: fotorreportagens na revista *O Cruzeiro*

Se por um lado, nos anos 1960 as feministas estavam queimando sutiãs e gritando pela igualdade de direitos e a pílula anticoncepcional causavam uma revolução na procriação e na forma de se interagir com o corpo. Por outro, as mídias passavam a “desnudar” as mulheres para o deleite dos olhos masculinos. E a revista *O Cruzeiro* registrou essa mudança visual.

Sendo que a sensualidade é uma das suas principais características. Aqui, entendo a *sensualidade* com: 1º Uma convenção cultural de tom sexual que muda no decorrer do tempo, aparecendo na forma visual, gestual, verbal e, sobretudo na postura corporal de um indivíduo perante o olhar do outro; 2º É um jogo de imagens marcado pelo contraste de mostra e esconder o corpo ao mesmo tempo.

O Rio de Janeiro tem um importante papel na criação de um modelo de beleza feminino por ser um pólo econômico e cultural central. Ao mesmo tempo, assim como hoje, as grandes mídias se encontram lá e usavam (usam) o seu ambiente como fonte de produção de matérias.

E um dos tipos de reportagens constantes em *O Cruzeiro* era sobre as garotas que freqüentavam as praias, principalmente as de Copa Cabana e Ipanema, não é a toa que a melodia "moça do corpo dourado / do sol de Ipanema / o teu balançado é mais que um poema / é a coisa mais linda que eu já vi passar"[5], se eternizou na História da Música brasileira. Há até uma comparação indireta na edição de 22 de maio de 1965 em que um fotógrafo registra um olhar erótico:

O Cruzeiro, 22/05/1965

Um homem sentado em pára-choque de um fusca se vira para olhar as garotas de biquíni que passam pela calçada. A revista publica um texto que comenta o fato:

> A MULHER, ou de como resistir as chamadas belezas naturais. A garôta de Ipanema é páreo duro para a paisagem carioca, que perderia na competição. Ninguém até hoje viu um pára-choque de automóvel servir de arquibancada para olhar o Pão de Açúcar. Em compensação, para ver mulher, até montinho de areia é de grande utilidade[6].

Durante anos seguidos, foram publicados diversas matérias nas praias e piscinas, enfocando as "sereias", "gatas/gatinhas", "brotos", "certinhas", "pequenas" sendo que a "garota de Ipanema" virou mais um termo para denominar as lindas garotas que freqüentavam esses ambientes, ou eram levadas até lá pela produção de *O Cruzeiro* para serem fotografadas.

Em 22 de abril de 1967 a revista promoveu um concurso para a escolha da "Rainha das praias", selecionando 11 fotógrafos para árdua tarefa de fotografar a garota mais linda de cada praia selecionada do Rio de Janeiro. Esse "grupo dos onze" reunia os fotógrafos da geração do "Esquadrão de Ouro"[7]: Henri Ballot, Idalécio Wanderley e Walter Luíz e a nova geração: João Rodrigues, Hélio Passos, Geraldo Viola, Elias Nasser, Rubens Américo, Douglas Alexandre, Fernando Seixas e José Carlos Vieira.

Embora cada um deles tenha se especializado em algum assunto, como Idalécio Wanderley que era conhecido como o "fotógrafo das misses", todos cobriam eventos e

matérias em o corpo feminino estava em evidência (carnaval, concursos de miss, etc.) e por isso já tinham uma vasta experiência em fotografar mulheres.

Outro aspecto desses fotógrafos é a interação com a pessoa fotografada e como toda imagem é polissêmica (tem várias interpretações possíveis) eles não se limitavam ao ato fotográfico, mas também costumavam escrever os seus próprios textos que acompanhavam as fotografias na reportagens. Na fotorreportagem citada podemos perceber isso.

A grande maioria das fotos foi posada, algo característico de *O Cruzeiro,* o tamanho das fotos foi desproporcional, dando preferência à aquelas em que a composições onde a relação corpo e ambiente fossem mais complexas e belas. As garotas tinham de quinze a vinte e três anos, todas eram estudantes seja do colegial ou da universidade, até se publica um subtítulo de “A filosofia também usa biquíni” procurando mostrar que as garotas não são só bonitas, mas também inteligentes. Chega-se até a comentar que algumas lêem Kafka e Jean-Paul Sartre e Jorge Amado. E a *Jovem Guarda* é citada com o ritmo musical predominante da preferência das moças.

No final desta fotorreportagem havia um cupom onde o leitor poderia indicar a sua candidata à rainha e mandar para a redação da revista. Isso mostra que revista procurava ter interação com o seu público, fazendo-o participar das reportagens.

O Cruzeiro, 22/04/1967. Concurso rainha das praias. Com 11 fotos de 11 fotógrafos de *O Cruzeiro*: Idalécio Wanderlei, João Rodrigues, Hélio Passos, Geraldo Viola, Elias Nasser, Walter Luiz, Rubens Américo, Henri Ballot, Douglas Alexandre, Fernando Seixas e José Carlos Vieira. Cada fotógrafo teve uma caricatura sua publicada, o desenhista foi Carlos Estêvão.

A exaltação da beleza feminina fui uma constante na história da revista, mas com o tempo, também passou a procurar mostrar o lado sensual das garotas. Em 1966 a revista lançou uma série de matérias em forma de fotorreportagem em que mulheres faziam um strip-tease. E essa idéia voltou a se repetir nos anos seguidos nas matérias sobre garotas na praia. Como em uma história em quadrinhos, cada foto mostrava a ação de tirar a roupa e tendo ao final, ocupando duas páginas inteiras, uma foto de corpo inteiro ou no plano americano, como se vê na figura abaixo, também era necessário girar 90º graus a revista para melhor visualizá-la. O tamanho da revista era 25,5 cm X 33 cm, ou seja, muito maior do que as de hoje. E quando aberta ficava com 51 cm X 33 cm, então uma foto virava praticamente um pequeno pôster o quê causa um efeito visual considerável. E quando pensamos que a revista *Playboy* só surgiu no Brasil em 1975, fica claro que a revista *O Cruzeiro* era a mídia visual mais popular a dar ênfase à sensualidade.

O Cruzeiro, 13/11/1969

Já a nudez não aparecia com tanta freqüência quanto à sensualidade, afinal, a década de 1960 é um período de rupturas, mas continua atrelada aos valores moralistas da sociedade patriarcal brasileira, além da censura que passou a ficar cada vez mais rígida. Contudo, ela se fazia presente em ensaios fotográficos. Mas que nem sempre eram exclusivos dos fotógrafos de *O Cruzeiro*, exemplo disso é a matéria sobre Yoichi Aoyagi, um fotógrafo japonês que "captou para O Cruzeiro a beleza carioca"[8], a reportagem consiste em um panorama geral da vinda do fotógrafo ao Brasil e reproduz quinze fotografias, todas de mulheres. Entre elas, se destacam a capa da manchete com uma mulata de costas vestida apenas com a parte debaixo do biquíni. Uma morena no meio e uma loira na direita, também de costas e com os seios

descobertos. Essa escolha de diagramação das fotos nas páginas pode sugerir uma versão feminina para o mito das três raças. Coisa que *O Cruzeiro* já tinha feito antes[9].

O Cruzeiro, 30/06/1971

Além destas, haviam várias em que o corpo nu aparece como uma sobra em meio ao cenário ou se confundo com ele. E tem uma que ocupa um pouco mais de uma página, mostrando uma mulata deitada na praia enquanto olha diretamente para o observador. E outra em que o corpo nu de uma garota recebe um jato de água, o que causa um belo efeito visual.

O cinema também foi uma fonte muito importante para a difusão da sensualidade e nudez. Sendo uma constante o contato entre a revista e o cinema. Em uma produção nacional, como "Amor e desamor" (1966), de Gerson Tavares, cuja direção de fotografia foi de Hélio Silva que também era fotógrafo de *O Cruzeiro*, a nudez feminina é o principal destaque das fotografias reproduzidas em *O Cruzeiro*, mas por outro lado é exibida de forma amena. Procurando mostrando as costas nuas (como na reportagem anterior), o que tinha a dupla vantagem de ser sensual e ao mesmo tempo tolerável para as pessoas mais conservadoras. E assim essas imagens transitam entre o ousado e o socialmente aceitável.

O Cruzeiro, 16/10/1966.

A nudez e sensualidade dos filmes foi uma constante, mesmo que os textos não a citassem diretamente, as fotografias as contemplava. Na reportagem "As exóticas idéias de

Lolô" sobre o filme "*Amor à italiana*" (1965) do diretor Strange Bedfellows, o texto discorre sobre dificuldades de filmagens e idéias sobre o comunismo do roteiro, mas não faz qualquer comentário sobre nudez da atriz. E ela aparece nas três fotografias publicadas. O que indica que a nudez por si só já é um discurso visual que independe de um texto específico. Sendo que sua publicação é uma estratégia comercial por ser algo que atrai o leitor.

O Cruzeiro, 04/09/1965

V – Considerações finais

O nu e o sensual se estruturaram como temas visuais comuns na sociedade ocidental. Mas não é qualquer nu ou sensual. É especificamente o feminino (o masculino é praticamente invisível) e que corresponde a alguns tipos de corpos considerados belos.

Para se legitimar, essas visualidades estão diretamente ligadas a concepções da arte, a beleza enquanto produto cultural a ser apreciado. Embora as mulheres sejam um objeto a ser visto, não podem ser consideradas como submissas a esse processo. Primeiramente, é necessário a coragem para se despir e enfrentar as lentes do fotógrafo. Segundo, a profissionalização de atrizes e modelos da possibilidade de uma emergência econômica e social que possibilita sua independência e maior mobilidade para a mulher, o que é um avanço para sua História que é marcada por desigualdades.

E por fim, esse tipo de visualidade é gerado pela negociação entre o fotógrafo que irá tentar influir na forma com que a modelo se expressa corporalmente e como ela busca se auto-representar.

REFERÊNCIAS

AGNOLLETO, Taiane Caroline. *Um mosaico do Brasil através das fotorreportagens de José Medeiros em O Cruzeiro (1946-1962).* PUC-RS. Porto Alegre, 2009

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema:* a publicidade no capitalismo brasileiro. Bauru, SP: EDUSC, 2004. (Coleção Ciências Sociais)

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BERGER, John. *Modos de Ver***.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CHAUVEAU, Agnés (org). *Questões para a história do presente***.** Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CLARK, Kenneth. *O nu***:** um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

DEL PRIORE, Mary. *Corpo a corpo com a mulher:* pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: Editora SENC São Paulo, 2000 (Série Ponto Futuro; 2).

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. "*Liberdade é um calça velha, azul e desbotada" Publicidade, Cultura de Consumo e Comportamento Político no Brasil (1954-1964).* São Paulo: Editora HUCITEC História social, USP, 1998.

FRANCISCHETT, Leandra. *Representações das mulheres na revista O Cruzeiro através das fotografias no período de 1956 a 1960.* Dissertação (Mestrado em História Social). – Universidade Federal Fluminense / Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná. Niterói, 2007

FORNAZARI, Luciana Rosar. *Gênero em revista:* Imagens modernas de homens e mulheres na revista O Cruzeiro do segundo pós-guerra. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2001.

GOLDENBERG, Mirian (org). *O corpo como capital:* estudo sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2007.

_____. Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura,* Uberlândia, v.8, n. 12, p.97-115, jan-jun. 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: O ofício do historiador, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n.45, jul. 2003.

_____. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Org). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a La cultura visual.* Barcelona: Paidós, 2003.

MORAES, Fernando. *Chatô***:** o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NETTO, Accioly. *O Império de papel:* os bastidores de O Cruzeiro. Porto Alegre, RS: Sulina, 1998.

OLIVEIRA, Nucia Alexandra de. *Corpo, beleza e gênero:* rupturas e continuidades na instituição de diferenças entre homens e mulheres. Uma leitura a partir da imprensa (1950-1980). Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro:* a revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual:* os percursos do olhar. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

ROMANELLO, Jorge Luiz. *A natureza no discurso fotográfico da revista O Cruzeiro:* Paisagens e imaginários no Brasil desenvolvimentista 1954-1961. Tese (Doutorado em História). UNESP. Assis, 2006.

SERPA, Leoni Teresinha Vieira. *A máscara da modernidade*: a mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945). Passo Fundo: UPF, 2003.

SILVA, Marcos A. da. *Prazer e poder do amigo da onça 1943-1962.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SILVA, Silvana Louzada da. *Fotojornalismo em revista:* O fotojornalismo em O Cruzeiro e Manchete durante os governos Juscelino Kobitschek e João Goulart. Dissertação (Mestrado em Comunicação). - Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2004.

SODRÉ, Nélson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo:* introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2004.

WALKER, John A. and CHAPLIN, Sarah. *Visual culture:* an introduction. Manchester/New York: Manchester University Press, 1997.

WIENSKOSKI, Paula. *Carlos Estêvão, cronista do traço: retratos críticos no cotidiano familiar.* Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Belas Artes, 2002.

NOTAS

[1] Ou no mínimo, é uma das principais referencias que chegaram até nós.

[2] Segundo Jorge Pedro Souza, o objetivo da fotorreportagem é "geralmente, situar, documentar, mostrar a evolução e caracterizar desenvolvidamente uma situação real e as pessoas que a vivem" quase sempre com uma legenda orientando a leitura ou, ainda, um pequeno texto localizando o lugar, as pessoas e a situação. SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo:* introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2004. p. 104.

[3] Destacando-se os trabalhos de: SILVA, Marcos A. da. *Prazer e poder do amigo da onça 1943-1962***.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989; SODRÉ, Nélson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema:* a publicidade no capitalismo brasileiro. Bauru, SP: EDUSC, 2004. (Coleção Ciências Sociais); FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. *"Liberdade é um calça velha, azul e desbotada" Publicidade, Cultura de Consumo e Comportamento Político no Brasil (1954-1964).* São Paulo: Editora HUCITEC História social, USP, 1998; PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro:* a revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

[4] Ver: AGNOLLETO, Taiane Caroline. *Um mosaico do Brasil através das fotorreportagens de José Medeiros em O Cruzeiro (1946-1962)*. PUC-RS. Porto Alegre, 2009; CAMPO, Daniela Queiroz. *Espectros dos anos dourados:* imagem, arte gráfica e civilidade na coluna *Garotas* da revista *O Cruzeiro* (1950-1964). Dissertação (Mestrado em História). PUC-RS. Porto Alegre, 2010; GAVA, José Estevam. *Momento bossa nova:* Arte, cultura e representação sob os olhares da revista *O Cruzeiro.*Tese (Doutorado em História). UNESP. Assis, 2003; ROMANELLO, Jorge Luiz. *A natureza no discurso fotográfico da revista O Cruzeiro:* Paisagens e imaginários no Brasil desenvolvimentista 1954-1961. Tese (Doutorado em História). UNESP. Assis, 2006. SILVA, Silvana Louzada da. *Fotojornalismo em revista:* O fotojornalismo em O Cruzeiro e Manchete durante os governos Juscelino Kobitschek e João Goulart. Dissertação (Mestrado em Comunicação). - Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2004; WIENSKOSKI, Paula. *Carlos Estêvão, cronista do traço: retratos críticos no cotidiano familiar*. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Belas Artes, 2002.

[5] Trecho da música "*Garota de Ipanema*", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, composta em 1962.

[6] O Cruzeiro, 22/05/1965. (Não há referências sobre a autoria do texto e da foto. E mantive a grafia original da época).

[7] Essa é denominação que a equipe jornalística de *O Cruzeiro* recebeu de David Nasser e que também é uma característica daquele contexto em que grupos e pessoas recebiam denominações informais que acabavam se tornando marcos de sua identidade.

[8] *O Cruzeiro*, 30/06/1971

[9] Na edição de 16/08/1947 *O Cruzeiro* publicou a foto intitulada "Três raças tristes" de José Medeiros, e que consistia na representação de um "índio", um "branco" e um "negro" no primeiro plano, sob um fundo escuro.

Entre a memória e o esquecimento: O cinema argentino pós-ditadura militar.

Euller Gontijo de Oliveira
eullergontijo@gmail.com
Universidade Federal de Goiás

Embasado nos estudos, pesquisas e reflexões acerca das relações Cinema-História, o presente trabalho, é parte constituinte de uma pesquisa em andamento a nível de Mestrado que objetiva compreender a partir da linguagem cinematográfica, como o cinema argentino pós ditadura militar vem contribuindo na construção de memórias e formação de identidades a partir do passado ditatorial vivido pelos argentinos entre os anos de 1976-1983.

É sob esse prisma que encontramos nos recursos audiovisuais uma preciosa fonte para a compreensão do passado, enquanto documento de uma época que não só encena o passado, mas, sobretudo expressa o presente e se alicerça aos projetos do futuro; segundo Nóvoa (2008:31) os filmes demonstram de modo incontestável a sua eficácia também como instrumento formador de consciências e sua função como agente da história.

Para Barros (2008) o cinema enquanto agente histórico permite um estudo acurado das práticas e representações culturais do lugar que o produz, nesse sentido:

> O cinema é produto da história, um excelente meio para a observação do lugar que o produz, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isto qualquer obra cinematográfica, seja um documentário ou pura ficção é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que o produziu. (BARROS, 2008 p.53)

Nesse sentido, a pertinência deste trabalho está em trazermos para o debate dois filmes que dialogam diretamente com um dos episódios mais traumáticos da história latino-americana, que foram as ditaduras militares. Nosso recorte espaço-temporal focará o período pós-ditatorial na Argentina e tem como marco inicial o ano de 1985, ano de lançamento do filme: *A História Oficial*, do diretor Luis Puenzo; e se encerra em 1999, com o lançamento do filme *Garagem Olimpo*, do diretor Marco Bechis.

A escolha desses dois filmes circunscreveu-se à linguagem cinematográfica que cada um apresenta. O diretor Luiz Puenzo trabalha o tema da ditadura de forma alegórica, num espelhamento nação-familia, que trás em si as imbricações da esfera pública com a esfera privada, numa linguagem na qual o drama vivido durante a ditadura é alegoricamente representada no ambiente familiar.

Em contrapartida, o diretor Marco Bechis constrói sua narrativa sob outra perspectiva, a partir do cotidiano de um centro clandestino de detenção (CCD), o diretor procura mostrar as formas de tortura e os mecanismos de repressão por que passavam os detentos. O que nos chama a atenção no filme Garagem Olimpo é que o CCD não foi construído em um lugar isolado, ao contrário, se utilizavam prédios públicos, oficinas e em várias cenas aparecem pessoas passando diante do prédio no qual funcionava o centro de detenção Garagem Olimpo[1], indicando uma convivência silenciada com a prática do terror, mostrando uma cidade, um país omisso. Essa é uma das teses centrais do filme, várias cenas deixam evidente esse silêncio; sob planos gerais, a cidade é apresentada do alto, em seu trânsito normal de pessoas e carros e depois a câmera volta-se para o interior do centro de detenção, no mesmo espaço social da cidade.

Segundo Zarankin (2008:194) o fato dos CCD'S terem ocupado edifícios já existentes, que não foram construídos para fins de detenção, se convertem em um "não-lugar"; sua condição de clandestinidade lhes outorgava a vantagem da invisibilidade e da impunidade. A clandestinidade dos Centros de Detenção permitiu todo tipo de violência física e psicológica aos detentos, não havendo limites nas formas de tortura. Nesse não-lugar onde era permitido tudo aos torturadores, acabavam por tornar os detentos não-pessoas, retirando-lhes sua identidade e, em muitos casos, suas vidas.

Um primeiro ponto de intersecção entre os dois filmes é a idéia de omissão, apresentada de formas distintas; enquanto em Garagem Olimpo esse discurso é construído a partir da apresentação dos centros clandestinos em meio à normalidade da vida cotidiana, no filme A História Oficial constrói-se esse discurso na figura de Alícia, uma professora de História que "não sabia" o que estava acontecendo à sua volta; somente a partir do reencontro com sua amiga Ana, recém-chegada do exílio que, narrando os horrores que passou enquanto esteve presa e sendo testemunha do que acontecia dentro do centro de detenção, no qual as mulheres grávidas, após o parto tinham seus filhos retirados e levados para famílias que os "adotavam" é que Alícia passa a desconfiar que sua filha adotiva poderia ter sido retirada à força de uma mãe e então parte em busca da verdade sobre os verdadeiros pais de Gaby.

Uma prática comum e especifica da ditadura argentina foram os seqüestros dos filhos dos detentos considerados subversivos ou aqueles que nasciam em cativeiros; geralmente estes eram entregues às famílias de militares ou aos próprios membros dos grupos repressores. A Comissão nacional sobre o desaparecimento de pessoas (CONADEP) e

investigações posteriores documentaram cerca de duzentos casos desse tipo. Segundo as avaliações dos grupos de especialistas que auxiliam as organizações de familiares de desaparecidos nos diversos países latino-americanos, as hipóteses utilizadas para compreender tal comportamento repressivo giram em torno de uma questão central:

> As crianças arrancadas do convívio familiar e tornadas prisioneiras expressavam o endurecimento extremado da violência estatal no sentido de apagar qualquer vestígio do "inimigo interno". [...] O sequestro de crianças deve ser inserido dentro da lógica da guerra contra-revolucionária e vinculado à dinâmica do Terrorismo de Estado. Mostrar que nem as crianças escapavam da "guerra suja" desencadeada a partir do estado, em uma flexibilização ilimitada do conceito de "inimigo interno", elemento basilar da Doutrina de Segurança Nacional. (PADRÓS, 2005 p.143-144.)

Enrique Padrós (2005) apresenta também outros objetivos advindos dessa prática repressiva:

- Castigar os familiares da criança;
- Interrogar as crianças com discernimento;
- Quebrar o silêncio dos pais torturando os filhos;
- Beneficiar-se com a apropriação das crianças como "botim de guerra";
- E por fim educá-las com uma ideologia contrária à dos pais.

Para a associação *Abuelas de Plaza de Mayo*, a apropriação de crianças seqüestradas ou nascidas em cativeiro correspondeu ao estágio maior do Terrorismo de Estado (TD). Para apagar os vestígios dessas crianças, utilizaram-se os recursos da ação encobridora da adoção, procurando dar uma base legal ao rapto; criou-se uma infra-estrutura estatal constituída de centros clandestinos de detenção, hospitais, orfanatos, paróquias, cartórios, veículos para transportes, assim como recursos humanos específicos, compostos por médicos, advogados, padres, soldados, enfermeiros, carcereiros, funcionários aduaneiros, que forjavam documentos, datas e testemunhas.

Os desdobramentos da prática dos seqüestros e da apropriação de crianças não são problemas que se restringiram ao período ditatorial, pois se prolongaram para além da cronologia da ditadura; a complexidade dessas ações deixou marcas profundas na sociedade argentina; são feridas que permanecem expostas, não no passado, mas de um vigente passado-presente.

Nesse sentido, a busca por reforçar a Identidade e pela conservação da memória marcou as artes em geral; muitos filhos de desaparecidos se tornaram cineastas, escritores, jornalistas, fotógrafos; formaram inclusive um grupo H.I.J.O.S. (Hijos por la identidad y la

justicia, contra el olvido y el silencio),[2] que tratou de registrar para a posteridade os anos sombrios da ditadura, que marcaram suas histórias pessoais, suas identidades e suas memórias.

Nesse sentido, o cinema se apresenta como um excelente suporte, agindo no enquadramento da memória como nos afirma Pollack:

> O filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. [...] O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva. (POLLACK, 1989 p.11)

É nessa perspectiva que se orienta este trabalho: perceber os reflexos desse drama representado no cinema argentino. É sob estas versões da história da ditadura que começam a aparecer as memórias sobre o ocorrido e é percorrendo estes rastros presentes na filmografia argentina que procuramos a partir dessa pesquisa compreender os discursos sobre a ditadura e o jogo de disputa entre a memória e a identidade, que se fundam a partir da relação com esse passado ditatorial.

No período pós-ditatorial ocorreu um processo de releitura sobre o passado ditatorial, o qual procura reelaborar os sentidos e dar vazão às disputas pela memória. Esse processo articula narrativas e memórias que anteriormente foram postas à margem e que agora começam a emergir.

Antes mesmo de a ditadura ter tido fim, já começaram a aparecer protestos e disputas por uma memória do traumático processo. Segundo Romero (2007), emergiu uma memória **militante**, que reivindicou as lutas prévias à ditadura e aos combatentes, até então apresentados como “vitimas inocentes”; também emergiu uma memória que o autor chama de **rancorosa**, preocupada em ajustar as contas com o passado e outra memória **reparadora**; esta memória se ajusta à do filme *A História Oficial.*

Desde o fim da ditadura em 1983 não pararam de produzir filmes sobre o tema, além dos que estamos trabalhando nesta pesquisa, destacam-se: *La noche de los lápides* (1986) de Héctor Oliveira, *Un Muro de Silencio* (1992) de Lita Stantic, *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro, *Botin de Guerra* (2000) de David Blaustein, *Valentín* (2002) de Alejandro Agresti, dentre outros. Segundo Andrea Molfetta (2008) em grande parte destas obras existe a colocação de personagens que são o *alter-ego* do autor, no registro de pequenas historias de origem autobiográfica. Neste conjunto de filmes ouvimos a voz de uma geração que assoma a maturidade da sua juventude tomando as salas para falar do país, reativando a representação.

Todos esses filmes discutem o tema da ditadura e boa parte dessa filmografia foi analisada numa importante obra coordenada por María Elena Paulinelli (2006), *Cine y Dictadura.* Por meio de uma coletânea de artigos a autora propõe uma reflexão de como o cinema argentino vem abordando o tema da ditadura. O cinema é testemunha de como cada sociedade discute e dialoga sobre os próprios conflitos e a partir de suas criações estéticas propõe imaginários possíveis, cujos discursos fílmicos permitem redescobrir ou revelar diversos pontos de vista sobre fatos ou acontecimentos da história dos povos, além de incluir-se no imaginário coletivo dos distintos grupos sociais.

Outro relevante trabalho foi coordenado por Viviana Rangil (2007), cuja coletânea de artigos discute a relação do cinema com a política. Neste trabalho, o cinema é tomado não apenas como arte, mas também como lugar de crítica e de ação política, numa investigação pautada nessa relação, enquanto força mobilizadora do social e como se expressa tal relação no contexto do cinema argentino contemporâneo. Dados econômicos e institucionais nos mostram como o cinema argentino se funda em condições pontuais e novas estratégias de produção que criaram o espaço para um cinema fortemente independente.

Andrea Molfetta (2008) em seu artigo: Texto e Contexto do novo cinema argentino dos anos 90 nos mostra como desde o inicio da década de 90, assiste-se ao aumento progressivo do número de estudantes de cinema. Buenos Aires oferece uma variedade extensa e especializada de cursos, da crítica à realização, nas mais importantes instituições, como o INCAA (Instituto Nacional de Cinematografia e Artes Audiovisuais) e o ENERC (*Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica*). Por outro lado, surge um dinâmico movimento de instituições de ensino privadas que chega ao seu ápice com a criação da Fundação Universidade do Cinema (FUC). Sob a direção de Manuel Antin, um dos mais importantes cineastas da geração anterior, também chamado de "*nuevo cine argentino*", o cinema de forte inspiração literária da década de 60, a FUC nasceu com um planejamento curricular de graduação e pós-graduação, e uma estrutura de produção que soube aproveitar as vantagens da conversibilidade para crescer em matéria tecnológica. Assim, os estudantes possuem na FUC uma formação teórica e laboratorial de nível universitário, isto acompanhado de um ensino prático da realização, fundado na constituição de equipes de produção, de roteiro, de montagem, etc.

MOLFETTA (2008) nos apresenta outros fatores para o desenvolvimento cinematográfico, como o efeito da paridade peso-dólar, chamada de Regime de Conversibilidade, implantada no primeiro governo de Menem, e que lhe garantiu a reeleição em 1994, permitiu a aquisição generalizada de aparelhos digitais importados, especialmente

pequenas câmeras e tecnologia de edição, que logo estavam disponíveis nas mais importantes produtoras e escolas.

Há ainda quatro ações institucionais que marcaram, a partir da política cultural, novos horizontes para o campo intelectual cinematográfico:

- A Nova Lei do Cinema;
- O renascimento do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata;
- O nascimento do BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente) e a projeção internacional como mecanismo econômico;
- O compromisso do INCAA com a distribuição dos filmes nacionais.

Este movimento demorou alguns anos até que em 28 de setembro de 1994 foi aprovada a Lei 24377 de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica Nacional. Esta lei foi chave no ressurgimento do cinema argentino por conta da reforma impositiva que desencadeou, e fez possível que jovens diretores estreassem em 35mm. Com esta lei, os fundos para fomento foram ampliados notavelmente, e houve importantes câmbios políticos dentro do Instituto Nacional do Cinema e das Artes Audiovisuais (INCAA), câmbios que possibilitaram um melhoramento na administração e distribuição dos recursos.

Os fundos de fomento passaram, em 1994, de 8 milhões de dólares para 40, graças a Lei 24377, que criou dois novos impostos: um de 10% sobre cada aluguel, venda ou edição de VHS, e outro de 25% sobre cada filme emitido na televisão e registrado no COMFER (*Comité Federal de Radio y Difusión*). Estes novos impostos, somados ao já existente de 10% sobre os ingressos vendidos em salas, chamado de subsídio industrial, fizeram aumentar consideravelmente os fundos para a produção cinematográfica Argentina.

Outro importante trabalho sobre o tema em questão é a pesquisa desenvolvida pela Professora Maria Luiza Rodrigues Souza (2007), do Departamento de Sociologia da UFG, cuja pesquisa de doutorado norteou as questões referentes ao cinema e às narrativas cinematográficas da ditadura brasileira e argentina. Este trabalho no Brasil é um dos pioneiros a debater a questão cinema-ditadura e será nossa referência principal para pensarmos na problemática em questão.

Entretanto, em todos estes trabalhos percebe-se uma lacuna, que o presente trabalho procura responder, no que tange a reflexão do papel do cinema na construção de memórias e conseqüentemente das identidades acerca do passado ditatorial. Nesse sentido, o caminho que busca-se percorrer neste trabalho é analisar estes diferentes discursos e releituras acerca do passado ditatorial, tomando como objeto as fontes audiovisuais que se apresentam como

interessante objeto de pesquisa para o estudo das memórias construídas acerca da ditadura Argentina.

Partindo da premissa de que um filme é veiculo de memória como nos assegura Jelin (*apud* Paulinelli, 2006:22) ou como esclarece Maria Luiza Rodrigues Souza (2007:14), ao trabalhar o passado ditatorial, os filmes, enquanto filmes-arquivo, estão sobretudo, elaborando o que está fora dele e, ao mesmo tempo, naquele passado imbricado, o que é eleito e construído diegeticamente constitui uma evocação do e para o presente.

Nesse sentido, é preciso pensar nestes filmes-arquivos enquanto campos de lutas e enfrentamentos que se configuram nas intenções de definir os sentidos sobre o passado. Segundo Clarice Ehlers Peixoto (2001) os filmes produzem o efeito de ativar a memória, nos dando a sensação de (re)viver situações que foram registradas ao longo da vida. Mesmo que não esteja ligado diretamente à nossa realidade atual, os filmes de memória nos permitem uma relação com a memória familiar, como nos assegura Peixoto:

> As lembranças evocadas por estas imagens apresentam aos jovens uma história que não viveram mas da qual fazem parte, convidando-os, assim, a incorporar à sua história essa memória familiar. O uso social dessas imagens permite a criação de um verdadeiro rito de memorização e de integração das gerações, dentro e fora da tela. (PEIXOTO,2001:175)

Nesse sentido, é interessante observarmos que, embora não tenham vivido esse período, muitos filhos ou parentes de desaparecidos e vitimas da ditadura, tornaram-se cineastas, fotógrafos, escritores, e trataram de registrar roteiros diversos que tem no tema da ditadura o grande enredo, os reflexos da ditadura é uma marca profunda presente ainda na vida de muitos que tem no seio familiar a ausência de um ente querido em decorrência da ditadura.

Os filmes que se encontram inseridos em contextos de releitura desse passado ditatorial, mediante seus mecanismos técnicos e representacionais, apresenta-se a possibilidade de analisar como cada sociedade discute e dialoga sobre seus próprios conflitos e a partir de suas criações estéticas, propondo imaginários possíveis, nos quais a cultura se constitui desde os múltiplos encontros de diferentes visões/versões.

No ano de lançamento do filme A História Oficial (1985), estavam em julgamento os militares que atuaram na ditadura, e com eles todo um questionamento do papel da classe média nesse processo. É nesse sentido que podemos ler na personagem Alicia a representação de toda uma classe média, que se dizia não saber de nada, e que ao ser questionada, preserva ainda uma reserva moral como nos esclarece Xavier (2003) capaz de ir em busca da verdade, e reparar suas omissões, mesmo correndo o risco de perder a filha. O filme é em alguma

medida um posicionar-se da classe média que estava sendo questionada no período, e representada na personagem de Alícia.

Temos também neste filme a versão fílmica da teoria dos dois demônios, que surgiu no período pós-ditatorial e que dividiam a sociedade argentina e os acontecimentos da ultima ditadura em vitimas e torturadores. É interessante observarmos os recursos sonoros utilizados pelo diretor, operantes na *diegese* do filme, no encontro de Alícia com Sara, a possível avó de Gaby; ao mostrar as fotos do filho e da nora, os espectadores podem ouvir sons de metralhadora de jovens que estão brincando no vídeo-game; relacionando as imagens com os ruídos, temos uma interessante construção imagética, que nos leva a uma associação entre o desaparecimento dos personagens da foto e seus envolvimentos com a ditadura. Como podemos interpretar estes recursos discursivos presentes no filme, quais as intencionalidades do diretor ao utilizar tais recursos?

Com relação ao filme de Marco Bechis, a discussão toma outro rumo; se *A História Oficial* foi um dos primeiros filmes a fundar uma memória sobre a ditadura, trabalhando o tema de forma alegórica, num espelhamento nação-familia, o filme *Garagem Olimpo*, filmado no final dos anos 90, trás o tema da ditadura de forma clara e objetiva.

Para análise e levantamento de problemáticas sobre este filme é preciso pensar primeiramente o lugar de fala desse diretor, como nos assegura Certeau (2002:65) certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, tanto quanto se possa estendê-las capazes de suprimir a particularidade do lugar de onde falo e do domínio em que realizo uma investigação. Nesse sentido, a história de vida do diretor enquanto um ex-detento da ditadura tem muito a nos dizer sobre seu filme.

Estando no lugar de quem viveu, ou melhor, sofreu a ditadura, o filme de Bechis tenta ser uma memória oficial das violações aos direitos humanos em versão fílmica. O diretor não só procura descrever o funcionamento dos centros de detenção como também parece querer esgotar os distintos relatos que povoam a memória da ultima ditadura militar na Argentina. É possível tratar de forma global os temas referentes à ditadura, como procura fazer o diretor de Garagem Olimpo? O filme não só apresenta o cotidiano no interior do centro de detenção, como apresenta a atuação da igreja católica, que utilizava a confissão como instrumento de delação; há também apresentação das distintas militâncias políticas como a de Maria em suas aulas na vila; há também a jovem que coloca uma bomba debaixo da cama do diretor do centro de detenção; há apropriação dos bens dos desaparecidos e também um tema central no filme, que foram os vôos da morte; o termo utilizado no período era os *transladados*, pessoas

eram jogadas vivas no mar. Não é sem razão que o filme começa e termina com imagens do mar, fazendo uma relação direta com esses vôos.

O cinema permite colaborar na constituição das identidades de uma nação e a possibilidade de uma memória histórica fazer-se presente, mantendo vivos os acontecimentos passados entre os integrantes de uma sociedade. Nesse sentido, defendemos que os filmes pós-ditadura possibilitam um trabalho de memória, (res) significando o passado, em função das questões postas no presente e se articulam ao futuro, ou seja, manter viva a memória da ditadura para que nunca mais o país se permita cair em tal violência.

Ao longo desses quase trinta anos após o término da ditadura na Argentina, não tardaram a aparecer variadas versões e discursos acerca deste passado. As fontes audiovisuais trataram de registrar e trabalhar roteiros diversos que sob diferentes prismas abordam esse tema. As questões levantadas a partir das fontes que utilizaremos para este trabalho são múltiplas e partem de questões internas, focadas na construção das narrativas dos próprios filmes e também de questões externas: quais rastros da ditadura permanecem na trama social e individual? Como os filmes argentinos se articulam com as subjetividades sociais no momento de sua produção? Qual o lugar ocupado pelo cinema na transmissão da memória acerca da ditadura? Para além destas questões internas/externas existe uma pergunta central que instiga a realizar este trabalho, que é compreender porque ainda persiste o tema da ditadura na filmografia argentina. Passaram-se quase trinta anos e este é um passado que se faz ainda presente, nos relatos, nas artes, no cinema. Quais as relações entre a memória e a identidade que podemos estabelecer a partir dessa constatação?

Pensando o lugar de produção do filme, a pergunta a se fazer não é como o filme representa a ditadura, mas qual é o papel dessa representação? Por que passados tantos anos o tema da ditadura ainda serve de enredo na construção dos filmes argentinos? No caso do filme de Bechis, a pergunta é: Há possibilidade de representar o horror que foi a ditadura? Pelo fato de ter sido testemunha direta da ditadura como devemos ler o seu filme? É possível a partir da experiência pessoal do diretor acerca da ditadura, ampliar essa experiência para uma coletividade?

Sob o impulso destas questões que encontramos nesses dois filmes argentinos duas excelentes fontes, não só de compreensão da ditadura, mas a compreensão de que a cada momento histórico novas releituras vão sendo feitas acerca daquele passado histórico e nos coloca um desafio de compreendermos o papel do cinema nas suas condições sociais de produção.

Notas:

[1] Era comum os centros de detenção receberem nomes que remetiam aos deuses, segundo Calveiro (apud SOUZA, 2007:92)*: llevaba este nombre porque, según el personal que lo manejaba era el lugar de los dioses.* Os torturadores tinham o controle sobre a vida e morte dos torturados. Uma das falas do torturador deixa explicito: *Nosotros decidimos cuando se muere. Acá somos dios.*

[2] ESTEVE, Laia Quílez. *Autobiografia y ficción en el documental contemporâneo argentino. In: El cine argentino de hoy:Entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007 p. 72

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Arthur. A Teoria da história de Jörn Rüsen: Uma Introdução.Goiânia: Editora UFG, 2010.

BARROS, José D'assunção.Cinema e História: Entre expressões e representações. In: **Cinema-História: Teoria e Representações sociais no cinema.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

CANDAU, Joel. *Memoria y Identidad*. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: *A Escrita da História.* Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2002.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. In. *À beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietudes.* Porto Alegre: UFRGS, 2002.
_____ A História Cultural: Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro:DIFEL, 1990.

FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos [et.al] Ditadura e Democracia na América Latina: Balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. Ensaio Sobre a Análise Fílmica. Campinas, SP: Papirus, 1994.

MARANGHELLO, César. *Breve História Del Cine Argentino*. Buenos Aires: Laertes, 2005.

MOLFETTA, Andrea. Texto e Contexto no Novo Cinema Argentino dos anos 90. ECO-PÓS- v.11, n.2, agosto-dezembro 2008, pp.143-157

MORETTIN, Eduardo(org). O Cinema como Fonte Histórica na obra de Marc Ferro. In: *História e Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: *Fontes Históricas*. São Paulo:Contexto, 2006 p. 235-289

NOVARO, Marcos;PALERMO, Vicente. A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: Do Golpe de Estado à Restauração Democrática. São Paulo: USP, 2007.

NÓVOA, Jorge(org). Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
_____Cinematógrafo: Um Olhar sobre a História. São Paulo: Unesp, 2009.

PADRÓS, Enrique Serra. "Botim de guerra": desaparecimento e apropriação de crianças durante os regimes civil-militares platinos. Revista Métis: História & Cultura, Caxias do Sul, v. 6 n,11 jan/jun 2005.

PAULINELLI, María Elena. (Coord) *Cine y Dictadura*. Córdoba: Comunic-arte editorial, 2006.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Memória em Imagens: Uma evocação do Passado. In: Imagem e Memória. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2 n. 3 p. 3-15, 1989.
_____Memória e Identidade Social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5 n.10, p. 200-212,1992.

RANGIL, Viviana. *El cine Argentino de Hoy: Entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROMERO, Luis Alberto. História Contemporânea da Argentina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
_____ A Memória, o Historiador e o Cidadão. A Memória do Proceso Argentino e os Problemas da Democracia. Topoi. V. 8 n.15, Jul-Dez. p. 09-13, 2007.

RUSEN, Jorn. Razão Histórica. Teoria da História: Os fundamentos da ciência histórica. Brasilia: Editora UNB, 2001.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Um Estudo das Narrativas Cinematográficas sobre as Ditaduras Militares no Brasil (1964 – 1985) e na Argentina (1976 -1983). 234 fl. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Universidade de Brasilia, Brasilia, 2007.

XAVIER, Ismail. O Olhar e a Cena. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
_____ O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência. São Paulo: Paz & Terra 2008.

VAREA, Fernando Gabriel. *El Cine Argentino durante La Dictadura Militar 1976/1983.* Rosário: Municipal de Rosario, 2006.

ZARANKIN, Andrés; FUNARI Pedro Paulo; REIS, José Alberioni (orgs) Arqueologia da repressão e da Resistência na América Latina na era das ditaduras (décadas de 1960-1980). São Paulo:Annablume, 2008

FILMOGRAFIA

LA HISTORIA OFICIAL. Direção: Luiz Puenzo. Produção: Oscar Kramer. Roteiro: Aída Bortnik e Luiz Puenzo. Argentina, 1985, DVD (112 min.)

GARAGE OLIMPO. Direção: Marco Bechis. Produção: Daniel Burman e Diego Dubicovsky. Roteiro: Marco Bechis. Argentina, 1999. DVD (98 min).

DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS: A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA PESSOAL E INSTITUCIONAL DO PIONEIRO JOSÉ LOPEZ LOPEZ E FAMÍLIA.

EVA CRISTINA DAS CHAGAS

P. B. LOPES & CIA

Introdução

A fotografia é um documento fundamental na reconstrução da história e pode ser considerada como algo singular e que pela natureza e fragilidade do material tem a necessidade de ser preservada para estudos e futuras gerações. A fotografia nos últimos vinte anos deixou de ser usada apenas como um suporte à ilustração dos textos, hoje, ganhou *status* na medida em que se desenvolveram estudos visando o aprofundamento de sua leitura e que a multimídia passou a ter um papel relevante nos processos de informação, preservação e divulgação de imagens. (ALVES & VALÉRIO, 1998, p.1).

A conscientização dos órgãos públicos e privados no que tange ao problema da preservação de documentos históricos tem aumentado, e essa nova consciência se dá de maneira positiva e é observada por meio do aumento das propostas de programas de preservação em bibliotecas e arquivos.

O desejo em perpetuar as imagens fotográficas esbarra no desconhecimento sobre a constituição desse tipo de material. Em outras palavras, trata-se de um tipo de documento ainda bastante desconhecido, do ponto de vista de sua constituição material, na maioria das instituições. Portanto, o desejo em perpetuar as imagens fotográficas nem sempre resulta em preservação do documento, sobretudo se não houver uma política voltada à preservação com recursos destinados especificamente a esse fim. (MARCONDES, 2005, p.2)

Pode-se considerar ainda que a memória humana é falha, pois à medida que o tempo passa, o homem está mais propício a ter lapsos de memória e esquecer especialmente dos fatos do passado distante. Por meio das fotografias armazenadas durante a vida é possível retomar tais lembranças, além de preservar a própria

Bacharel em Biblioteconomia e Especialista em Informação Conhecimento e Sociedade pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atua no setor de Arquivos Históricos da empresa P. B. Lopes & Cia, Londrina – Paraná.

identidade e história. Mas para que essa memória possa ser lida e interpretada é necessário que os pesquisadores munidos da metodologia e teoria a interpelem, caso contrário essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações artísticas do passado. (KOSSOY, 1999, p.22)

O objetivo do estudo consiste em contextualizar os processos desenvolvidos na preservação do acervo fotográfico da empresa P. B. Lopes & Cia (PBL), a fim de salvaguardar imagens importantes na trajetória de vida e trabalho do pioneiro e fundador José Lopez Lopez e família. O artigo pretende destacar a importância da preservação da memória pertencente às organizações Lopes, que por longos anos acumulou imagens em diferentes suportes. Tais fotografias além de narrar a história familiar e empresarial, esboça imagens históricas que descrevem características singulares e expressivas da cidade de Londrina.

No bojo dessas considerações é indispensável relatar um breve histórico sobre a vida e empresa do descendente espanhol e pioneiro José Lopez Lopez que se mudou com a família para o Norte do Paraná em fevereiro de 1936. Na região desenvolveu comércios que cresceram gradativamente e após árduos anos de trabalho José Lopez Lopez audaciosamente se tornou um dos representantes de revenda de caminhões em Londrina e no norte do Paraná.

A empresa familiar Irmãos Lopes S/A foi fundada no ano de 1950 em Londrina com instalações próprias. O primeiro prédio da empresa foi construído onde funciona, nos dia de hoje, o Camelódromo da cidade. Na época a empresa atuava no comércio de veículos e peças *De Soto*, produzidos pela *Chrysler* americana. Posteriormente em 1957, José Lopez Lopez tornou-se concessionário da Mercedes-Benz do Brasil e em 1966 foi nomeado concessionário da chamada Scania Vabis do Brasil, atualmente denominada Scania, ainda representada pelos Lopes.

A empresa executou o transporte público em Londrina por quase 40 anos, inicialmente em 1957 com a empresa Viação Urbana Londrinense (VUL) que mais tarde se tornou a Transportes Coletivos Grande Londrina (TCGL), atividade encerrada em 1997. Na qualidade de cidadão espanhol, José Lopez Lopez exerceu de 1953 a 1991 o cargo de Vice-Cônsul Honorário da Espanha, atuando em favor dos interesses da colônia espanhola na região. O pioneiro faleceu em 1991 e a instituição passou a ser dirigida pelos seus filhos. Em 1997, quando Pedro Barboza Lopes assume a presidência muda-se a razão social para P. B. Lopes & Cia e assim prossegue até os dias correntes.

Amélia Barboza Lopez e José Lopez Lopez

Casal Lopez e filhos Pedro Barboza Lopes, Maria Lopes, Manuel Lopes e José Lopes, em meados de 1951

Irmãos Lopes 1950 – Revenda de caminhões De Soto. Atual prédio Camelódromo de Londrina

Irmãos Lopes 1957 – Revenda Mercedez Benz

Irmãos Lopes 1966 – Concessionária Scania Vabis do Brasil

Irmãos Lopes 1957 – Viação Urbana / TCGL

O acervo fotográfico P. B. Lopes

Historicamente considera-se que a fotografia surgiu no primeiro quarto do século XIX e começou a fazer parte de acervos por volta do início do século XX. Durante este período houve a consolidação da fotografia como forma de registro e também o surgimento da importância do objeto em si como documento, posto que uma imagem fotográfica traz tanto informações de conteúdo como também inúmeros dados sobre a forma de produção da imagem.

Edmondson (1998) citado por Manini (2007, p.6) esclarece que os arquivos audiovisuais não tiveram um começo formal. Emergiram de fontes difusas, em parte sob os auspícios de uma larga variedade de instituições de recolha, instituições acadêmicas e outras, como uma extensão natural do seu trabalho. Desenvolveram-se em paralelo, com algum atraso, ao crescimento em popularidade e alcance dos próprios documentos audiovisuais. A partir dos anos 30, ganharam uma identidade mais visível e progressivamente foram reconhecidos pelas federações internacionais de arquivos e bibliotecas em geral.

Traçando o contexto histórico do acervo fotográfico e documental da PB Lopes, considera-se que iniciou há quase 60 anos, quando Pedro Barboza Lopes, um amante da arte de fotografar, aos 15 anos de idade fez a primeira fotografia e desde então começou a construir um acervo imagético particular. Ao longo desses anos, o acervo teve um crescimento expressivo posto que, além de suas fotografias particulares, Pedro Lopes reuniu fotos pertencentes ao acervo pessoal de seus pais já falecidos, José Lopez Lopez e Amélia Barboza Lopez.

Conforme citado, o acervo da PBL tem ênfase nos acontecimentos importantes da trajetória de vida e trabalho do pioneiro José Lopez Lopez e de sua família que compreende os anos de 1950-2010, totalizando um acervo em torno de 25.093 fotografias impressas, além de negativos, slides, cromos em vidro, documentos e objetos. Tais conjuntos de fotografias possuem características de documentos arquivísticos, portanto devem ser consideradas como parte do fundo da Família Lopes.

Por longos anos, tais documentos fotográficos foram acondicionados inadequadamente, contudo resistiram ao tempo e considera-se que quanto ao estado de conservação o acervo está em boas condições, exceto alguns poucos itens.

No processo de organização de acervos fotográficos, cabe salientar que o papel do profissional da informação tem certo valor, no que tange a elaboração de processos de busca e recuperação das informações contidas em cada documento fotográfico. Entretanto, considera-se que a leitura da imagem feita pelo profissional da informação difere-se da leitura feita pelo fotógrafo.

> A leitura do profissional da informação é, contudo, uma reconstrução, que deve ser bem menos pessoal que a construção de significado do fotógrafo, e muito cuidadosa, já que é esta leitura que dará acesso aos documentos. É através da leitura do profissional da informação que serão elaborados o resumo e a indexação do documento fotográfico. O papel do profissional da informação é mesmo dar acesso à informação por meio de uma organização, ou seja, mediar. (MANINI, 2007, p.12)

O objetivo da leitura do profissional da informação é tornar o conteúdo do documento acessível, é socializar este documento; a leitura do usuário é guiada por objetivos individuais, pesquisa, ilustração, etc. Ao usuário cabe fazer da fotografia o uso que bem entender, desde duplicar informações, reforçando com uma fotografia um dado já registrado através da escrita, até, em alguns casos, fazer da imagem fotográfica seu objeto de pesquisa. (MANINI 2007, p.11)

Nessa discussão, entende-se que o profissional da informação problematiza, organiza e estrutura a informação e o pesquisador usa a informação e logo, propõe-se que o processo de ordenação, busca e a recuperação de informações em acervos fotográficos e isso deve ser executado por profissionais aptos que possuam conhecimentos indispensáveis para a referida atividade, tais como arquivistas e bibliotecários.

Visando salvaguardar o acervo pertencente às organizações da PBL, iniciamos as atividades em outubro de 2009. Ao analisar o acervo foi possível observar o valor histórico e cultural dos documentos fotográficos tanto para os Lopes quanto para a cidade de Londrina.

Procedimentos

O capítulo a seguir irá traçar as etapas desempenhadas no decorrer do trabalho de organização do acervo, de acordo com o que foi realizado até os últimos meses, pois as atividades do setor de Arquivos Históricos da empresa estão em andamento. Nesse estudo será descrito os procedimentos realizados exclusivamente com as fotografias impressas.

A fim de estabelecer a organicidade destes documentos fotográficos primeiramente foi necessário um diagnóstico geral dos materiais o que possibilitou reconhecer os itens que compõem o acervo. Para identificar a gênese documental do acervo fotográfico foi necessário investigar em fontes vivas, ou seja, pessoas, mais precisamente o proprietário do acervo, bem como, familiares e funcionários antigos da instituição, que auxiliaram no reconhecimento e identificação das imagens. Seguidamente, foi fundamental a elaboração de um manual de procedimentos visando nortear as atividades a serem desempenhadas, bem como a produção de um relatório diário.

Na fase do diagnóstico, as fotografias foram separadas dos demais itens que compõe o acervo visando a análise específica e minuciosa dos documentos fotográficos.

> O diagnóstico de um acervo fotográfico é realizado através do levantamento do estado de conservação dos documentos, enumerando-se as características de deterioração nele encontradas. Inicialmente, separam-se grupos de documentos fotográficos dos diversos processos existentes no acervo (objetos, fotografias, negativos, álbuns, contatos e diapositivos), observando-se também a predominância dos formatos para identificar os problemas e definir o tratamento posterior. (BARUKI E COURY, 2004, p.3)

Cabe, portanto, ao conservador uma análise do documento fotográfico e a elaboração de um diagnóstico. Uma vez detectados os problemas, deve-se elaborar uma proposta de tratamento. Há de se analisar com cautela as medidas propostas para o tratamento, visando jamais comprometer a integridade do documento, tal como a retirada de cartões das fotografias albuminadas, o desmanche de álbuns, entre outros. (MARCONDES 2005, p.6)

Posteriormente foi realizada a pré-seleção das fotografias em grupos definidos da seguinte forma: Acervo Familiar, Acervo Irmãos Lopes e Acervo P. B. Lopes. Em continuidade aos procedimentos, as imagens foram classificadas por década

dentro dos seus respectivos grupos e foram agrupados os conjuntos de fotografias de um mesmo assunto e/ou tema. Simultaneamente, foi feito um estudo das empresas fornecedoras de materiais para a conservação, tais como embalagens e papéis especiais, além de elaborar um projeto para a aquisição de um arquivo deslizante, visando o acondicionamento dos materiais em geral. No que tange ao acondicionamento de fotografias, entende-se que:

> Em relação às fotografias, é melhor que cada uma delas tenha a sua própria jaqueta. Isto reduz os possíveis danos, dando proteção e apoio físico às fotografias. Materiais adequados para armazenagem podem ser feitos de papel ou de plástico. Nos invólucros de papel opaco, a fotografia precisa ser removida para ser vista; nos de plástico transparente existe a vantagem de permitir aos pesquisadores ver a imagem sem manuseá-la, reduzindo assim a possibilidade de arranhá-la ou raspá-la. (OGDEN 2001, p.12)

Os invólucros de papel devem ser livres de ácido, sendo aceitáveis os alcalinos e de pH neutro; entretanto, de acordo com condições específicas, pode-se fazer uma opção ao invés da outra. Os materiais de plástico adequados à armazenagem são o poliéster, o polipropileno e o polietileno. (OGDEN 2001, p.13)

Efetuada a aquisição do arquivo deslizante e das embalagens especiais para a conservação, iniciou-se o processo de enumeração, siglas e datas no verso das imagens e posteriormente a higienização e acondicionamento das fotografias em embalagens especiais. Durante a realização desta etapa, priorizou-se a aplicação de procedimentos segundo as regras arquivísticas de higienização e conservação de fotografias, logo, optou-se pela armazenagem das fotografias na vertical.

> Na armazenagem vertical, as fotografias devem ser colocadas em pastas ou envelopes livres de ácido, e estes, por sua vez, devem ser acomodados em pastas de arquivo suspensas ou em caixas de armazenagem de documentos. A utilização de pastas de arquivo suspensas evitará que as fotografias deslizem para baixo das outras e facilitará o manuseio. (OGDEN 2001, p.13)

Seguindo as considerações da autora, após a armazenagem das fotos em jaquetas individuais, estas foram guardadas em pastas pendulares, dentro do arquivo deslizante. O arquivo por sua vez, foi dividido em duas partes, sendo uma face para armazenar o acervo familiar e a outra para o acervo empresarial. Cabe ainda, salientar que as fotografias armazenadas em álbuns foram mantidas nesta forma de organização, a fim de preservar o princípio da proveniência, segundo determinam as regras arquivísticas. Os álbuns, assim como os demais materiais citados anteriormente, foram armazenados no arquivo deslizante.

Decorridos os procedimentos anteriormente citados, pode-se considerar que atualmente as fotografias estão acondicionadas adequadamente, segundo os princípios da arquivística. Portanto as fotografias estão: 11.829 organizadas em álbuns, 11.733 em jaquetas individuais dentro de pastas pendulares e 1.531 fotos pertencentes ao arquivo de cópias, ainda não acondicionadas. Será necessário ainda desenvolver meios de identificação e localização para os álbuns fotográficos.

Atualmente o trabalho no acervo histórico da PBL está focado na aquisição de equipamentos e software que atendam as necessidades de digitalização e catalogação do acervo. Da mesma forma que a preservação do suporte físico é vital para salvaguardar a memória, é indispensável a digitalização e a identificação desses documentos com o uso de uma base de dados que permitirá a organização, busca e recuperação dessas imagens, reduzindo o manuseio das fotografias originais e facilitando a localização.

Portanto, considera-se que a fim de resguardar a memória institucional, seja em acervos fotográficos, documentais, iconográficos, bibliográficos e outros, é imprescindível a implantação de um sistema de gerenciamento de informações, visando à conservação e manutenção de bibliotecas e arquivos institucionais públicos e privados.

Considerações finais

Ao término deste estudo entende-se que a fotografia é um documento importante, contudo não deve ser vista apenas como arte, mas sim como um instrumento que mantém viva a história. Essa história registrada em documentos, independente do suporte, somente poderá ser consultada se o material estiver conservado e organizado de maneira que permita o acesso às informações nele contido. A fotografia, pela fragilidade do material de composição, é um dos suportes que exige grande cautela no manuseio e acondicionamento, pois estas ações são fundamentais para a maior durabilidade.

O acervo fotográfico, após o acondicionamento adequado, teve os possíveis riscos de deterioração minimizados. A classificação por ordem numérica e cronológica, mais precisamente em décadas, tem permitido o acesso a inúmeras fotografias para uso nas atividades de propaganda e marketing das organizações Lopes, atualização dos sites e manuais de trabalho, além da utilização em publicações de jornais e revistas.

Outrora, esses documentos fotográficos, devido ao estado de desordem em que se encontravam, quase não eram utilizados, pois havia grande dificuldade de acesso a determinadas fotografias especialmente as de cunho histórico. Após a realização dos processos de identificação, organicidade, higienização e acondicionamento, o acervo fotográfico tornou-se útil e ainda mais valoroso para as organizações e Família Lopes. Particularmente, comparo este trabalho ao encaixe de 25.093 peças de um mesmo quebra-cabeça, ressalto ainda que tem sido uma experiência marcante em minha carreira profissional.

Ao término dessa discussão, saliento que a diretoria da empresa atentou-se para a importância da preservação desse acervo particular, visto que não mediu esforços na disponibilização de altos investimentos em equipamentos, mobiliários, espaços e mão de obra para a realização dos procedimentos. As atividades irão seguir e acredita-se que em breve será inicializado o processo de digitalização e catalogação do acervo. É provável que novas demandas de trabalho devam surgir e consequentemente novos estudos e maiores investimentos serão vitais para que as metas do trabalho sejam concluídas.

Referências

ALVES, Mônica Carneiro; VALÉRIO, Sérgio, Apelian. Manual para indexação de documentos fotográficos. Com colaboração de Graziella de Castro Pigozzo. Rio de janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1998. 84p.,il. (Documentos técnicos, 4). In: CALMON, Tatiane Lemos. *Digitalização do acervo fotográfico*: uma experiência na biblioteca Làjoumin. Disponível em: < http://www.cinform.ufba.br/vi_anais/docs/RenatoAlvesTatianeCalmon.pdf>. Acesso em 05/07/2010.

BARUKI, Sandra; COURY, Nazareth. *Treinamento em conservação fotográfica*: a orientação do centro de conservação e preservação fotográfica da Funarte. Arquivo Nacional, 2004. Disponível em: < http://www.arqsp.org.br/cpba/>. Acesso em 21/12/2010

EDMONDSON, Ray. Uma filosofia de arquivos audiovisuais, in Programa Geral de Informação e UNISIST. Paris: UNESCO, 1998. - v, 60 p.; 30 cm.KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo, Ática (Série Princípios), 1989. In: MANINI, Miriam Paula. *Conservar o suporte e preservar a informação:* como trataremos os documentos fotográficos no futuro? Brasília: Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: www.asocarchi.cl/DOCS/97.pdf. Acesso em 10/11/2010

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MANINI, Miriam Paula. *Conservar o suporte e preservar a informação:* como trataremos os documentos fotográficos no futuro? Brasília: Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: www.asocarchi.cl/DOCS/97.pdf. Acesso em 10/11/2010

MARCONDES, Marli. *Conservação e preservação de coleções fotográficas.* 2005. Disponível em: <www.historica.arquivoestado.sp.gov.br>. Acesso em 05/07/2010.

OGDEN, Sherelyn. *Armazenagem e manuseio*. 2. ed. Rio de Janeiro:
Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001. Disponível em: < http://www.arqsp.org.br/cpba/>. Acesso em 06/12/2010

JOGA ÁGUA DE CHEIRO E LANÇA CONFETE E SERPENTINAS NAS REMINISCÊNCIAS MOMESCA

Everton Lessa da Silva
Universidade Federal de Pelotas
(Graduando em História)

"Pelotas é de Pelotas; é Filha do próprio esforço, em meio às suas dores e às suas alegrias." (Fernando Osório)

Introdução

O texto em questão é fruto de uma pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso, em andamento, na licenciatura em História da Universidade Federal de Pelotas e também resultante de minha participação no grupo de estudos "Imagem e Teorias da História", coordenado pela professora doutora Elisabete Leal.

O foco deste texto é observar a História do carnaval de Pelotas por meio de imagens, apresentando como escala peculiar de análise as fotografias a partir de 1880. Certamente essas representações marcam uma narrativa que hoje é passível de múltiplas interpretações. Também é objetivo comparar as imagens da festa momo desse município, com os folguedos de cidades como Porto Alegre e São Paulo. A escolha destas cidades foi por ambas serem capitais, o que agudiza as comparações com a cidade de Pelotas: uma cidade mediana no interior do estado do Rio Grande do Sul.

Pondera-se que a comparação dos folguedos com outras cidades sempre foi apresentado como um comportamento natural entre os moradores do município. Os carnavalescos asseguram ainda hoje que a folia já foi a melhor do estado e a segunda melhor do país. Ao longo do texto são apresentadas algumas hipóteses de interpretação da festa, ressaltando as suas diferenças e semelhanças. Cabe afirmar ainda que a fonte principal deste trabalho foram fotografias que tiveram uma relação direta com o carnaval. Hoje essas imagens são um dos poucos registros sobre a história momesca. Elas sobreviveram ao tempo, tornando-se fontes privilegiadas na interpretação desse passado.

Também acreditamos no recurso das imagens não somente como um mero suporte visual de representação daquilo que não existe mais[1], mas como um registro possível de interpretações historiográfica sobre a festa carnavalesca. Além de serem estas um recurso didático que auxiliam no entendimento e compreensão do que foi e do que se tornou a brincadeira momesca nas cidades em analise.

O uso da fotografia como fonte de pesquisa para a história do carnaval ainda não é um estudo consolidado no meio acadêmico. Como afirmou Machado Júnior: "As Imagens fotográfica ganham significados com o passar do tempo e, relativamente, tornam-se testemunhos do passado."[2] Por isso, essa perspectiva do carnaval relacionado a imagens deve num curto espaço de tempo assumir novas características.

O procedimento desse trabalho é de buscar nas pegadas deixadas por foliões, possíveis novas leituras dos registros carnavalescos. Por essa razão utiliza-se como base da pesquisa, fotografias encontradas no Laboratório de Acervo Digital da Universidade Católica de Pelotas - Acervo Nelson Nobre Magalhães; imagens dos clubes Sociais da cidade de Pelotas como Diamantinos e Brilhantes; fotorreportagem de jornais pelotenses que hoje não estão mais em circulação, como por exemplo: Cabrion, Zé Povinho e A Ventarola, todos disponíveis na Biblioteca Pública do município. Utiliza-se também de referências visuais dissertações, teses e livros publicados. Consequentemente, o desafio desse trabalho passa por etapas variadas, desde o estudo das principais obras sobre o carnaval até a busca de imagens. Graças aos registros visuais deixados por gerações passadas o trabalho vem acumulado resultados satisfatórios.

O carnaval em etapas

Em uma rápida analise nas imagens a seguir (Ilustração 1, 2 e 3) percebe-se que o carnaval pelotense não foi divergente da cronologia carnavalesca brasileira. O carnaval se desenvolveu basicamente em três etapas: o entrudo, o carnaval veneziano, e o carnaval-espetáculo como hoje é realizado pelas escolas de samba. Nas descrições das imagens encontram-se características desses momentos, que nem sempre aconteceram em períodos distintos. Em algumas ocasiões uma mesma etapa aconteceu paralela à outra.

Ilustração 01
Fonte: *Cabrion.* Pelotas, 27 fev.1881.
Caricatura sobre a introdução do entrudo na cidade de Pelotas. (Legenda atribuída)

A Ilustração 01 retrata os primórdios do carnaval brasileiro que foi fortemente marcado pela cultura portuguesa. A brincadeira do entrudo tornou-se uma característica marcante no Brasil. Em Pelotas o ato de jogar farinha ou água de cheiro em uma bisnaga no outro representava muitas vezes uma idéia de traição, a brincadeira servia como um sinônimo, uma forma silenciosa de revelar os desejos mais íntimos que durante o ano eram resguardados. Conforme registros do *Jornal Cabrion*:

> (...) Há muitos maridos assim. Enquanto as mulheres correm atraz dos rapazes para molha-los, ficam elles com cara de tollos a olharem para as estrelas, Se ellas convidam os conhecidos para irem tomar matte em casa é provável que sejam os maridos quem na cosinha aqueçam a água. (...)[3]

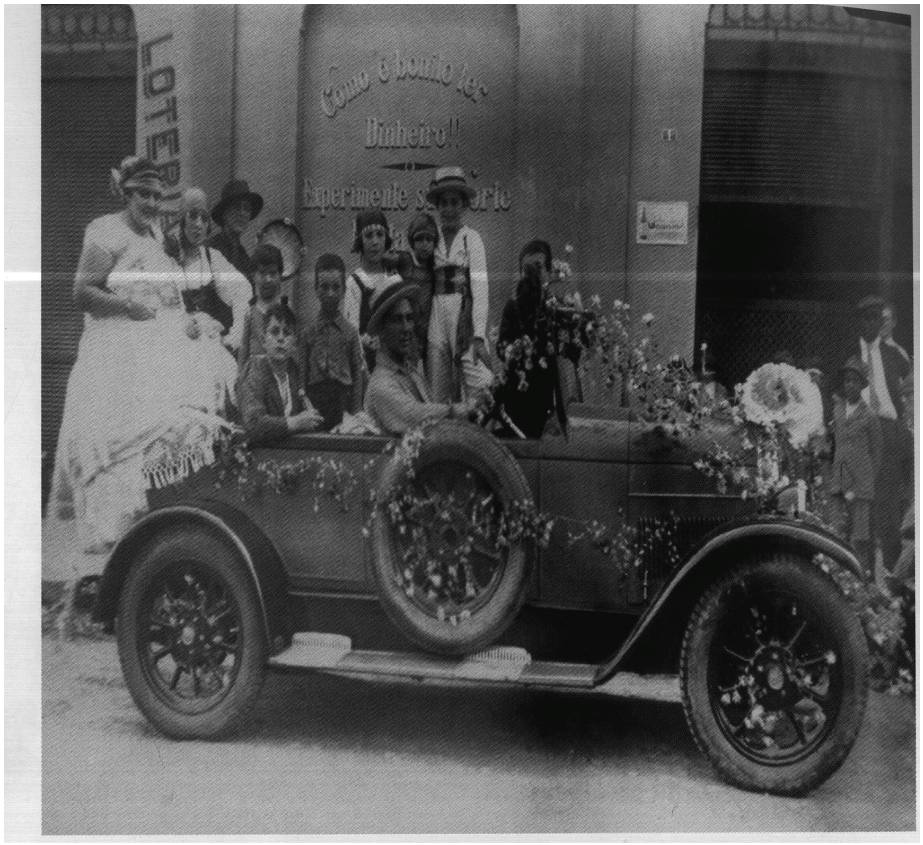


Ilustração 02
Fonte: VON SIMSON, Olga de Moraes. *Carnaval em Branco e Negro: carnaval popular paulistano, 1914-1988.* São Paulo: Unicamp, 2007, p. 266.
O carro enfeitado de flores (...) leva as crianças da família devidamente fantasiadas para participar do desfile carnavalesco. Flores artificiais em guirlandas envolvem o veiculo. (Legenda original)

O carnaval veneziano foi marcado em um determinado momento por carros enfeitados com flores que desfilavam nas principais ruas das cidades devidamente caracterizadas, conforme pode ser visto na Ilustração 02. Eram copias dos padrões do corso burguês. Tanto a sociedade pelotense quanto a paulista não fugiam a essa regra.

Ilustração 03
Fonte: Disponível em: <http://www.blogxavante.com/>, Acesso em: 07/03/2001.
Comissão de Frente da Escola de Samba General Telles no carnaval de rua de Pelotas. A comissão narrava em sua coreografia e fantasia a formação de um espírito Afroxavante que se formou na cidade ao longo dos seus duzentos anos. (Legenda atribuída)

Já o carnaval espetáculo como pode ser visto na Ilustração 03, fotografia do ultimo carnaval da cidade de Pelotas, assumiu diferentes formas de lidar com a criatividade dos foliões. O fator financeiro é hoje o principal problema enfrentado diferenciadamente pelas cidades em questão.

Pelotas, carnaval e charqueadas

> (...) A cidade teve uma formação original, dentro do estado: Foi núcleo das charqueadas. As charqueadas fazendo fortunas possibilitaram o ócio. Com o ócio veio à leitura, o refinamento, o contato com a Europa. (...) Um centro industrial e comercial, para onde os tropeiros traziam os gados. E os tropeiros, diante das carruagens, dos teatros, das modas e dos clubes, foram ficando desconfiados com um pé atrás (...) Seguimos a frente, sem deslizes, pelo caminhar decidido dos operários, dos industriais, dos estudantes, dos professores, dos intelectuais, e como é normal, tropeçando às vezes pelo passo vulgar dos bêbados, dos marginais, das prostitutas e dos efeminados... [4]

E dento desse contexto de charqueadas e de seus personagens que o carnaval de Pelotas desenvolve uma fase marcante, que consolida a presença negra no mesmo. Enquanto São Paulo sofrerá de forma direta a influência portuguesa em sua festa[5], aqui, os negros com seus batuques, danças e crenças darão o tom e a forma da festança. Como bem afirmou Cardoso: "A cidade de Pelotas é uma encruzilhada. Cruzada por peões, tropas, escravos, marinheiros, carreteiros, lavradores, entre outros, uma espécie cosmopolitismo popular, e assim como em Porto Alegre, apresenta também no seu núcleo os costumes europeus. Uma freguesia[6] cercada de uma penitenciaria escravocrata."[7]

Ilustração 04
Fonte: MAIA, Mario de Souza. *O SOPAPO E O CABOBU: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. 2008. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008, p. 63.
Dança de Negros. Aquarela de Hermann Rudolf Wendroth (Legenda original)

> (...) Mal era meio dia, surgiram os esperados hóspedes, na maioria negros e mulatos, em geral enfeitados de trapos multicores e toda espécie de bugigangas, além disso, trazendo máscaras negras, de papel, que aplicavam ao rosto, apenas com aberturas para os olhos e nariz. Dois homens fortes carregavam um grosso pedaço de tronco oco, revestido de couro, na qual logo um deles entrou a bater com os pés como um tambor. (...) Acompanhava a música um berreiro de alegria, muito pior que o de mil papagaios na floresta (...) ameaçavam romper-nos o aliás tímpano do ouvido.(...) Imaginem-se as mais detestáveis contrações musculares, sem cadência, os mais indecentes requebros das pernas e braços seminus, os mais ousados saltos, as saias esvoaçantes, a mímica mais nojenta, em que se revelava a mais

> cruel volúpia carnal- tal era a dança em que, desde o começo, as graças se transmudavam em bacantes e fúrias. (...).[8]

A ilustração 04 e o relato do viajante Carl Siedler serão analisadas conjuntamente. As representações abordam os primórdios do carnaval africanizado[9] do Sul do Rio Grande do Sul. A aquarela do viajante alemão nos remete a este tipo de carnaval por volta da década de 1820. Conforme Maia em sua tese, existe uma diferença de mais ou menos trinta anos entre o registro visual e o textual. Tanto a aquarela quanto a visão eurocêntrica do viajante podem e devem estar relacionadas.[10]

Pode-se considerar que esse modo de olhar e narrar exposto pelos estrangeiros é típico da cultura de oitocentista, apresentada de uma forma uma poética, carregada de estranhamentos de um olhar exótico . Percebe-se que estas representações foram responsáveis pelo tom peculiar de observar, retratar, analisar e descrever tudo aquilo que fosse diferente do velho mundo, mesmo que para isso estes estrangeiros apresentassem em seus relatos a essência de sua cultura e visão de mundo. Ainda assim, são fundamentais estes registros, quase únicos, sobre o carnaval africanizado em Pelotas.

Todavia, considera-se hoje que a aquarela de Hermann Rudolf Wendroth e o relato de Carl Siedler, bem mais do que mostrar o olhar exógeno europeu, serve para evidenciar que a festa africanizada pelotense teve sua gênese nos barulhos realizados pelos negros no intervalo da produção de charque.

Em nossa pesquisa de TCC, percebeu-se que nesse carnaval africanizado realizado nos arredores da cultura charqueadora deixou como herança duas importantes contribuições para períodos subsequentes. Primeiro, a utilização de bois para puxarem os carros alegóricos, conforme observação em algumas fotografias de carnavais pelotenses. Os clubes sociais Diamantinos e Brilhantes utilizaram-se de bois para puxar suas alegorias, diferindo assim dos clubes carnavalescos Venezianos e Esmeralda, de Porto Alegre, que utilizavam cavalos para conduzir suas alegorias. Pelotas foi talvez umas das poucas cidades, se não a única, a utilizar-se de bois como responsável pelo movimento dos carros carnavalescos no desfile. Adiante explicaremos o funcionamento desse carnaval realizado pelos clubes no espaço da rua. Segundo, a influência do batuque das charqueadas na musicalidade do carnaval mais contemporâneo. Alguns autores entendem que o tambor que era tocado com um sentido religioso e festivo durante o período do charque se transpôs para as baterias das escolas de samba de Pelotas. O tambor chamado “Sopapo” foi um instrumento que teve o declínio de seu uso nos anos setenta do século vinte, isto porque os músicos das

escolas de samba passaram a se inspirar no carnaval de São Paulo e Rio de Janeiro, que na época passaram a ser transmitidos pela televisão. Segundo análises, o “Sopapo” foi um tambor utilizado somente nas baterias de Pelotas.

O carnaval de São Paulo, Porto Alegre e Pelotas e seus diferentes grupos sociais

A ideia apresentada por pesquisadores a respeito da formação do carnaval de rua pode ser contestada através de uma analise atenciosas nas imagens ora analisadas. Pelotas e São Paulo, por exemplo, apresentam grupos sociais distintos nas suas festas momo. Em ambas as cidades havia os carnavais elitizados (corso) dos clubes sociais, como pode se visto na Ilustração 05, a seguir.

Ilustração 05
Fonte: VON SIMSON, Olga de Moraes. *Carnaval em Branco e Negro:* carnaval popular paulistano, 1914-1988. São Paulo: Unicamp, 2007, p. 278.

> A burguesia das cidades maiores introduz, a partir de 1855 [para São Paulo], o carnaval veneziano, cópia do carnaval burguês italiano ou francês. Constava ele de bailes mascarados, realizados em hotéis ou teatros, e de desfiles luxuosos pelas ruas principais da cidade, quando então burgueses luxuosamente fantasiados desfilavam em carruagens, no corso, ou em carros alegóricos, nos préstitos das sociedades carnavalescas.[11]

O corso de Pelotas aproxima-se também da festa de Porto Alegre. Essa forma de carnaval desenvolvida no início do século XX consistia em um desfile com automóveis e carros alegóricos que transportavam os carnavalescos fantasiados luxuosamente. Estes integravam os clubes sociais, que eram representados nos desfiles.

Mas a pesar da crescente força do carnaval eletizado, a camada popular através de sua criatividade foi elaborando formas próprias de festejar e brincar o momento do carnaval, por conta, disso se diferenciarão da forma "civilizada" de brincar. Começa a se organizar em Pelotas, em meados de 1882, através alguns escravos libertos, os clubes carnavalescos Nagô e Congo, que serviram como um instrumento de luta para a abolição da escravatura.

Ilustração 06
Fonte: Laboratório de Acervo Digital da Universidade Católica de Pelotas.
Componentes "Agüente se puder" - Anos 60 (Legenda original)

A partir de 1923 prolifera na cidade a presença dos cordões carnavalescos formados na sua maioria por ex-escravos e descendentes destes. Estes ranchos deram origem às Escolas de Samba atuais. A Ilustração 06 apresenta um exemplo destes cordões. Nestes observa-se que o tipo de fantasia sofre modificações: as colombinas, ciganas e pierrôs serão substituídos pelos pulhas, agora não apenas fantasiados, mas realizando uma sátira social. O luxo elitizado passou a ceder espaço para a criatividade da transfiguração humana.

Na ilustração observa-se que os componentes apresentam-se sem preocupação com o luxo, mas com o lúdico. As imagens desse período tentam passar uma idéia de alegria e movimento, apesar de serem propositalmente posadas.

> E então começam a vir à tona representações "invisíveis" na rotina cotidiana da cidade. Seu lado popular, bizarro, grotesco, marginal e louco. Homens baixos ao lado de mulheres altas, homens magricela agarrados a mulheres obesas, Homens vestidos de mulheres, mulheres vestidas de homem, panças enormes sendo exibidas, as gírias, o suor dos corpos (...) os bêbados, os travestis, os bígamos, os adúlteros, os velhacos safados as prostitutas, os negros. A cidade durante o carnaval permitia tornar visível sua polifonia, quase imperceptível em sua rotina cotidiana.[12]

É importante ressaltar que as interpretações das imagens analisadas não visaram somente descrever os momentos apoteóticos da festa, mas visualizar as peculiaridades quando comparadas a outras cidades. Vê-se assim o carnaval de Pelotas em alguns momentos distinto e em outros, semelhante a outras cidades. Propositalmente, apresentamos um longo período de analise, pois as informações carnavalescas encontradas na cidade são poucas e dispersas. Julgamos importante analisar e compreender o processo carnavalesco da cidade de maneira geral, para posteriormente realizar um recorte definido de um momento único.

Comparar o carnaval de Pelotas através de imagens com outras cidades como Porto Alegre e São Paulo visou destacar a região da campanha onde a produção de charque era a principal atividade econômica, diferentemente das cidades capitais em questão. A riqueza advinda da produção charqueadora colaborou tanto para o carnaval veneziano da elite, quanto para a persistência, hoje, de traços do carnaval africanizado. É bem verdade que o carnaval de Pelotas não foi modelo para o país, todavia apresenta aspectos importantes para foco desse estudo que visou buscar nos registros deixado pelos próprios carnavalescos, possíveis novas interpretações da festa momo.

---

[1] Conforme chama a atenção a historiadora Sandra Pesavento, uma forma de compreender a representação seria dada pela exposição de uma imagem, que substitui algo/outro, ou mesmo pela exibição de objetos ou ainda por uma performance portadora de sentidos que remetem a determinadas ideias. (PESAVENTO, Sandra Jatahy *História e História Cultural.* Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.: 48)

[2] MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. *Imagens da Sociedade Porto-Alegrense: vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo (década de 1930).* São Leopoldo: Oikos, 2009, p. 31.

[3] *Cabrion*, Pelotas, fev. 1879, ano II, nº.157, p. 2 - 3. Cabe nesse momento salientar que esta citação do jornal não teve sua grafia atualizada.

[4] MAGALHÂES, Mario Osório. *História e Tradição da Cidade de Pelotas*. Pelotas: Armazém Literário, 1999, p. 10.
[5] Essa influencia é tipicamente portuguesa. Conforme Felipe Ferreira o entrudo será um carnaval antes do "carnaval" e foi trazido para o Brasil pelos primeiros colonizadores portugueses (...) acabou se tornando em um grande festejo, uma verdadeira mania nacional. (FERREIRA, Filipe. *O Livro Ouro do Carnaval Brasileiro.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 76.)
[6] Com o forte desenvolvimento econômico proporcionado pela charqueadas o povoado foi elevado em 1812 a Freguesia de São Francisco de Paula, dezoito anos depois atinge a condição de vila e em 1835 alcança a categoria de cidade.
[7] ALAM, Caiuá. *A negra forca da Princesa: Policia, pena de morte e correção em Pelotas (1830-1857).* Pelotas: Edição do autor; Sebo Içaria, 2008.
[8] MAGALHÃES, Mario Osorio. *Pelotas: toda a prosa***.** Pelotas: Armazém Literário, 2000, p. 38.
[9] Expressão utilizada por: MELLO, Marco Antônio Lírio de. *Reviras, Batuques e Carnavais. A cultura de resistência dos Escravos em Pelotas*. Pelotas: UFPel, 1994.
[10] MAIA, Mario de Souza. O *Sopapo e o Cabobu:* Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. 2008. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008.
[11] VON SIMSON, Olga R. Moraes. *O carnaval em Branco e Negro: 1914-1988.* Campinas: UNICAMP, 2007, p. 23.
[12] GERMANO, Iris Graciela. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*.1999. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História. IFCH/Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1999.

Bibliografia

ALAM, Caiuá. *A negra forca da Princesa: Policia, pena de morte e correção em Pelotas (1830-1857).* Pelotas: Edição do autor; Sebo Içaria, 2008.

BARRETO, Alvaro. *Dias de folia: o carnaval pelotense de 1890 a 1937*. Pelotas: Educat, 2000.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba: a historia do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERREIRA, Felipe. *O livro de Ouro do Carnaval Brasileiro.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GERMANO, Iris Graciela. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*.1999. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História. IFCH/Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1999.

KAUFMANN, Zunilda Maria Corrêa. *A trajetória do carnaval pelotense*. Dissertação (Mestrado) – Desenvolvimento Social. Universidade Católica de Pelotas, 2001.

LONER, Beatriz A.; GILL, Lorena Almeida. Clubes carnavalescos negros na cidade de Pelotas. *Estudos Ibero-Americanos.* Porto Alegre, v. 35, p. 145-162, 2009.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá**.** *Imagens da Sociedade Porto-Alegrense: vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo (década de 1930).* São Leopoldo: Oikos, 2009.

MAGALHAES, Mario Osório. *Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas 1860-1890.* Pelotas: UFPel,1993.

MAGALHÂES, Mario Osório. *História e Tradição da Cidade de Pelotas*. Pelotas: Armazém Literário, 1999.

MAGALHÃES, Mario Osorio. *Pelotas: toda a prosa***.** Pelotas: Armazém Literário, 2000.

MAIA, Mario de Souza. O *Sopapo e o Cabobu:* Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. 2008. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural.* Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINHEIRO, Marlene M. Soares. *A travessia do Avesso: sob o signo do carnaval.* São Paulo: Annablume,1995.

VON SIMSON, Olga de Moraes. *Carnaval em Branco e Negro: carnaval popular paulistano, 1914-1988.* São Paulo: Unicamp, 2007.

O FOTOJORNALISMO NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO HISTÓRICO: A COBERTURA DE *VEJA* SOBRE O AI-5

Fabiana A. Alves[1]
Universidade Estadual de Londrina – UEL
Bolsista Capes

RESUMO:
Com a finalidade de mostrar o mundo, sendo testemunha ocular dos grandes acontecimentos, a fotografia conquistou um espaço significativo na vida das pessoas, desenvolvendo-se plenamente nos meios de comunicação impresso. Desta forma, o presente trabalho compreende como o fotojornalismo – e a imprensa, por sua vez – contribui para a construção do conhecimento histórico. Para tanto, será analisada a edição de número 15, da revista brasileira *Veja*, de 18 de dezembro de 1968. A escolha se deve ao fato de esta edição trazer a cobertura do veículo sobre a implantação do Ato Institucional 5, decretado em 13 de dezembro daquele ano. Tendo um caráter multidisciplinar, este trabalho utiliza referenciais teóricos sobre fotojornalismo, as relações entre história, imprensa e fotografia, entre outros, e utiliza a metodologia da iconografia/iconologia para analisar as imagens fotojornalísticas.

Palavras-chave: Fotojornalismo, *Veja*, AI-5.

Introdução

A fotografia enfrentou preconceito para se estabelecer como objeto de estudo para as ciências sociais, incluindo a história. Apesar do advento da imagem fotográfica no século XIX, somente com a "revolução documental", promovida pelos Annales no século XX, especialmente nas últimas décadas, é que esta passou a ser tratada de forma diferenciada, como documento.

Mesmo com as culturas dos povos – costumes, habitação, monumentos, mitos, religiões, fatos sociais e políticos, arquitetura, expedições, entre outros – sendo expressadas e documentadas por meio da fotografia, a imagem era um objeto secundário nas pesquisas, serviam para confirmar o que os documentos escritos já tinham revelado. Boris Kossoy (2001, p.28) acredita que ainda hoje a fotografia não alcançou plenamente o *status* de documento. "Sua importância enquanto artefato de época, repletos de informações de arte e técnica, ainda não foi devidamente percebida: as múltiplas informações de seus conteúdos enquanto meios de conhecimento têm sido timidamente empregadas no trabalho histórico."

Kossoy aponta duas razões para o preconceito em relação à fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa. "A primeira é de ordem cultural: apesar de sermos personagens de uma 'civilização da imagem' [...], existe um aprisionamento multissecular a tradição escrita como forma de transmissão do saber." (KOSSOY, 2001, p.30). A segunda razão decorre da anterior e diz respeito à expressão. A informação registrada visualmente se

configura em um sério obstáculo para o pesquisador, pois o problema, segundo Kossoy, reside justamente na sua resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado de signos em conformidade com cânones da comunicação escrita. (KOSSOY, 2001, p.30).

Justamente por não fazer parte de um sistema codificado de signos que estão em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita, Peter Burke aponta que imagens são testemunhas mudas e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Para o estudioso, os historiadores estão qualificados para conhecer as fragilidades e fazer a "crítica das fontes" escritas e não das visuais. (BURKE, 2004, p.18).

Ao longo da década de 1990, a produção historiográfica sobre a imagem, notadamente a fotografia, ampliou-se de forma significativa. Dentre desdobramentos teórico-metodológicos, Ana Maria Mauad destaca três aspectos principais, a questão da produção, a questão da recepção e a questão do produto. Para a historiadora, "as imagens nos contam histórias (fatos/acontecimentos), atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a História". (MAUAD, 2005b, p.114).

Neste sentido, este trabalho compreende como o fotojornalismo – e a imprensa, concomitantemente – contribui para a construção do conhecimento histórico. Com este objetivo, a edição de número 15 da revista brasileira *Veja*, de 18 de dezembro de 1968, foi analisada. A escolha se deve ao fato de esta edição trazer a cobertura do veículo sobre a implantação do Ato Institucional 5, decretado em 13 de dezembro daquele ano.

A fotografia como fonte histórica

Registrar os fatos importantes é uma forma de os homens comprovarem suas trajetórias e realizações. Como meio de recordação e documentação da vida familiar, como meio de informação e divulgação de fatos, como forma de divulgação artística ou mesmo como instrumento de pesquisa científica, "a fotografia tem feito parte indissociável da experiência humana", afirma Kossoy (2001, p.155).

As fotografias são como fontes históricas de abrangência multidisciplinar, sendo, segundo Kossoy, apenas o ponto de partida, a pista para desvendar o passado, um fragmento da realidade gravado, que "representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: da memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza". (KOSSOY, 2001, p.155). Fonte inegável de informação e emoção, a imagem fotográfica é memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social.

Beatriz de las Heras aponta que a fotografia é fonte histórica não só porque se apresenta como uma extensão do olho (a memória natural pensa em imagens), mas também por ser uma extensão da memória (a fotografia como uma de suas funções). Assim, "funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado".[2] (HERAS, 2009, p.20). Cabe ao historiador criar seu próprio método para afrontar a fotografia como fonte, considerando-a como um documento histórico portador de múltiplos significados; deve levar em conta sua natureza de fragmento e registro documental e, ainda, o momento histórico do ato de tomada. Heras também frisa a importância de se realizar uma análise técnica e iconográfica a fim de dar conta de cada um dos elementos que interferem no processo comunicacional.

Dentre as disciplinas com que a história se relaciona, para Heras, a análise imagética deve ser feita como na arqueologia, tratando a fotografia como um "achado arqueológico"[3], como peça que, quando é localizada e resgatada, "limpa-se de possíveis restos que impedem de apreciar o documento, determinam-se seus elementos constitutivos e se detectam as informações que contém para, finalmente, encadeá-lo com outras tesselas de informações que nos permitem reconstruir esse passado como um mosaico".[4] (HERAS, 2009, p.21).

Burke também enfatiza que as imagens, não só fotográficas, permitem "imaginar" o passado de forma mais vivida, registrando atos de testemunho ocular, testemunhando antigas formas de religião, conhecimentos, crença e deleite. "Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais na vida religiosa e política de culturas passadas." (BURKE, 2004, p.17).

As fotografias são portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, pois o testemunho presente na imagem se acha fundido ao processo de criação do fotógrafo, correspondendo a um "produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: registro/criação". (KOSSOY, 2002, p.35). A fotografia, conforme Kossoy, tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente a realidade que envolveu o assunto, o objeto de registro, o contexto da vida passada. É uma segunda realidade, a realidade do documento, da representação, construída, codificada, sedutora, mas não ingênua ou inocente, "é o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado". (KOSSOY, 2002, p.22).

Heras alerta que é preciso dar atenção às possíveis intencionalidades, incorporações, manipulações e persuasões que estão presentes na imagem. Desta forma, o historiador conseguirá, por meio da relação estabelecida entre vários instantes, dotá-la da capacidade narrativa para obter discursos visuais. "Assim se superará o instante, o que apresenta um

único fragmento de memória, para recriar um processo narrativo visual que o permita a recuperação da memória coletiva".[5] (HERAS, 2009, p.22).

O fotojornalismo e a imprensa na construção do conhecimento histórico

Já nas primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo, ainda no século XIX, existia a intenção de fazer chegar uma imagem testemunhal a um público, tornar a espécie humana mais visível a ela própria. Com este propósito, os fotógrafos começaram a se aventurar buscando o gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente. "Visando dar testemunho do que viam, encobertos pela capa do realismo fotográfico, começavam a ambicionar substituir-se ao leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo." (SOUSA, 2000, p.27). Jorge Pedro Sousa aponta que, ao longo da história, a fotografia de imprensa foi percorrendo um caminho de encontros e desencontros, inter-relacionando-se com o ecossistema que a rodeava em cada momento e alargando o campo de visão dos seres humanos. (SOUSA, 2000, p.11).

Para Mauad, o fotógrafo de imprensa é um mediador entre o processo histórico e as demandas sociais. Sua elaboração por meio das fotografias, recria "nas páginas das revistas e jornais uma complexa narrativa histórica dos fatos e acontecimentos, ao mesmo tempo em que materializa em imagens os anseios e expectativas de um projeto social". (MAUAD, 2005a, p.60).

Maria Helena Rolim Capelato (1988, p.20), por sua vez, afirma que "a vida cotidiana nela [na imprensa] registrada em seus múltiplos aspectos, permite compreender como viveram nossos antepassados – não só os 'ilustres' mas também os sujeitos anônimos". Na imprensa se encontram dados sobre a sociedade, seus usos e costumes, questões políticas e econômicas. A historiadora ainda ressalta que os periódicos não são transmissores imparciais e neutros dos acontecimentos. Mesmo permeados de subjetividades, eles não são uma fonte desprezível. Este foi um dos motivos que fez com que, por muito tempo, os periódicos não fossem utilizados como objeto de estudos históricos, uma vez que lhes atribuíam valores como "enciclopédias do cotidiano". De acordo com Tania Regina de Luca (2005, p.112), os veículos de comunicação "em vez de permitirem captar o ocorrido, dele [do presente] forneciam imagens parciais, distorcidas e subjetivas". Os periódicos eram utilizados nas pesquisas historiográficas apenas como fontes confirmadoras de análises apoiadas em outras documentações e não como fontes de investigação. Somente com a ampliação da noção de documento e de temática, promovida pelos Annales, a historiografia passou a utilizar os

periódicos como objeto de estudo, pensando na história dos, nos e por meio dos periódicos. (LUCA, 2005, p.118).

A iconologia: as três etapas para a análise da fotográfica

A metodologia da iconografia/iconologia foi proposta por Erwin Panofsky, integrante da Escola de Warburg, em 1939. A interpretação da imagem foi diferenciada em três níveis pelo grupo: a descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica. A descrição pré-iconográfica consiste no "significado natural", a identificação dos objetos (árvores, prédios, animais e pessoas) e dos eventos (refeições, batalhas, procissões etc). Já a análise iconográfica compreende o "significado convencional", reconhecer, por exemplo, a uma ceia como a Última Ceia e uma batalha como a de Waterloo. Panofsky (2001, p.58) acredita que para esta compreensão é preciso "muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que se adquirem pela experiência prática. É necessária a familiaridade com temas específicos transmitidos por fontes literárias, aquilo que os autores das representações liam ou sabiam".

O terceiro nível, interpretação iconológica, é apontado por Panofsky como o principal. Esta se distingue da iconografia por ser voltada para o "significado intrínseco". Para o autor, é a busca pelo conteúdo "apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados em uma obra". (PANOFSKY, 2001, p.52).

A iconologia foi concebida para ser aplicada aos trabalhos de arte, uma vez que seus idealizadores lidavam com a história da arte. Kossoy (2007), por sua vez, acredita ser possível aplicá-la à fotografia, pois esta se encontra fundida ao processo de criação do fotógrafo, à sua cultura, à técnica e à estética, portanto registro/criação. Pela interpretação iconológica, busca-se decifrar, segundo o autor, a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado. "Se a interpretação iconográfica se situa no nível da imagem, a interpretação iconológica tem aí seu ponto de partida e estende-se além do documento visível, além da chamada evidência documental." (KOSSOY, 2007, p.55-56). De acordo com Kossoy, a interpretação iconológica se desenvolve na esfera das ideias, das mentalidades, na recuperação de diferentes camadas de significação.

Segundo Burke (2004, p.50-51), o método iconográfico tem sido criticado por ser muito intuitivo e especulativo, pela falta de dimensão social e por seus praticantes não estarem dando suficiente atenção à variedade de imagens. Os historiadores, para o autor,

precisam da iconografia e devem ir além dela. “É necessário que eles pratiquem a iconologia de uma forma mais sistemática, o que pode incluir o uso da psicanálise, do estruturalismo e, especialmente, da teoria da recepção.” (BURKE, 2004, p.52).

Veja e o Ato Institucional 5

Com a derrubada do governo João Goulart, em 31 de março de 1964, Pascoal Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados, assumiu o poder do país em caráter provisório e dentro da fórmula constitucional. Os militares, porém, passaram a exercê-lo de fato, constituindo uma junta governativa formada pelos ministros militares. Segundo Vera Calicchio, de acordo com o pensamento dos chefes revolucionários, o movimento político-militar não tivera por objetivo apenas a deposição de Goulart. “Sua meta fundamental havia sido combater a ‘subversão e a corrupção’, bem como a ‘infiltração comunista’ na administração pública, nos sindicatos, nos meios militares e em todos os setores da vida nacional.” (CALICCHIO, 2011).

Durante o período do regime de sistema militar no Brasil, foram promulgados 17 atos institucionais[6], que, regulamentados por 104 atos complementares, conferiram um alto grau de centralização à administração e à política do país. O Ato Institucional 5[7] foi o mais drástico de todos os até então editados.

Ao mesmo tempo em que se intensificava a reação da “linha dura” à Frente Ampla[8], no início de 1968, começaram a surgir conflitos políticos na área estudantil – apoiada por setores da classe média e da Igreja. Enquanto o movimento estudantil era duramente reprimido, sofrendo ataques ostensivos de tropas de choque da Polícia Militar em conflitos de rua, em meados de julho ocorreu a primeira greve operária desde a ascensão dos militares, na cidade de Osasco (SP).

O ministro do Exército, Aurélio de Lira Tavares, passou a insistir na necessidade de o governo “combater ideias subversivas”, uma vez que existiria no país “um processo bem adiantado de guerra revolucionária” que unia a oposição e o comunismo. Para isto, ofereceria apoio incondicional das forças armadas. Em agosto, intensificou-se de fato a repressão e em 13 de dezembro, preferindo enfrentar a crise com uma alternativa autoritária, o governo editou o AI-5. De acordo com Calicchio (2011), a implementação do AI-5 é relacionado diretamente com o discurso de Márcio Moreira Alves[9] na Câmara, contudo o incidente foi apenas um pretexto, já que as medidas relacionadas eram as mesmas defendidas pelos militares desde julho daquele ano.

O AI-5 autorizou o presidente da República, independente de qualquer apreciação judicial, a decretar o recesso do Congresso Nacional e de outros órgãos legislativos, a intervir nos estados e municípios sem as limitações previstas na Constituição, a cassar mandatos eletivos e a suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão, a decretar o confisco de "bens de todos quantos tenham enriquecido ilicitamente" e a suspender a garantia de *habeas-corpus.* Ainda no dia 13 de dezembro, foi decretado o recesso do Congresso Nacional por tempo indeterminado[10]. Na sequencia, foram presos diversos jornalistas e políticos que haviam manifestado sua oposição ao governo dentro ou fora do Congresso.

O presidente Costa e Silva, no dia 31 de dezembro daquele ano, dirigiu-se à nação, por meio de uma cadeia de rádio e televisão, afirmando que o AI-5 não fora "a melhor das soluções, mas sim a única" para combater a "ansiada restauração da aliança entre a corrupção e a subversão". O presidente ainda declarou que: "Salvamos o nosso programa de governo e salvamos a democracia, voltando às origens do poder revolucionário." (CALICCHIO, 2011).

Neste mesmo ano, em 11 de setembro de 1968, foi criada, em São Paulo, a revista semanal *Veja*. Rompendo com o padrão dominante de revista da época, como *Cruzeiro*, *Fatos e Fotos* e *Manchete*, publicações ilustradas e de variedades, o periódico, produzido pela Editora Abril[11] e capitaneada por Mino Carta, visava cobrir com profundidade algumas manchetes dos jornais diários. Veículos como *Isto É, Afinal*, *Época*, *Carta Capital*, entre outros, seguiram o exemplo.

As vendas da primeira edição foram um sucesso, porém as seguintes não foram tão significativas. A situação piorou com a decretação do Ato Institucional 5, que inaugurou "uma ditadura dentro da outra", afirma Fernando Lattman-Weltman. "Os problemas de *Veja* com a censura ocorreram já na decretação do ato e a partir daí se tornaram freqüentes. Mas foi também a partir daí que a revista começou a se recuperar, com coberturas de impacto e com a introdução de inovações." (LATTMAN-WELTMAN, 2003, p.178).

O tom crítico da revista naquela conjuntura é, conforme Muza Clara Chaves Velásquez e Beatriz Kushnir (2010), indicativo de uma tentativa de afinar a sintonia com a classe média, núcleo principal do seu público-leitor, rejeitando a ideia da imprensa como instrumento do Estado e defendendo a preocupação com os "interesses dos leitores". Na primeira edição, a "Carta do editor" (hoje "Carta ao leitor"), assinada por Vítor Civita, colocava a revista como um veículo de integração nacional, pois o país precisaria de informação rápida e objetiva a fim de escolher rumos novos. Segundo Velasquez e Kushnir (2010), o editorial não fazia referência à conjuntura nacional e a política não estava entre os temas relevantes.

O periódico de síntese semanal conseguiu assumir o primeiro posto no *ranking* do setor de revistas no país. Durante o regime político autoritário, a sociedade brasileira sofreu uma grande transformação, tornando-se primordialmente urbana e industrial, e a televisão assumiu a direção e a hegemonia do mercado midiático. Neste contexto, "nenhum outro tipo de publicação escrita definiu melhor a fisionomia do novo consumidor médio de informação no Brasil do que a nova revista informativa – e *Veja* em primeiríssimo lugar". (LATTMAN-WELTMAN, 2003, p.182). Atualmente a revista ainda ostenta esta liderança com uma tiragem superior a um milhão de exemplares semanais.

A edição 15: as primeiras causas e consequências do novo ato institucional

A capa da edição de 18 de dezembro de 1968, a edição 15, da revista *Veja* (Figura 1) é uma das mais marcantes da história do veículo. Traz o presidente Arthur da Costa e Silva sentado em uma fileira vazia do Congresso Nacional. É uma das poucas capas do periódico que não apresenta nenhum texto de chamada, uma vez que a imagem já era bastante simbólica sobre a situação do Brasil, tanto que os militares apreenderam a tiragem nas bancas. Apenas o vermelho de *Veja* chama atenção para as únicas letras da página. Era a primeira vez que a revista não ostentava uma manchete.

Figura 1: Costa e Silva no Congresso Nacional
Fotografia: Roberto Stuckert/Folha Imagem
Fonte: Veja*, 18/12/1968, capa*

Diferente do que muitos pensam, a fotografia não foi tomada em 1968 e sim em 1966. O fotógrafo Roberto Stuckert, em um dia impreciso daquele ano, vagava pelo Congresso em busca de uma imagem quando viu o então ministro da Guerra sentado em uma fileira de

cadeiras vazias. Costa e Silva fazia uma visita de cortesia à casa que estaria em um dia tranquilo, com pouca movimentação. Esta informação está contida na imagem. O Congresso não está vazio, existem pessoas no canto superior esquerdo do fotograma, inclusive militares (há um quepe sobre a bancada), e na fileira atrás da ocupada pelo marechal é perceptível mãos e sapatos, denotando a presença de congressistas. Aparentemente o Congresso funcionava, assim o cenário retratado não é o fechamento da casa por conta da implantação do AI-5.

Apesar de não ser datada do momento, a imagem é muito representativa a respeito da atitude tomada pelo governo. Costa e Silva, com o AI-5, passaria a ter o controle do país centralizado em suas mãos, excluindo a ação dos parlamentares e limitando a do judiciário. Os três poderes, praticamente, centram-se em uma pessoa, em uma olhada rápida, a única presente no Congresso. Não há dúvida sobre o local onde o marechal está, pois a bancada em questão é atrelada ao legislativo. Assim, pode-se pensar também que este poder a partir de então estaria representado na figura do governante. A fotografia mostra, enfim, o esvaziamento da política brasileira.

No decorrer da seção *Brasil* a revista explica os motivos da implementação do AI-5. A matéria, intitulada *Revolução, ano zero*, apresenta um histórico sobre os atos institucionais e aponta como o último seria o mais drástico. Traz duas fotografias. A primeira (Figura 2), acima do título e acompanhada de uma linha fina (*Com um Ato Institucional mais forte, Costa e Silva anuncia um nôvo estilo*), mostra o presidente Costa e Silva fazendo um pronunciamento, aparentemente, oficial, pois está ladeado por vários militares e fala para vários microfones. A ausência de legenda não permite saber se realmente se trata de algum discurso sobre o AI-5, contudo, é esta impressão que a imagem transmite. Assim como o início da reportagem, é o começo de um novo período no regime de sistema autoritário brasileiro.

Figura 2: Costa e Silva durante pronunciamento

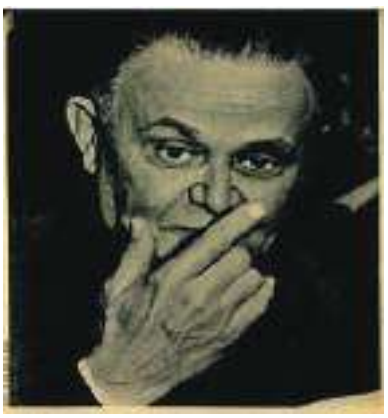


Figura 3: Castelo Branco

Fotografia: Antônio Andrade
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.16*

Fotografia: Nelsom Di Rago
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.17*

A figura 2 apresenta ainda o marechal Costa e Silva como um líder, uma vez que enquanto ele fala para várias fontes (visto pelo número de microfones) os outros homens presentes na imagem prestam atenção em suas palavras. Por outro lado, na página seguinte, há a imagem do ex-presidente Humberto Castelo Branco com a mão na boca e um olhar distante (Figura 3), como se estivesse em dúvida sobre alguma coisa, exibindo o marechal como inseguro e superado. *Veja* provavelmente utilizou a fotografia com o intuito de conotar o marechal refletindo sobre os rumos do país ou até mesmo repensando nas atitudes tomadas em seu governo. A legenda ajuda na construção desta imagem afirmando: *Castelo Branco: o legado de um estilo que precisou sofrer modificações*. Naquele momento, Costa e Silva era a possibilidade de a revolução se consolidar e encaminhar os planos militares[12]. Conforme afirma Thomas Skidmore (1988, p.137), "quando Costa e Silva acabou de colocar a faixa, o Brasil disse adeus a um conturbado período presidencial". O autor lembra que o período conturbado começou com a eleição de Jânio Quadros, em 1960, e sua renúncia poucos meses depois, seguido pelo conturbado acesso ao poder e mandato de João Goulart, deposto em 1964 pelos militares. O próximo governo, o de Castelo Branco, foi prorrogado por um ano, assim Costa e Silva dava início ao primeiro mandato presidencial completo. Dessa forma, a revista constrói o novo versus o antigo, o superado que precisou sofrer alterações. Indiretamente o periódico demonstra a sua predileção pelo novo presidente, como se fosse capaz de colocar o Brasil no caminho idealizado pelos militares, afinal, como aponta o próprio título da reportagem, a "revolução" estaria começando do zero com a implantação do AI-5. Era uma nova chance dada ao país e aos militares.

Depois dos apontamentos sobre o executivo, *Veja* aborda os acontecimentos que marcaram o legislativo. Das páginas 18 a 21, conta os últimos fatos ocorridos no Congresso às vésperas do novo ato institucional. Aborda sobretudo a tentativa de cassação de Márcio Moreira Alves, ressaltando, no título, que o que parecia ser uma vitória era, na verdade, um fracasso (*Parecia uma vitória, era o naufrágio*). A reportagem é composta por três imagens: uma dos congressistas no dia da votação (Figura 5) e dois retratos, um de Daniel Krieger (Figura 4) e o outro de Adauto Lúcio Cardoso (Figura 6).

Figura 4: Daniel Krieger
Fotografia: Antônio Andrade
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.18*

Figura 5: Congressista na sessão de 12 de dezembro
Fotografia: J. M. Braune
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.19*

Daniel Krieger foi um senador ligado à Aliança Renovadora Nacional (ARENA)[13], partido que dava sustentação política aos governos militares a partir de 1965. Contudo, mesmo sendo presidente do partido, Krieger votou contra a cassação de Moreira Alves contrariando a indicação do presidente. A legenda da fotografia na revista ressalta: *Daniel Krieger, um gaúcho bonachão, deixou a Arena entregue à sua própria sorte, ao ser contra cassação*. A imagem (Figura 4) mostra o senador cabisbaixo, com um cigarro na boca e coçando a orelha direita, como se estivesse arrependido. Não é possível saber se a fotografia é do contexto da implantação do AI-5 ou se se trata de mais uma imagem de arquivo. Por este motivo, fica mais evidente que *Veja* selecionou a fotografia pela conotação de arrependimento ou mesmo de dúvida de Krieger. Pressupõe-se que o senador estivesse em um momento de reflexão sobre a sua decisão, pois não sabia quais seriam as consequências deste posicionamento e da própria derrota sofrida pelo executivo.

A fotografia da página seguinte (Figura 5) regressa ao dia 12 de dezembro, quando o projeto de cassação de Márcio Moreira Alves foi rejeitado por 216 a 141 votos. A imagem exibe os congressistas comemorando após a votação. Segundo *Veja*, o plenário aplaudiu de pé a decisão, muitos se abraçavam, gritam sua alegria e até choravam. A vibração teria se estendido aos funcionários da casa e o hino nacional teria sido tocado e cantado naquele momento. A legenda, por sua vez, relata o tempo que a vitória da oposição durou: *Uma curta e feliz vitória de um Congresso derrotado 24 horas depois*. Afinal, já no dia seguinte, 13 de setembro, Costa e Silva implanta o Ato Institucional 5, fechando a casa por tempo indeterminado.

Nas páginas seguintes, da 20 a 23, a revista apresenta fotografias que ilustram como as relações com algumas instituições estavam e provavelmente mudariam com o AI-5. Para a

relação com o Congresso, a revista escolheu a figura do senador Adauto Lúcio Cardoso (Figura 6), udenista do tempo da defesa da liberdade e dos direitos humanos. Em 1965, quando o senador, na função de presidente da Câmara, não reconheceu o direto de o presidente Castelo Branco cassar o mandato de alguns deputados, tornou-se um exemplo do processo de afastamento entre os políticos e os militares no período.

A relação da Igreja Católica com o regime foi representada por Dom Jaime de Barros Câmara (Figura 7). O então arcebispo do Rio de Janeiro, na manhã do dia 13, horas antes da decretação do novo ato institucional, convocou a imprensa para distribui um texto no qual apoiava a igreja de Belo Horizonte. Na capital mineira, padres franceses e um diácono brasileiro tinham sido presos sobre a acusação de subversão. A Igreja Católica apoiou os militares em março de 1964, mas, com o decorrer dos anos, o afastamento entre as instituições era inegável.

A extinta União Nacional dos Estudantes (UNE) foi lembrada pela sua relação com sextas-feiras 13. A primeira foi em 1964, em 13 de março, por ocasião de um grande comício na Central do Brasil, no qual a reforma universitária e outras reformas de base foram reivindicadas pela instituição. Depois da tomada de poder pelos militares, a UNE perdeu a representatividade por algum tempo, mas em abril de 1968, demonstrou sua força e articulação com a passeata de 100 mil pessoas no Rio de Janeiro (Figura 8), protestando contra a morte do estudante Édson Luiz por tropas da Polícia Militar e as ocupações das universidades em todo o Brasil. Com o AI-5 e a impossibilidade de *habeas-corpus* para os líderes presos, a UNE teria um difícil futuro pela frente.

Figura 6: Adauto Lúcio Cardoso
Fotografia: Agência JB
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.20*

Figura 7: Dom Jaime de Barros Câmara
Fotografia: Antônio Andrade
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.21*

Figura 8: Passeatas dos 100 mil, em abril de 1968, no Rio de Janeiro
Fotografia: Campanella Neto
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.22*

A questão no *habeas-corpus* foi retomada pela revista com o retrato de Carlos Marighela (Figura 10). Sem este direito o governo teria dificuldades para chegar aos "subversivos", uma vez que estes passariam a viver ainda mais na clandestinidade, uma vez que sendo presos a possibilidade de soltura é praticamente nula. O novo ato institucional limitou o trabalho do judiciário aos direitos privados desde que estes não atingissem questões "revolucionárias" e políticas. Os juízes do Supremo Tribunal Federal (STF) (Figura 9) não podiam julgar atos relacionados ao regime, seus poderes estavam limitados. A dificuldade de relacionamento começou com a emissão de alguns *habeas-corpus* que não agradaram o governo, como o de líderes estudantis e políticos da oposição.

Figura 9 Juízes do STF
Fotografia: sem crédito
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.23*

Figura 10: Carlos Marighela
Fotografia: Brás Bezerra
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.23*

Figura 8: Márcio Moreira Alves no Congresso Nacional e com a mãe, Dona Branca
Fotografias: Miguel Braune
Fonte: Veja*, 18/12/1968, p.24 e 25*

Para encerrar as explicações sobre a implantação do AI-5, *Veja* recorre a um perfil de um "môço complicado", do senador Márcio Moreira Alves. A reportagem, com o título de *Tudo começou com Marcito*[14]*, um môço complicado,* conta com uma sequência de três fotografias (Figura 11) e o coloca como um dos protagonistas dos motivos que levaram à implantação do quinto ato institucional. A primeira fotografia mostra o senador, aparentemente, chegando ao Congresso Nacional apressado enquanto duas mulheres sentadas na plateia o observam e um homem ao lado não percebe sua passagem; aparentemente Moreira Alves também não os cumprimentou. Na seguinte, Moreira Alves faz um pronunciamento, segundo a legenda na quinta-feira, dia 12, quando a casa votou a sua cassação. Na outra imagem, ele é abraçado pela mãe, Dona Branca, provavelmente, felicitado-o pela vitória. Acredita-se que as fotografias são do mesmo dia, devido ao fato de serem do mesmo fotógrafo, Miguel Braune, e de o senador usar a mesma roupa – mais evidente na primeira e na segunda.

A forma com que as imagens são dispostas corrobora com a ideia de um jovem complicado. Primeiro ele chega "correndo" ao Congresso e não cumprimenta os presentes; a segunda fotografia remete ao pronunciamento feito no dia 02 de setembro que acarretou no pedido de sua cassação e a terceira mostra o menino sempre aparado pela mãe, sendo um rapaz da elite da época, possivelmente mimado. A legenda também trata o senador como uma pessoa difícil de lidar afirmando: *O abraço de Dona Branca e o discurso do filho Márcio na quinta-feira agitada na Câmara Federal. Antigo repórter e môço da sociedade, Marcito sempre teve um gênio difícil*. De acordo com *Veja*, este seria um dos principais culpados pelo que estava acontecendo, o texto enfatiza a sua arrogância. Um jovem que se esconde sob as asas da mãe quando tem problema, que não tem compromisso com horário e que fala mais do

que deveria, afinal foi seu pronunciamento contra as festividades de 7 de setembro que teria sido um dos principais motivos que provocaram o novo ato institucional.

Considerações finais

As fotografias atualmente são entendidas como um vestígio para ajudar a construir a história, sendo um fragmento do passado gravado. São a perpetuação de um momento, de memórias individuais e coletivas, de costumes, de fatos sociais, de paisagens urbanas e da natureza. Por isto, os fotógrafos de imprensa atuam como mediadores entre o processo histórico e as demandas sociais, elaborando nas páginas dos periódicos narrativas acerca dos acontecimentos e materializando visualmente projetos e anseios de diferentes grupos.

Assim, é possível construir conhecimento histórico por meio de fotografias. Por sua vez, as imagens jornalísticas ajudam a traçar aspectos econômicos, políticos e sociais que são indissociáveis destas fontes. No caso da cobertura fotográfica de *Veja* sobre a implantação do Ato Institucional 5, nota-se que a reportagem aponta os principais fatos conhecidos na época e personagens que cercavam o decreto. Apresenta nomes a favor da atitude (Costa e Silva e Castelo Branco, por exemplo), nomes contrários às decisões que restringissem a liberdade (Adauto Lúcio Cardoso e Dom Jaime Câmara) e nomes de importantes motivadores para a decretação (Daniel Krieger e Márcio Moreira Alves). A revista então aponta os primeiros personagens tidos, pela maioria das pessoas em um primeiro momento, como os responsáveis pelo AI-5.

Ainda indica que algumas afinidades entre o governo e outras instituições ficariam comprometidas, fragilizadas e inseguras com o novo ato institucional. O relacionamento com a Igreja Católica, o judiciário, os estudantes, os “subversivos” e os políticos exemplificam as mudanças sofridas no país com o decreto. Assim a fotografia é um instrumento que auxilia a montagem desse mosaico de informações que circulavam no período, permitindo reconstruir e conhecer as tramas do passado e recuperá-las.

Referências

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CALICCHIO, Vera. Verbete: Atos institucionais. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2011. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em: 6 mar. 2011.

CAPELATO, Maria Helena. Rolim. **A imprensa na história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

HERAS, Beatriz de las. **Imágenes de una ciudad sitiada**: Madrid 1936-1939. Madrid: Ediciones JC, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
_____. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
LATMAN-WELTMAN, Fernando. VEJA: *status*, informação e informação política. Mino Carta. In: ABREU, Alzira Alves; LATMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora. **Eles mudaram a imprensa**: depoimentos aos CPDOC. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p.111-153.
MAUAD, Ana Maria. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. In.: **História**, São Paulo, v.24, n.2, p.41-78, 2005a.
_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.13. n.1. p. 133-174. jan./jun. 2005b.
PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
SKIDMORE, Thomas. Médici: a face autoritária. In: **Brasil**: de Castelo a Tancredo. Tradução de Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.211-213.
SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
VEJA. São Paulo: Editora Abril, ano 1, n.15, 18 dez. 1968.
VELASQUEZ, Muza Clara Chaves; KUSHNIR, Beatriz. Verbete: Veja. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2010. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em: 17 mai. 2010.

---

[1] Mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista da Capes. Jornalista e historiadora graduada na Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). E-mail: falves.cs@gmail.com.
[2] Tradução livre do original: "funciona en nuestras mentes como una especie de pasado preservado".
[3] Tradução livre do original: "hallazgo arqueológico".
[4] Tradução livre do original: "es una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden apreciar el documento, se determinan sus elementos constitutivos y se detectan las informaciones que contiene para, finalmente, engarzarlo con otras teselas de información que nos permitan reconstruir ese pasado a modo de mosaico".
[5] Tradução livre do original: "Así superará el instante, el que aporta un único fragmento de memoria, para recrear un proceso narrativo visual que le permita la recuperación de la memoria colectiva."
[6] Segundo Calicchio, são normas de natureza constitucional expedidas entre 1964 e 1969 pelos governos militares que se sucederam após a deposição de João Goulart.
[7] O AI-5 só foi revogado no final do governo do presidente Ernesto Geisel (1974-1978), pela Emenda Constitucional nº 11, de dezembro de 1978. Os efeitos do ato não são passíveis de anulação.
[8] A Frente Ampla foi um movimento de oposição civil ao regime militar, lutou pela redemocratização do país e a afirmação dos direitos dos trabalhadores. O movimento começou a ser articulado em 1966 e seus principais líderes foram Carlos Lacerda, Juscelino Kubistchek e João Gourlat.
[9] No dia 2 de setembro, o deputado Márcio Moreira Alves, do MDB, pronunciou um veemente discurso na Câmara conclamando o povo a realizar um "boicote ao militarismo" e a não participar dos festejos comemorativos da Independência do Brasil no próximo 7 de setembro. O pronunciamento foi considerado pelos ministros militares ofensivo "aos brios e à dignidade das forças armadas". No dia 12 de dezembro, a Câmara recusou o pedido de cassação encaminhado pelo governo para processar Moreira Alves.
[10] No total foram 10 meses de recesso. O Congresso retornou as atividades para a eleição do sucessor de Costa e Silva, o general Emílio Garrastazu Medici.
[11] A revista surgiu sob a influência da estadunidense *Time*, que fazia parte de um conglomerado das comunicações, que também havia financiado a criação da Rede Globo de Televisão, na mesma época
[12] Vale lembrar que Castelo Branco e seus aliados se opuseram à ascensão de Costa e Silva ao poder. "Perdida a batalha, fizeram aprovar um punhado de leis e até uma nova Constituição, ostensivamente para consolidar a Revolução, mas também para enquadrar o governo que se iniciava." (SKIDMORE, 1988, p.137).
[13] No período, existiam apenas dois partidos políticos brasileiros. O partido governamental era a ARENA – composto praticamente pelos quadros da antiga UDN (União Democrática Nacional) – e o de oposição, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) – formado políticos do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). O PSD (Partido Social Democrático) se dividiu entre os dois novos partidos.
[14] Segundo *Veja*, o senador Márcio Moreira Alves era chamado de Marcito por quase todos.

O OLHO INTERNO: PRIVAÇÃO VOLUNTÁRIA DA VISÃO COMO EXERCÍCIO SENSORIAL NA PESQUISA CÊNICA

Fabio de A. Pimenta[i]
Universidade Estadual de Londrina

Feche os olhos. Agora caminhe em torno de sua casa... Vá para as ruas... para o trabalho... Aproxime-se das pessoas para conversar, entre numa loja, num escritório... Vá a banca de revistas... Você deve ter percebido que algo mudou (MACHADO & OHIRA, 1996, p. 75).

É intenção desta pesquisa, através de períodos de privação voluntária da visão encontrar questionamentos referentes a pesquisa cênica e estudá-los. O processo se iniciou com uma sessão de trabalhos de dez horas semanais de treinamento prático e dez horas semanais referentes a pesquisa bibliográfica, estágios de observação e relatórios sobre as atividades práticas. Esta rotina se fez aliada ao projeto *Treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho do ator* coordenado pelo Prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza[ii]. Tendo em vista que este projeto propõe um treinamento diário e uma vasta ramificação de propostas de pesquisa psico-física[iii] e pré-expressivas[iv], vem sendo possível experimentar a privação voluntária da visão em diferentes situações. Num segundo momento pretendeu-se estender a pesquisa para a percepção do cotidiano, neste caso, o objetivo do proponente é dispor-se à privação da visão em tarefas comuns do seu dia a dia, como tomar banho, comer, vestir-se, assistir aulas na universidade e mover-se pela casa. Esta pesquisa será finalizada em julho de 2011 e trará como resultado final a apresentação pública de uma cena composta embasada neste um ano de estudo.

Parece existir uma divergência notória entre as situações em sala de aula e o cotidiano. No dia a dia o sentido da visão é predominante na recepção de estímulos e na organização de uma lógica de ação. Já no estudo de artes cênicas, procura-se aprimorar a consciência dos movimentos para assim ampliar o domínio sobre a capacidade expressiva. Isso implica em refinar a atenção dos cinco sentidos, audição, tato, olfato, paladar e visão. Para tal, é possível encontrar em diferentes metodologias de ensino, atividades relacionadas a alguma espécie de privação.

Existe a propostas de manter o silêncio em sala de aula. E a eliminação da fala e da

recepção de estímulo auditivos parece potencializar os outros recursos expressivos do corpo. Da mesma forma a eliminação do julgamento do exercício proposto pelo mediador da aula e da preocupação em entender rigidamente o que foi proposto, abre caminhos para um estudo mais aprofundado. Essa postura em sala de aula foi proposta ao pesquisador pelo professor Camilo Scandolara[v] na disciplina de Interpretação do primeiro ano de Artes Cênicas – Bacharelado em Interpretação teatral da Universidade Estadual de Londrina – UEL. Os alunos deveriam obedecer à voz de comando espontaneamente. Se não tivessem certeza sobre o entendimento, fariam conforme sua interpretação individual e somente se algo prejudicial estivesse acontecendo, o professor avisaria. Relacionando esta vivência do curso de artes cênicas com a leitura do livro *A Dança* de Klaus Vianna tem-se que, não preocupar-se com questionar o exercício é uma prática que aumenta o número de possibilidades de movimento e isso é interessante à pesquisa.

> "Só com a consciência da existência de outras possibilidades para a resolução de um problema é que se é capaz de condensar essas possibilidades em um gesto único, que contenha todos os antagonismos. Se tenho apenas uma possibilidade para a resolução de um problema e da intenção de um gesto, não existe a flexibilidade que uma experiência com varias possibilidades oferece" (VIANNA, *1990,* p.78)

Segundo Klauss Vianna, as potencialidades são interessantes para o estudo. (Idem, Ibidem) Assim, a busca pelo acerto pode significar um afunilamento das possibilidades de movimentos. Logo, o não ter certeza não é necessariamente pejorativo. Também pode significar uma ramificação de caminhos benéfica para uma pesquisa no âmbito da expressão corporal.

Outro exemplo do conceito de eliminação como parte de uma metodologia é o estudo da máscara neutra. Neste, se elimina o escapismo oferecido pelas expressões faciais. Em uma oficina realizada em 2010 durante o Festival Internacional de Londrina – FILO, ministrada por Inês Marocco[vi] foi dito que, “os alunos não deviam projetar, programar ou racionalizar durante o trabalho, devéamos nos permitir utilizar a inteligencia do corpo e respeitar seu tempo.” Um dos exercícios da oficina propunha como estímulo, subir e descer uma montanha durante um terremoto. “Neste caso, uma série de fatores poderiam ser considerados, por exemplo, o tremor, a inclinação, o elemento terra, o solo da montanha e o desequilíbrio.” Porém, a máscara neutra impede a opção por formas de representação pouco sofisticadas como arregalar os olhos indicando o medo do tremor, ou colocar a língua para fora indicando o cansaço causado pela subida. Isso por que a proposta desta dinâmica é necessariamente

internalizar na espinha dorsal todos os fatores e deixar que eles sejam influentes em uma movimentação com o corpo todo. Sendo assim, "a máscara impõe que princípios como oposição e dilatação sejam utilizados. É isso ou nada."[vii]

E por último cita-se a pesquisa corporal dentro da cinesfera idealizada por Rudolph Laban. Pela definição encontrada no livro *Dicionário Laban*, "Cinesfera é a esfera dentro da qual acontece o movimento […] É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move. O centro da cinesfera é o centro do corpo do agente […]". (RENGEL, 2003) Ou seja, a cinesfera propõe uma pesquisa tridimensional. No entanto, durante o estudo do método Laban é possível eliminar uma direção da tridimensionalidade de forma a subdividir a possibilidade de movimento nos planos, porta(altura e largura), mesa(profundidade e largura) e roda(altura e profundidade). (RENGEL, 2003)

As propostas de ação acima citada foram comparadas com exercícios teatrais que trazem como proposta privar temporariamente o participante da visão. Através desta analise comparativa elaborou-se a suposição de que a privação voluntária da visão também pode potencializar o entendimento de outros domínios do corpo. Ou seja, é possível que os períodos de privação voluntária da visão resultem em compreensões através de um estudo de qualidades da presença cênica necessariamente amplificadas. Assim, essa pesquisa aplica a privação voluntária da visão como condição aos exercícios técnicos de interpretação propostos no curso de Artes Cênicas, no projeto *treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator* e em movimentações cotidianas. Procedendo desta maneira procura-se elucidações sobre a influencia deste recurso no trabalho do ator.

A condição de estar com os olhos fechados em situações de treino e em situações cotidianas revelou rapidamente a necessidade de potencialização do sentido cinestésico, sentido este nem mesmo classificado entre os cinco sentidos básicos do ser humano. Conforme Rengel, "*sentido cinestésico é o sentido mediante o qual percebe-se o esforço muscular, o movimento e a posição do corpo no espaço*" (2003, p.100).

Um primeiro experimento realizado para a observação deste recurso propôs uma tentativa de realinhamento físico. Teve como objeto de estudo a perna direita do proponente da pesquisa. Em seu relatório de finalização do ano de 2010 tem-se, "*Percebi no treinamento que piso torto com a perna direita. Passei então, a me impor andar no dia a dia com ela corretamente alinhada, diferente do que fazia quando não prestava atenção. A principio andava sempre olhando para o pé para corrigi-lo se estivesse torto, com o tempo percebi que podia fazer esta supervisão através da cinestesia.*"

Assim, o esforço por um realinhamento durante caminhadas cotidianas se aliou a

habilidade pesquisada de de não direcionar os olhos para a parte do corpo que estiver sendo trabalhada e e ainda assim saber sua posição. Através da propriocepção[viii], sentido que esta pesquisa pretende encontrar formas de ampliar, pode-se saber a posição de cada músculo e de cada articulação sem precisar vê-las ou tocá-las. Talvez seja possível descrevê-la como um "tato sutil" que envolve toda a região evocada e reflete na mente uma imagem rarefeita que chega a ser menos uma figura e mais a própria consciência da parte mentalizada.

Então, o estudo da propriocepção que a principio surgiu como solução para um *déficit* causado pela privação voluntária da visão logo mudou de papel, ou seja, o obstáculo se tornou uma oportunidade de desenvolver uma habilidade refinada de domínio do movimento. Então, de acordo com a percepção de uma informação gerada no treinamento (perna direita mal alinhada) passou-se a explorar uma ação do cotidiano (caminhar) aplicando a ela uma proposta da pesquisa (privação voluntária da visão). É assim que esta pesquisa supõe que poderá proporcionar a valorização da expressão corporal no espetáculo cênico, através do desenvolvimento da propriocepção do ator. Assim, através desta proposta e de outros aspectos que vem surgindo com o trabalho, supõe-se possível viabilizar uma forma de aprender a pensar com o corpo todo. Sobre o conceito de pensar com o corpo tem-se no livro, *O domínio do movimento* de Laban:

> "Talvez não seja inusitado introduzir aqui a idéia de se pensar em termos de movimento, em oposição a se pensar em palavras. O pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. Este tipo de pensamento não se presta a orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras, mas antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar." (LABAN, 1978, p.42)

Considerando a movimentação do ator dentro da pesquisa cênica como reações a determinadas situações dentro de uma lógica específica. É possível que a precisão da execução desta lógica seja aprimorada a medida que diminua o espaço entre o comando do raciocínio e a execução com o corpo. Como se o comando da ação surgisse diretamente da pele, da musculatura, dos órgão e dos ossos. Por este caminho chegou-se aos seguintes questionamentos: 1) A pratica da privação voluntária da visão auxilia no domínio da propriocepção? 2) O domínio da propriocepção influencia positivamente a articulação do movimento expressivo no trabalho de um ator?

Estas questões continuam sendo analisadas pela pesquisa teórica e pelas experimentações práticas. E o resultado ao qual chegar a pesquisa será demonstrado através

de uma cena apresentada publicamente em julho de 2011 nas dependências do CECA na Universidade Estadual de Londrina – UEL.

Sobre a relação do processo com o cotidiano foi possível utilizar as movimentações observadas no dia a dia como embasamento para a criação de partituras. Então, por sugestão do coordenador desta pesquisa foi incluído em seu fundamento metodológico os trabalhos do bailarino e coreógrafo David Parsons que em seu "Sleep Study" utilizou posições universalmente utilizadas para dormir como principio gerador de um espetáculo. No livro *Teaching dance as art in education* de Brenda Pugh McCuthen, tem-se:

> For exemple, why not build a dance unit around a accessible dance work such as *David Parson's Sleep Study*? A commercially availble video shows Parsons as he creates the initial theme using sleep positions. Then he codifies (or sets) them. Parsons takes you with him as he goes through the experimental compositional process of putting the dance together. He uses a series of sleep positions as the theme ans varies them: in time, in space, in dynamics, in relatioship, in sequence. His demonstration shows how theme holds a work together and how interesting the results are.[ix] (MCCUTHEN, 2006, p.189)

Sob esta influencia, passou-se a guardar registros de movimentações rotineiras que pudessem ser retomados durante a pesquisa prática. Aplicou-se o estudo da propriocepção ao ao método de apreender estes registros. Algumas ações foram executadas repetidas vezes com os olhos fechados, buscando criar imagens mentais do desenho do corpo no espaço. Em seguida estas ações foram trabalhadas com o objetivo de estilização que supostamente geraria a transformação de um movimento funcional em expressão artística. Nos ensaios, a busca desta transformação foi realizada principalmente através de variações nas qualidades de esforço. Assim, pode-se descrever a transposição de uma ação cotidiana para uma partitura como a desconstrução de um movimento dado através de variações no tempo, no espaço, na intensidade e na intenção. A respeito da variação das qualidades de esforço, tem-se que o mesmo que se propôs fazer com as ações cotidianas, pôde ser aplicado aos movimentos abstratos que surgem durante as experimentações práticas. Vale ressaltar que nesta pesquisa, essas experimentações acontecem diariamente em sessões de treinamento de no mínimo duas horas, o que faz delas movimentações praticamente cotidianas. David Parson, no vídeo *David Parson Retro Interview*[x], diz que como coreografo, acontece de ele encontrar movimentos interessantes nos lugares mais improváveis. Em seguida ele executa uma sequencia de movimentos que seriam comumente utilizados para dormir em duas versões. Primeiro de

forma funcional como qualquer pessoa faria deitada em sua cama e em seguida aplicando a esta sequencia, variações na qualidade do esforço transformando-a em uma dança. No Método Laban encontra-se uma codificação das possibilidades de variação, segundo Rengel elas se definem assim, *"Qualidade do esforço é o componente primário da dinâmica de movimento, a qual tem elementos polares em tempo (sustentado – súbito), em espaço (direto – flexível), em peso (leve – firme) e em fluência (livre – limitada)."* (RENGEL, 2003). Ainda no âmbito da definição do termo qualidade do esforço vale citar, *"As qualidades do esforço têm uma rede infinita e complexa de nuances, as quais derivam das inúmeras relações e combinações que podem acontecer no movimento."* (RENGEL, 2003)

Então, foi inspirado nestas variações propostas por Laban, somadas as alterações de *estados*[xi] estudadas no projeto *treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator* que a pesquisa trabalhou a desconstrução de ações cotidianas. Sobre a diferença entre um movimento funcional e um movimento pertinente a expressão artística, e ainda fazendo referencia ao Metodo Laban, tem-se que, "[...] gestos padronizados induzidos pela atuação das maquinas ou impostos por papéis sociais terminaram restringindo a potencialidade expressiva do homem."[xii] Ou seja, os movimentos cotidianos são dotados de qualidades tais quais os utilizados na dança ou no teatro. Porém, em determinadas formas de expressões artísticas existe a preocupação de lapidar estas qualidades para realçar a intenção que se pretende transmitir nos movimentos.

Quanto ao uso da propriocepção nesta etapa do processo, entende-se este elemento como algo a ser desenvolvido constantemente na individualidade do ator, tal qual seu *alongamento* e *fortalecimento*[xiii]. Desta forma acredita-se que que a propriocepção será beneficamente influente. Tanto nos momentos de pesquisa para perceber e registrar movimentos que poderão ser retomados para a composição da cena final. Quanto durante a execução desta cena que concluirá a pesquisa, pois o desenvolvimento da cinestesia pode implicar na compreensão e aplicação da presença cênica que supõe-se relevante durante uma apresentação pública.

A pesquisa fechou o ano de 2010 com duas contribuições textuais: 1) R*elatórios de 2010 sobre o projeto: treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator,* que contém constatações sobre o primeiro ano de treinamento diário no projeto. *2)* P*rimeiro relatório do projeto de pesquisa: o recurso da privação da visão como parte de um treinamento de ator,* contendo as relações do treinamento diário com a privação voluntária da visão, tema central da pesquisa. O interessante destes textos é que eles trazem relatos escritos

no momento em que tais impressões eram suscitadas. Isso faz com que muitas frases não se coloquem como certezas mas sim como fruto de indagações que continuam sendo exploradas. Desta forma torna-se interessante a transcrição de alguns trechos destes escritos como demonstração de resultados obtidos com a pesquisa até então. Por exemplo, nos *Relatórios de 2010 sobre o projeto: treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator,* tem-se uma constatação sobre a função dos fortalecimentos e alongamentos na proposta do projeto, "*Em suma, a proposta de aquecer e fortalecer como princípio de um processo de pesquisa e sistematização é desenvolver a percepção das capacidades do próprio corpo para, então, estudar sua movimentação desenhando pelo espaço-tempo."* Ou como costuma ser dito pelo professor, precisa-se de exercícios "*pré-pré-éxpressivos"*, para criar o condicionamento físico necessário as movimentações que serão realizadas. Isso porque pretende-se realizá-las levando em conta a pré-expressividade.

Ainda neste texto encontra-se um relato que descreve de forma simplificada o termo *estado,* que já foi utilizado anteriormente. Tem-se, "*Esta prática pode ser analisadas em vários níveis; estrutura física, campo de visão, respiração e raciocínio. Podem também ser analisadas como um todo quando o foco é o estado sugerido por cada animal […] Cada pessoa tem liberdade para fazer sua interpretação individual dos animais, no entanto os estímulos físicos proporcionados por cada um deles tende a sugerir estados em comum."* Ou seja, o *estado* é uma condição na qual se coloca o ator para realizar sua movimentação. Esta condição influencia a lógica de ação e reação.

No texto referente ao P*rimeiro relatório do projeto de pesquisa: o recurso da privação da visão como parte de um treinamento de ator,* é possível encontrar relatos específicos de períodos de privação voluntária. Sobre um dia em que as aulas teóricas da universidade foram assistidas de olhos fechados tem-se, *"[...] A eliminação de um sentido proporcionou mais sensibilidade aos outros. O tato ficou mais sensível ao contato com os objetos, foi possível analisar a posição dos ísquios e da coluna através do contato com a cadeira […] As sensações olfativas não foram muitas, mas foi possível notar odores que antes passavam despercebidos. […] privar-se dos estímulos visuais normalmente sobressalientes pareceu potencializar a atenção auditiva e auxiliar no apreendimento das informações da aula."* Isso exemplifica como a eliminação temporária de um canal receptor de estímulos altera o funcionamento dos outros e essa foi a premissa inicial da pesquisa.

Ainda sobre a experimentação feita nestas aulas tem-se uma relação encontrada entre o medo e um movimento de queda livre para frente utilizado na demonstração técnica *Modus Operandi X Modus Vivendi*[xiv], *"Em um momento da aula eu quis fazer uma pergunta*

relacionada a matéria, quando fui me pronunciar senti-me bloqueado pelo medo. […] Foi possível notar que a superação deste medo especificava um linha à ser atravessada e para atravessá-la era preciso dispor-se a sentir o medo. […] Os movimentos de queda são amortecidos pelo enraizamento das mãos, no entanto, esta proteção deve ser ativada por reflexo do corpo quando ele sente o perigo e se defende automaticamente, […] Sendo assim, o entendimento do medo proporcionado pela experiencia de privação durante uma aula teórica pôde ser transposto para o âmbito do treinamento e serviu para aprimorar a execução de um movimento técnico." Ou seja, a experiencia demonstrou que o medo sentido em uma situação é o mesmo medo sentido em outra distinta. Assim ao refinar as possibilidades de articulação dele em um caso torna-se possível transpor este refinamento para os outros casos.

Uma terceira reflexão suscitada por esta experiencia em sala de aula fala sobre o desenvolvimento da propriocepção, tem-se, *"Esta primeira experimentação também forneceu informações sobre a criação de imagens mentais. A pesquisa propõe o desenvolvimento da propriocepção e esta se relaciona intimamente com um desenho mental do corpo. Esta vivencia dentro de uma aula teórica proporcionou a experiencia de pensar por imagens. Apesar dos olhos fechados era possível delinear imagens mentais da aula e de tudo que acontecia no ambiente através dos canais sensoriais disponíveis."* Quer dizer, a formação de imagens mentais sobre o meio e sobre uma situação cotidiana, serve como treino para a conscientização cinestésica do desenho do próprio corpo no espaço.

No início de 2011, durante as férias, foi realizado um estudo com um grupo de controle na casa do proponente desta pesquisa. Foi proposta ao grupo uma pequena sequência de atividades que visava proporcionar a comparação entre a apreensão de um figura pela visão e pela propriocepção. Primeiro foi requisitado que extraíssem imagens do corpo do outro e reproduzissem no seu, utilizando-se da visão. Em seguida os participantes tiveram seus olhos vendados e uma mesa de café foi servida. Isso fez necessário uma série de ações cotidianas como lavar as mãos, sentar, levantar e agarrar objetos. Então foi requisitado que alguns movimentos realizados durante o café fossem retomados fora da ação cotidiana, utilizando-se da propriocepção. Nota-se que há diferença entre a atenção requisitada para extrair imagens do outro e de si mesmo. No primeiro caso utiliza-se da visão olhando uma imagem presente naquele momento ou recordando-se dela como de uma velha fotografia. No segundo caso, faz-se necessário o uso da propriocepção, ou seja, a memória da imagem a ser retomada não é de algo que o participante viu, mas de como ele próprio estava em determinado momento passado. Observar esta diferença em outras pessoas foi esclarecedor para o entendimento de

um processo individual e autônomo de composição de cena. As duas formas de apreensão de estímulos são utilizadas no teatro. Mas na cena que esta pesquisa pretende resultar, a propriocepção será sobressalente, pois os movimentos a serem desconstruídos serão notados pelo proponente em seu próprio corpo. Este processo foi registrado com fotos e algumas delas fora anexadas a este trabalho, exemplificando as atividades de olhos abertos e de olhos fechados.

Logo que voltaram as aulas o coordenador Agnaldo Moreira de Souza propôs um ciclo de seminários. Neste, o proponente desta pesquisa se encarregou de apresentar o trabalho de David Parsons. Deste processo resultou um pequeno texto contendo informações sobre a Parsons Dance Company e cruzamentos entre reflexões suscitadas durante o estudo preparatório para este seminário e a pesquisa da privação voluntária da visão. Também foi resultado desta etapa do processo a reunião de sete vídeos com coreografias, entrevistas e processos de ensaio que foram exibidos no seminário e que serão reunidos em um CD[xv] juntamente com o material dos outros seminários. Continuando 2011 tem-se um diário de bordo que vem sendo confeccionado com impressões pessoais e técnicas em torno de cada dia de treinamento.

O próximo resultado visados é a apresentação pública de uma cena. Foi decidido partir da observação de movimentos cotidianos e utilizar a privação voluntária da visão para captá-los via propriocepção. Ou seja, tem-se a propriocepção como principal recurso e a desconstrução de ações cotidianas como embasamento do processo criativo. Pretende-se extrair trechos de movimentos que se destaquem pela variação da sua qualidade do esforço, para então desconstruí-los com novas variações que não condizem com sua funcionalidade cotidiana. O processo iniciou com a retomada de movimentos relacionados a ação de tomar banho. Alguns movimentos que foram registrados e posteriormente retomados são: Água caindo no rosto, passando a nunca por baixo da água, pegar o sabonete na saboneteira ao lado, água cai no machucado do ombro e o corpo encolhe e esfregar o corpo. Quando levados para a sala de aula ficou claro que alguns movimentos podem ficar demasiadamente miméticos. Em seguida eles podem ser trabalhados para deixar de ser representação de uma ação e tornar-se um movimento originado dela. Desta forma, talvez seja possível, ao final do processo, tornar a ação cotidiana de tomar banho, irreconhecível dentro da cena. No entanto, ainda não é possível afirma o que é mais interessante, uma cena em que a ação fique transparente para a plateia, uma em que não fique, ou uma mistura das duas possibilidades. Esta cena continua em processo de criação e semanalmente são realizados experimentos partindo destes registro iniciais, submetendo-os a improvisos, variações de energia, ligações de um a outro e

assimilação de movimentos novos que surgem. A cena deverá se concluída e apresentada em Julho de 2011.

[xvi]Anexos:

Recepção visual de uma imagem.

Reprodução da imagem apreendida pelo recurso da visão.

Realização de um ação cotidiana com os olhos vendados.

Reprodução da ação no próprio corpo com o recurso da propriocepção.

Modus operandi X Modus vivendi. Teatro Zaqueu de Melo dia 15/10/2010

Modus operandi X Modus vivendi. Teatro Zaqueu de Melo dia 15/10/2010

Referências Bibliográficas:

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. *Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995

LABAN, Rodolph. *O domínio do movimento.* São Paulo: Summus Editorial, 1978.

MACHADO, A.; OHIRA, M. L. B. *Comunidade dos deficientes visuais da grande Florianópolis e o setor braille da biblioteca pública do estado de SC*. Florianópolis: Revista ACB. X, V.1 N.1, p.75, 1996.

MCCUTHEN, Brenda. *Teaching dance as art in education.* EUA: Human Kinetcs, 2006.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban.* São Paulo: Annablume, 2003.

VIANNA, Klauss. *A dança.* São Paulo: Siciliano, 1990.

VASILY, Toporkov. *Tartufo: Charla preliminar y comienzo de los trabajos praticos.* In: *Stanislavsky dirige.* Argentina: Faberman, 1961, p. 163 – 231.

[i] Graduando em Artes Cênicas e bolsista pelo PROART – Programa de Iniciação Artística.

[ii] Possui doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003). Atualmente é professor da Universidade Estadual de Londrina.

[iii] " […] comiencen por las acciones físicas más sencillas, ejecúntelas com extrema veracidad, busquen la verdad em el detalle más insignificante. […] según las circunstancias dadas, estas simples acciones se transforman em psicofísicas. (TOPORKOV, 1961, p.191)

[iv] Segundo o livro *A arte secreta do ator, "O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do*

espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral." (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 188). Ou seja, para o trabalho do ator pode ser menos importante preocupar-se com o que demonstrar e mais com o como demonstrar.

[v] Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas(2006). Atualmente é professor no Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina.

[vi] Professora do DAD/IA/UFRGS e diretora teatral. Formada pela École International de Théâtre, Mime et Mouvement Jaques Lecoq, Paris, França.

[vii] As três citações presentes neste parágrafo foram retiradas do diário de bordo redigido pelo autor durante esta oficina, entre 11 e 14 de julho de 2010.

[viii] A propriocepção é o termo que descreve a percepção do próprio corpo, e inclui a consciência da postura, do movimento, das partes do corpo e das mudanças no equilíbrio, além de englobar as sensações de movimento e de posição articular. (NETO, Humberto in http://fisioterapiahumberto.blogspot.com/2009/07/propriocepcao.html consultado em 21/04/2011). Nota do autor: Propriocepção é sinônimo de cinestesia.

[ix] Por exemplo, por que não construir uma coreografia de dança em torno de um trabalho de dança tão acessível quanto *Sleep Study* de David Parsons? Um vídeo disponível comercialmente mostra Parsons enquanto ele cria o tema inicial usando posições de dormir. Então ele as codifica (ou organiza). Parsons leva você com ele enquanto ele passa pelo processo experimental de estruturar uma dança. Ele usa uma série de posições de dormir como tema e faz variações com elas: no tempo, no espaço, na dinâmica, nas relações, na sequencia. A sua demonstração expõe como um tema encadeia um trabalho e como o resultado é interessante (MCCUTHEN, 2006, p.189). Traduzido livremente pelo autor.

[x] Disponível em: http://www.youtube.com/all_comments?v=o5q_fvHrATo

[xi] O projeto coordenado pelo Prof. Dr. Agnaldo Moreira de Souza pesquisa nove corporeidades animais e nove respectivas lógicas de raciocínio, ação e reação.

[xii] Trecho extraído de um texto didático dado como material da disciplina de Expressão Corporal I, ministrado por Ceres Vittori, no ano de 2010, na Universidade Estadual de Londrina – UEL.

[xiii] O projeto *treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator* tem como primeira etapa, exercícios físicos que visam capacitar o corpo para movimentações extra-cotidianas.

[xiv] *Modus operandi X Modus vivendi* é o primeiro resultado prático do projeto *treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator.* Fotos em anexo.

[xv] Esse material poderá ser requisitado pelo e-mail treinamento_treinamento@yahoogrupos.com.br

[xvi] As fotos do estudo foram tiradas por José Olegário. Participaram do estudo, Marcus Mazieri, Oscar Noriega e Beatriz Rinaldi. As fotos da demonstração *Modus operandi X Modus vivendi* foram tiradas por Camila Fontes. Em cena, Fabio Pimenta, Lucas Manfre, Lucas Turino, Monica Bernardes, Antonio Rodrigues e Jussara Ruas.

PATRIMÔNIO, ENSINO E MEMÓRIA: USO DE IMAGENS NA FORMAÇÃO DO PROFISSIONAL DE HISTÓRIA

Cyntia Simioni França
Mestre em Ensino de História – UNOPAR
Fábio Luiz da Silva
Doutor em História - UNOPAR
Taíse F. C. Nishikawa
Mestre em História Social – UNOPAR

O trabalho com a Memória e a História local é uma das formas de, através da inserção do aluno da Educação Básica em uma realidade próxima a ele, conduzi-lo à compreensão do sentido da história, ou seja, consciência de que ele é participante real do processo histórico. No entanto, o trabalho com a história local, em sala de aula, encontra resistência ao buscar o rompimento a prática de se estudar somente os tradicionais "grandes temas", situação consolidada ainda mais quando se utiliza tão somente os livros didáticos.

O trabalho com a história local no ensino básico vai de encontro a uma vasta historiografia que, por muito tempo, priorizou as análises totalizantes, geralmente de cunho político e que tem como modelo de civilização a Europa. A forma como foram construídos os currículos não valoriza as histórias locais, geralmente pensadas como apêndices da história geral. Por isso é interessante pensarmos a questão da inserção da história local no ensino de história.

Apresenta-se aos nossos alunos, em geral, um passado pronto e acabado, do qual nada mais resta falar. O estudo da história ocorre pela via européia, desde a antiguidade até os dias atuais, e que de acordo com a crença no progresso da civilização humana. O Brasil é compreendido a partir do ponto de vista das sociedades européias, ou seja, como parte do desenvolvimento da história da Europa Ocidental. Então, nos perguntamos: Os alunos estão conseguindo se interessar por esta história? A história torna-se útil a estes alunos? Mesmo quando trabalhamos os conteúdos propostos pelo currículo, não existe a possibilidade de inserir nesta História elementos do cotidiano e da realidade do aluno? Por outro lado, não podemos negar todos os esforços existentes na disciplina Histórica, pois a história possui uma função que é social. Mas a História, na sala de aula, tem atendido realmente à sua função social?

De acordo com Barbosa (2006) o estudo da história local apresenta grandes dificuldades de ser inserido nas aulas de história. Apesar de o Brasil desenvolver muitas

pesquisas, nos programas de pós-graduação, voltadas para o estudo das localidades, a inserção desta história no currículo escolar é tímido. Isto ocorre devido às dificuldades encontradas na relação entre o conhecimento acadêmico e conhecimento escolar. Ressalta Barbosa (2006), no entanto, que os novos profissionais que estão chegando à escola para atuarem como professores já estão inseridos nos recentes debates a cerca das concepções teórico-metodológicas que envolvem esse tema e que, assim, de posse do conhecimento do processo existente na historiografia, poderão trabalhar de forma mais direcionada as questões que envolvem a história local.

O conhecimento da história local no ambiente escolar promove o despertar para a consciência de que toda a sua vida se desenvolve em um município. É importante que os alunos tenham conhecimento da administração local, sua vida política, para que saiba valorizar as particularidades culturais do seu lugar e ter consciência do papel social que desempenha ou deseja desempenhar.

Schimidt e Cainelli (2004), ao debaterem as questões relacionadas ao ensino da história local, apontam que uma das maiores dificuldades para o desenvolvimento destas práticas se relaciona com a definição deste conceito. Mas como, nos dias de hoje, a produção historiográfica tem revelado grande interesse pela história social, fica mais fácil buscar a história de todos.

A valorização da história local teve uma grande repercussão na formulação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) em 1997, tanto para o ensino fundamental quanto para o médio. O que gerou também grande polêmica nos setores educacionais que viram a possibilidade de inserir o estudo da localidade no ensino, mas que não visualizavam como realizar esta tarefa anteriormente. Os PCNs deixam clara a importância deste debate no ensino de história, uma vez que é primordial para o desenvolvimento da aprendizagem (SCHMIDT; CAINELLI, 2004).

Porém, sugerem Schmidt e Cainelli (2004), a observação da realidade local não possui em si a chave para todas as explicações a cerca das questões culturais, políticos e econômicos. Em todas estas questões, o local dialoga com as demais localidades, muitas vezes com outros países e até com os processos históricos mais amplos. Também, ao abordar a história local para indicar a construção da identidade, não podemos deixar de lembrar que vivenciamos um processo de mundialização e que, por conseguinte, não somos apenas sujeitos que se relacionam estritamente com o nosso meio local, pelo contrário, nossa história está ligada às demais referências, como o local, o nacional, o latino, o ocidental e o mundial (SCHMIDT; CAINELLI, 2004).

Assim, quando buscamos a inserção da história local em sala de aula, evocamos outra maneira de pensar a história, diversa daquela que estamos acostumados - a que possui uma visão progressiva da humanidade. Dessa maneira, a história local pode fazer parte de uma proposta pedagógica que visa a compreensão do conhecimento histórico através das questões que podem ser de interesse do aluno e que estão vinculadas ao seu cotidiano. Com isso, mesmo que não tivermos, de fato, a incorporação curricular, em todos os níveis, de ensino da história local, podemos utilizá-la através da seleção de recortes que mostrem os aspectos que poderão ser analisados no conjunto dos temas tradicionais para a aprendizagem (SCHMIDT; CAINELLI, 2004).

Schmidt e Cainelli (2004) sintetizam a inserção da História Local em sala de aula através de cinco propostas:

1. Através da inserção do aluno na comunidade para a criação de sua historicidade e identidade;

2. Através do estudo do cotidiano do aluno para que ele reflita sobre a sua realidade social;

3. Através do estudo da sua localidade ele pode ter acesso ao debate da realidade econômica, política, social e cultural;

4. O trabalho com espaços menores facilita o estabelecimento de continuidades e diferenças com as evidências de mudanças, conflitos e permanências.

5. O trabalho com a história local pode ser instrumento idôneo para a construção de uma história mais plural, menos homogênea, que não silencie a multiplicidade de vozes dos diferentes sujeitos da história.

Assim, o estudo da localidade ou da história regional revela as múltiplas possibilidades de encarar a história, seja através da descoberta do particular, daquilo que se desenvolvem em pequenos espaços ou na identificação da existência de micro-histórias que estão relacionadas com temas mais globais, mas que possuem particularidades e semelhanças que possam ser identificadas (SCHMIDT; CAINELLI, 2004).

O trabalho titulado “Patrimônio, Memória e Ensino” refere-se a um projeto de pesquisa em andamento, desenvolvido na Universidade do Norte do Paraná (Unopar). Os alunos participantes pertencem ao curso de graduação de História na modalidade ensino à distância, situado em Londrina, totalizando 36 alunos pertencentes ao pólo de Ibaiti- Paraná e o de Diamantina- Minas Gerais. Os textos e as atividades propostas são disponibilizados através do sistema Moodle.

O curso de História da UNOPAR Virtual, com esta iniciativa, quer integrar alunos e professores num projeto em que todos poderão se identificar através da vivência de uma História e uma Memória que faz parte do cotidiano de cada um e da experiência coletiva vivenciada nas regiões de abrangência dos Pólos da UNOPAR Virtual.

Entendemos que as instituições educacionais possuem uma participação fundamental neste processo de construção do senso de preservação da memória social e coletiva para a construção da cidadania e identidade nacional, pois são espaços privilegiados para o conhecimento e a valorização dos elementos que compõem o patrimônio cultural.

Neste sentido, propomos o estudo de imagens que revelem a História e a Memória das regiões brasileiras e em seguida a formação de um banco de imagens no Museu Virtual de História e Imagem, através da coleta, digitalização e catalogação de imagens. Entendemos que este material constitui uma rica fonte para a compreensão das histórias regionais, possui informações sobre formas de concepção de mundo e revelam aspectos da sociedade em que foi produzida.

A Imagem e a História

O objetivo desta proposta foi o trabalho com a fotografia e com a história local em sala de aula. No ano de 2009, comemoramos os 80 anos da chegada da primeira caravana ao local que hoje é a cidade de Londrina. Foi realizado para a comemoração eventos e mostras fotográficas do período e que são importantes fontes para o estudo da memória e da História Local. Escolho a fotografia do acervo do Museu Histórico de Londrina apresentada na exposição Caravana 80 anos: **LONDRINA SOB O OLHAR DE GEORGE CRAIG SMITH**. Pretendo trabalhar com o olhar do fotógrafo na visão de Roland Barthes.

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reproduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o T*al* (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável (BHARTES, 1984).

Para a análise do documento em sala de aula é importante seguir alguns passos para que os alunos compreendam os elementos importantes para a crítica histórica.

1. Primeiro Passo: Destaque para a Identificação e a Contextualização da Imagem.

Fizemos a identificação do tipo de fonte histórica e suas informações. Assim, de que modo a fotografia pode explicar a história da sua localidade?

Neste caso, a imagem se refere ao povoamento da cidade de Londrina e de suas primeiras atividades. É uma fonte primária, da década de 1930, fotografada por um jovem que se lançou na primeira caravana que deu início ao povoamento da região. Nesta fase podemos fazer com que o aluno realize perguntas à fonte, como por exemplo:

Figura1. Fotografia de George Craig Smith. 1930. Acervo do

. Do que se trata a imagem?

. O que está representado na imagem?

. A imagem possui algum tipo de compromisso com a realidade?

. Qual era a intenção de Smith ao tirar esta foto?

. Por que os homens derrubam as árvores? (esta é uma pergunta que depois poderá ser retomada na próxima etapa)

. Quais eram os objetivos destes homens com a derrubada da floresta?

Ao esclarecer as questões formuladas pelos alunos, o professor pode inserir o aluno na imagem, e buscar compreender o contexto histórico da época em questão e com isso, iniciar o trabalho de compreensão do olhar do fotógrafo. Veja o que diz a professora Vilma de Lurdes Barbosa (2006) a cerca da inserção da história local no ensino de História:

> Destarte, o ensino de história local ganha significado e importância no ensino fundamental, exatamente pela possibilidade de introduzir e de prenunciar a formação de um raciocínio histórico que contemple não só o indivíduo, mas a coletividade, apreendendo as relações sociais que ali se estabelecem, na realidade mais próxima. Apresenta-se a abordagem da história cotidiana e dos fatos presentes introduzindo a possibilidade de resgatar o passado, através de variadas formas, entre elas, o uso de fontes disponíveis na própria localidade - quando existirem: os livros, a literatura de cordel, músicas e poesias, as fotografias, o patrimônio histórico material e material, os documentos dos arquivos, bem como, descobrindo e explorando as fontes vivas através de depoimentos orais.(BARBOSA, 2006, p. 66)

2. Segundo Passo: Explicação da Fonte e a sua Relação com a História Local

Tratar da história do Brasil e do incentivo da ocupação das regiões como uma forma de superação do atraso do país em relação aos países industrializados. Isto pode ser abordado através do conteúdo que trata do contexto político e econômico do Brasil e do mundo e a relação com a região que neste período recebe os primeiros imigrantes estrangeiros que incentivados pelo governo local e nacional, implantam as estradas, as linhas de trens, para que o fluxo de trabalho, mercadorias, abertura de novos núcleos de povoamento contribuam com o "desenvolvimento e o progresso" do Brasil.

Explicar que a derrubada da mata representa o avanço da sociedade, da civilização. Que o homem vence a natureza em nome do progresso, da industrialização, da busca de comunicação.

A sugestão é que o professor ao demonstrar esta contextualização faça uma comparação com imagens de outros fotógrafos e que possam ajudar o aluno a compreender a intenção destes ao colherem estes instantes fotográficos e como que seus olhares representam suas as idéias de mundo e suas formas de conceber a realidade.

O historiador Richard Gonçalves André em artigo para revista História Social da UNICAMP, trabalha com uma fotografia também da década de 1930, do fotógrafo oficial da Companhia de Terras Norte Paraná, muito semelhante à de George Craig Smith. Veja como este pesquisador desenvolve sua análise:

Imagem 1. Fotografia de José Juliani. !930. Acervo Museu Histórico de londrina.

Observe-se a Imagem 1 (anexo): a fotografia representa quatro trabalhadores cortando uma imensa peroba. Os dois indivíduos do primeiro plano utilizam machados simples, enquanto, ao fundo, usa-se um traçador de madeira. Detalhe para seus vestuários e poses, que remetem à idéia de dura labuta. No chão, percebem-se raízes e cipós que também caem da árvore, ressaltada em suas menções pelo proposital ângulo verticalizado da imagem. Ao fundo, observa-se uma clareira, na qual restam apenas algumas árvores. Procedendo à interpretação do documento, pode-se inferir que Juliani reconstrói a dicotomia natureza/homem, apresentada na forma de embate: a floresta é grandiosa e, ao que tudo indica, extremamente fértil, a julgar pelo tamanho descomunal dos vegetais nela presentes; porém, essa riqueza "deve" ser subjugada e controlada pela humanidade e sua técnica, representada pelos trabalhadores, seus instrumentos, suas roupas, suas poses, as clareiras abertas etc. Trata-se do domínio do "progresso" e da "civilização" sobre a "selvageria" do mundo natural. Revista História Social. Campinas - SP Nº 11 75-94 2005.

3. Terceiro Passo: Comentário e Verificação do Interesse dos Alunos.

Sugerir um trabalho em grupo para a verificação da retenção das informações discutidas e da relação entre a história local e a história nacional. Também verificar se o aluno consegue interpretar historicamente a fonte, ou seja, introduzir o aluno na atividade histórica. Retomar a fonte histórica no sentido de fazer com que os alunos demonstrem o seu entendimento sobre a realidade estudada, em forma de uma apresentação oral ou escrita. Pedir para os alunos compararem a situação vivenciada na imagem com as questões mais atuais sobre o meio ambiente e a devastação da natureza. Traga matérias de jornal, televisão que debatem o desmatamento e as preocupações que cercam os dias atuais. Demonstre que o foco sobre a natureza no século XXI não está mais inserido no desmatamento da natureza em prol do progresso, e sim na preservação. Que as imagens divulgadas nos dias atuais que representam o desmatamento, trabalham com a idéia do fenecer da natureza, e os homens representados em muitas destas imagens não são mais vistos como promotores do progresso, mas como os destruidores de uma civilização.

Os alunos podem realizar um trabalho coletivo em sala de aula demonstrando a mudança de olhar para a natureza através da imagem fotográfica. Peça para que todos se desloquem para os museus de suas regiões e colham informações sobre a história da cidade e as formas de ocupação. Solicite que os alunos tirem fotos dos patrimônios ambientais atuais. Estabeleça um panorama histórico sobre a natureza na sua cidade ou região, desde a época do seu povoamento até os dias atuais. Monte uma exposição com estas fotos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRÉ, Richard G. Um Contexto, dois olhares: fotografias de natureza segundo José Julianni. In: *Revista História Social*. Campinas, n. 11, p. 75-94, 2005.

BARBOSA, Vilma de Lurdes. Ensino de história local: redescobrindo sentidos. *Saeculum - Revista de História*. João Pessoa, n. 15, p. 57-85, jul/dez., 2006. Disponível em: < http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum15_dos05_barbosa.pdf>

BARTHES, R. *A Câmara Clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SCHIMIDT, Maria Auxiliadora; CAINELLI, Marlene. *Ensinar História*. São Paulo: Scipione, 2004.

VAMPIRISMO DA REBELDIA: A EVOCAÇÃO DE JAMES DEAN NA IMAGEM FOTOGRÁFICA DO ASTRO DO FILME CREPÚSCULO

Fabio Henrique Ciquini (UEL)
Miguel Luiz Contani (UEL)

INTRODUÇÃO:

A facilidade de comunicação por meio do signo visual é marcante: o olhar identifica, e quase instantaneamente seu protagonista é acometido de uma impressão oriunda de comparação, seguida de um julgamento do que observa. “Aquela loira lembra Marylin Monroe, aquele ator parece Clark Gable”. Quando um filme versa sobre um tema que já fora tratado anteriormente como, no caso, vampirismo, é natural que sensações de uma experiência anterior sejam evocadas, venham à tona, explica-se; ao assistir ao filme *Crepúsculo*, lançado em 2008 e que trata de temas vampirescos, pode-se lembrar de uma referência no gênero, o *Drácula*. São evocações relativas a este, surgem, espontaneamente comparações por similaridade. Um é parecido com outro em alguns aspectos; ambos protagonistas são pálidos, por exemplo. O signo visual, uma fotografia, do ator Robert Pattison alinhada à outra de James Dean traz, como nos mostra Panichi e Contani [1], um conjunto de sensações e inferências similares ao astro do filme *Rebelde sem causa*. Transmutam-se formas, porém preservam-se sensações, e estas podem estar *suavizadas*[2]

Sobre a ciclicidade do signo, tem-se que este se atualiza sempre, sofre processo de semiose, ou seja, tende sempre a ser outro signo, pois é sempre imperfeito e se recicla em outro signo[3]. A rebeldia que emana da imagem de James Dean expressa o espírito de uma época; gangues de motoqueiros, jovens saindo da casa dos pais e indo morar sozinhos e rock&roll. Dean iconiciza uma época e a expressa visualmente em suas atitudes e caracteres como um penteado diferente e uma jaqueta de couro, por exemplo. Pattinson, nos dias de hoje expressa também rebeldia – mesmo que seu personagem no filme seja um ‘vampiro vegetariano e do bem’. Considera-se, para efeito de análise, que, muitas vezes, características dos personagens nos filmes estão também na vida privada dos atores, o que vale a dizer que Norma Jean realmente incorporou a

femme fatale Marylin Monroe o *rebelde sem causa* James Dean é, de fato, um jovem em conflito.

Procura-se responder a questão central: De que forma o ator Robert Pattinson evoca rebeldia similar a de James Dean? Um dos caminhos propostos é o entendimento do funcionamento do signo, como ele se atualiza e de que forma sensações são suavizadas. O signo visual da rebeldia está presente no astro da saga *Crepúsculo*, ele contém caracteres semelhantes aos presentes na imagem de James Dean, e mesmo com algumas *suavizações*, não expulsa as sensações emanadas de rebeldia. O signo se transmuta preservando algumas propriedades.

BREVE HISTÓRICO DO FILME

A obra Crespúsculo, originalmente lançada em livro pela escritora norte americana Stephenie Meyer, no ano de 2005, obteve sucesso imediato entre os jovens daquele país, foi agraciada com prêmios literários e integrou listas dos livros mais vendidos do ano em importantes jornais como o The New York Times e USA Today. A obra foi adaptada para o cinema em 2008 pela diretora Catherine Hardwick e estreiou nos cinemas no final do mesmo ano.

Os atores Robert Pattinson e Kristen Stewart vivem respectivamente os protagonistas Edward Cullen (o vampiro da saga) e Isabella Swan (a garota que se apaixona por ele). Ela, que inicialmente morava em uma cidade no estado do Arizona, muda-se para a pequena Forks onde conhece na escola o misterioso Cullen, de poucos amigos e inicialmente antipático com ela. Em meio a situações de perigo, ele a salva de acidentes, quando por exemplo um caminhão está prestes a atropelá-la, o que faz com que ela se intrigue com a velocidade e força de seu pálido herói. A aproximação e encantamento mútuo dos jovens é proporcional ao estranhamento inicial que sentem. Num dos diálogos do filme Isabella pergunta a Cullen que tipo de herói ele é, e este responde que, na verdade, não é um herói, mas sim um vilão, o que parece suscitar tenra e adolescente curiosidade sexual na mocinha.

O vilão representado na obra filmica é *suavizado*. É vampiro, mas segundo ele próprio não se alimenta de sangue humano, mas só de animais, o que o categoriza entre os vampiros como vegetariano. Possui caracteres vampirescos como a palidez, a frieza da pele e a aversão à luz do sol, mas é sensível e jovem, o oposto de caracterizações de vampiros como o Drácula, de Bram Stoker, que é velho e impiedoso com suas vítimas e o horrendo Nosferatu, clássico do expressionismo alemão e posteriormente relembrado na obra de Herzog. Edward Cullen é um herói byroniano: 109 anos, mas com aparência eterna de 17, possui magnetismo e sedução ao mesmo tempo em que tenta se manter isolado de todos.

SIGNO E O PROCESSO DE SEMIOSE

Criador da teoria geral dos signos, o filósofo americano Charles Sanders Peirce oferece distintas definições de signo e, no que até o momento foi organizado e publicado, o autor erigiu uma teoria no sentido de compreender como funcionam as coisas, de que forma a mente age, os meandros e nuances da ação do signo, seus componentes e derivados, e além disso criou uma sistemática para elucidar qualquer fenômeno. Tão vasta e oceânica obra do pensamento ocidental já mereceu estudos importantes em todo o mundo.

Representar algo para alguém (sem que esse alguém seja necessariamente uma pessoa), estar no lugar de algo, criar mentalmente em um ente um signo equivalente ou mais desenvolvido, o signo está para uma outra coisa, ele pode ser análogo ao seu objeto, indicá-lo ou representá-lo simbolicamente. Pode-se dizer, exemplificando, que uma maçã pode ser um signo de Nova York, ou remeter, biblicamente ao pecado original. A funcionalidade do signo reside em representar seu objeto, mesmo que apenas parte dele. O signo não é uma entidade autônoma, ele se mantém numa relação triádica, com seu objeto e o interpretante. O objeto determina o signo que aponta para um interpretante.

Sendo o signo definido como “qualquer coisa que” ou “alguma coisa que”, a palavra “coisa” não deve ser tomada como uma entidade necessariamente existente, visto que conforme Ransdell *apud* Santaella[4] enfatiza, entidades ficcionais, imaginárias, sonhadas, míticas, meramente concebidas, e assim por diante, são tão capazes de ser signos quanto o são entidades que identificamos como sendo, digamos, de caráter físico ou histórico.

Sendo o signo uma representação, manifestação, revelação, há nele características do objeto, que numa via de mão dupla também possui características do signo. O signo age como procurador do objeto. O termo objeto aqui, não deve ser compreendido como um ser existente e concreto pode ser de natureza imaginária, uma abstração ou ideia. O signo continua a ação do objeto, é mediador, tem relação imprescindível e é vicário do objeto na mente, ou seja, é seu delegado. O interpretante segundo Santaella[5], terceiro ente na relação, é aquilo que é determinado pelo signo, ou pelo próprio objeto através da mediação do signo. Pode-se dizer, a fim de explicitar os papéis na trama triádica, que o signo ou *representamen* é o primeiro correlato na tríade, o objeto é o segundo, e o interpretante, o terceiro. Esse posicionamento teórico – tendo em vista que a ação do signo é ininterrupta – não é fixo. O interpretante que é o terceiro correlato pode ocupar, numa posterior cadeia sígnica, o papel de primeiro, sendo o objeto de um signo que caminha para um outro interpretante.

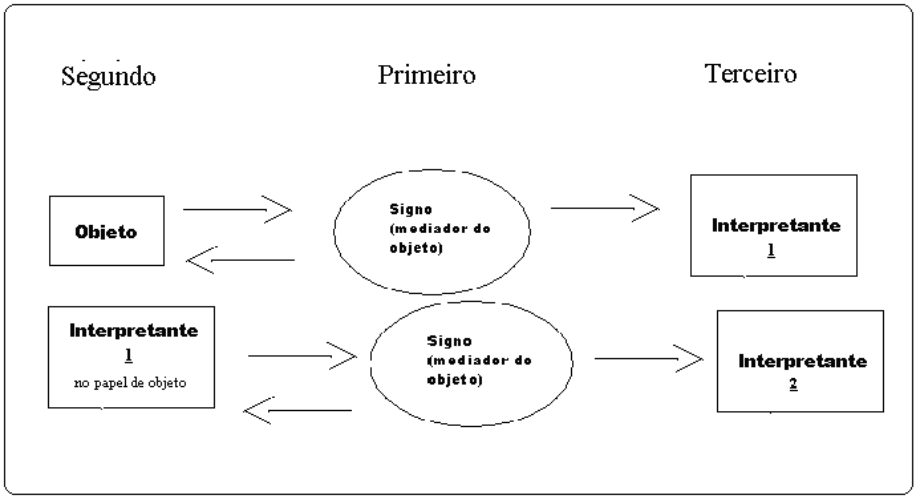
Esse processo de mediação do objeto realizado pelo signo e sua chegada a um interpretante, é denominado de semiose ou ação do signo. Ressalta-se que, o signo representa seu objeto e gera um interpretante e, esse interpretante, pode ser o objeto de uma outra ação sígnica, pois herda do signo o vínculo de representação[6]. Ou seja, a semiose é intermitente, um processo *ad infinitum*, um signo sempre se desenvolve num outro signo, o que mostra o caráter de incompletude e insuficiência com relação ao objeto, pois, se possuísse todas as qualidades do seu objeto, o signo não seria ele mesmo, mas o próprio objeto. O desenrolar dos interpretantes é causado, pois, pela incompletude do signo, que sempre necessita de uma ampliação, desenvolvimento e continuidade num outro signo.

Sobre esse *status quo* do signo Santaella[7] (2000 p.31) afirma: “O longo curso do tempo (the long run, diria Peirce) sempre demonstrará que aquilo que foi tomado como completo não passava de apenas um dos aspectos parciais do objeto, visto

que este, na sua inteireza ou totalidade, não pode ser capturado nas malhas dos signos. Por mais que a cadeia sígnica cresça, o objeto é aquilo que nela sempre volta a insistir porque reside na sua diversidade".

O signo representa o objeto e cria algo na mente do intérprete. Esse algo, como já mencionado é o interpretante, signo equivalente, que pode servir de objeto para outro signo, é o terceiro correlato na tríade peirceana, sendo o primeiro o fundamento do signo ou *representamen* e o segundo, o objeto. O interpretante é um signo que foi desenvolvido por meio de outro signo. A única maneira de compreender o signo (primeiro) é através do interpretante (terceiro) que também é outro signo. Objeto-signo-interpretante, num processo de semiose, são todos de natureza sígnica, pois tudo aquilo que pode ser representado, também apresenta natureza representativa, logo, justifica-se classificar o interpretante como signo e compreender a infinitude e o devir da semiose.

Figura 1 – Quadro esquemático da semiose, ou ação do signo
Elaborado pelo autor



Sendo o signo incompleto e falível, natural, pois, que ele se desenvolva num outro signo como demonstra o processo de semiose. Afirmar, portanto, que o ator Robert Pattinson retoma, evoca e emana a mesma sensação de rebeldia presente em James Dean torna palpável essa afirmação. Ambos são signos de uma época, iconicizam o frescor e a rebeldia intrínseca a essa faixa etária. Pattinson é a atualização do signo Dean, retoma-o com caracteres e atitudes semelhantes que mantém sensações parelhas àquelas observadas no ator de *Rebelde sem causa*. Por conta dessas similitudes, um dos possíveis procedimentos para a verificação do propósito nessa pesquisa é o alinhamento

das imagens lado a lado, metodologia adotada por Panichi e Contani[8] para analisar elementos extraídos dos arquivos do memorialista Pedro Nava utilizados na construção de seus textos.

ALINHAMENTOS POR SIMILARIDADE E CONTIGUIDADE

Dois são os eixos de associação ou organização em linguagem: o eixo da similaridade (ou paradigma) e o sintagma - eixo da combinação. As locadoras de filmes costumam separar os DVD's por gênero, na seção de filmes policiais há vários títulos que estão agrupados por semelhança, assim ocorre com os filmes de aventura, western e comédia, cada gênero é agrupado de acordo com a semelhança temática. Uma pessoa que vai a locadora e escolhe, por exemplo, um filme (paradigma) de cada seção está compondo um sintagma, que é o conjunto de filmes; está combinando. Em um menu de restaurante; como lembra Pignatari[9] (2004), os pratos estão agrupados por semelhança: há as entradas, os pratos principais, sobremesas, sucos. Quando o cliente escolhe uma certa entrada, um prato principal e uma sobremesa, ele está compondo um sintagma gastronômico a partir de vários paradigmas. Para Barthes[10] (1979), cada peça de roupa pode ser chamada de paradigma: calça, blusa, jaqueta, vestido, chapéu são exemplos de paradigmas, que compõe um sintagma, reunião das peças escolhidas, combinação de uma camisa X com uma calça Y, e assim por diante. Quando esse sintagma está no canal de veiculação da mensagem, que é o corpo do usuário, ele comunica, informa, é a expressão de algo. Dessa forma, quando o ator Pattinson compõem um vestuário despojado e postura semelhante a de James Dean na fotografia, há similitude paradigmática, pois elementos como o penteado e uma camisa são semelhantes, configurando iconicidade. Há também parecença sintagmática, pelo compósito visual como um todo, transparecendo equivalência simbólica. Em termos peirceanos, tem-se que a similaridade ocorre por analogia e são ícones, enquanto a contiguidade é representada pelos símbolos.

Uma possível exemplificação é descrita nas imagens alinhadas que se seguem:

Figura 2: Charge Dilma Roussef
Folha de São Paulo, junho 2008

Figura 3: Foto Dilma Roussef
Folha de São Paulo, junho 2008

Pelo mesmo princípio do símbolo em Peirce, a charge à esquerda recebe simbolização proveniente da fotografia à esquerda. O eixo da similaridade, por outro lado, está presente, e as duas imagens estabelecem uma relação icônica. As formas são transmutadas (de uma fotografia para um desenho) e a carga de sentido e sensação é transferida da fotografia para a charge, e isso é o que torna esta última particularmente expressiva.

SUAVIZAÇÃO E PERMANÊNCIA DE SENSAÇÕES

Instaurar possível equivalência icônica e simbólica requer, como uma possibilidade analítica já mencionada, alinhamento das imagens e verificação dos paradigmas (ícones) e sintagmas (símbolos) presentes nelas. Outro ponto importante nessa pesquisa é a aplicação dos chamados fatores de *suavização*

Uma fotografia pode apresentar elementos que suavizam o que nela está presente, quando comparada com uma outra imagem, atingindo diretamente a questão icônica (interpretante emocional). A imagem tende a apresentar características diversas

quando comparada com uma figura referência, porém evocando sensações semelhantes que se instalam e se perenizam. Na moda dos dias de hoje, é trivial encontrar peças com referência aos hippies da década de 1960; há camisetas com estampas parecidas, adornos corporais semelhantes e volta e meia penteados daquela época são imitados, evocando sensações de liberdade e hedonização presentes outrora. As drogas, as roupas sujas e a libertinagem de lá, no entanto, são suprimidas. Compra-se apenas o que se quer dos hippies, suavizam-se padrões, conceitos e estéticas de um período. Paga-se um preço X pela sensação de ser um hippie suavizado.

A apresentação de tipos rebeldes “lançados” por filmes e programas nos dias de hoje traz à tona a frase do comunicador Abelardo Barbosa, o popular Chacrinha, de que “nada se cria, tudo se copia”, tendo em vista a ampla reutilização de paradigmas já conhecidos. Pattinson evoca a mesma sensação de rebeldia que Dean, porém numa outra forma. As roupas do astro contemporâneo já não precisam ser aquelas de gangues de motoqueiros que Dean utilizava, o cigarro, que ainda hoje é ícone de rebeldia, fora abandonado em nome do politicamente correto e o cabelo do vampiro juvenil é propositadamente desalinhado, provavelmente em um cabeleireiro caro. A lista de elementos suavizados pode ser longa, mas a sensação que permanece é a do ícone, ou seja, Pattinson é como Dean, só que atualizado. Mudam-se formas, preservam-se sensações.

VAMPIRISMO DA REBELDIA E ELEMENTOS DE SUAVIZAÇÃO

Para delimitar os elementos icônicos (similitude) entre os atores,e as possibilidades simbólicas estabelecidas utiliza-se o método descrito por Panichi e Contani, de alinhamento das imagens.

Figura 4: Fotografia James Dean
Disponível em: <http://blog.pop.com.br/>
Acesso em janeiro de 2011

Figura 5: Fotografia Robert Pattinson
Disponível em:< http://crashpop.files.wordpress.com>
Acesso em janeiro de 2011

[11] Tabela 1: Similaridade entre as figuras 4 e 5

Ícone/**Similaridade**	Roupas informais Postura não ereta Posicionamento braço/mãos Penteado capilar[12] Sorriso discreto Aparência física atlética
Símbolo/**Contiguidade**	Despreocupação com peças tradicionais, informalidade Enfrentamento de padrões do bom comportamento, rebeldia Informalidade, relaxo, displicência Desalinho, anticonvencionalismo, desobediência aos padrões sociais Sedução, ironia, desafio Sedução, sex appeal, força

Os elementos de suavização, quando considerados, produzem o quadro a seguir, esclarecendo que S maiúsculo refere-se aos fatores de suavização e (S_n) O elemento *n* significa um número ilimitado. Aqui foram levantados cinco.

Fatores de Suavização (S_n)	**Figura 4**	**Figura 5**
S_1. Impacto de recebimento das atuações de "rebeldia" dos atores nos filmes	Alto. James Dean chocou a sociedade da época, pois foi um dos pioneiros a incorporar a rebeldia	Baixo. Robert Pattinson é um vampiro vegetariano e romântico em *Crepúsculo*
S_2. Background da fotografia	Sujo. O ator provavelmente está sentado no capô do automóvel, fumando um cigarro e não olha para a câmera fotográfica, denotando ironia e contrariedade	Clean. Pattinson está sentado, não está fumando, olha direto para a câmera, evocando sedução de suas fãs e a iluminação na foto sugere uma luz mais difusa, tornando o sujeito na imagem plácido
S_3. Fator de sofisticação das roupas	Ausente. Peças aparentando desgaste e rusticidade, tecidos pesados como couro e jeans	Presente. Peças mais leves como uma camiseta e a calça jeans rasgada nos joelhos, provavelmente já compradas dessa maneira
S_4. Tipo de mediatização veiculada dos atores	Negativa. Dean ficou conhecido como rebelde sem causa, morreu de acidente automobilístico, por excesso de velocidade.	Positiva. Pattinson é vampiro na saga, mas não deixa de ser um byroniano sedutor, que faz de tudo para ficar com a mocinha. È também modelo e músico
S_5. Ícones prevalecentes nas imagens dos atores	Negativo. Sempre com cigarro, carros envenenados e buscando se encontrar, James Dean ainda hoje é a personificação da rebeldia. Quando morreu, o médico legista encontrara marcas de cigarros apagados pelo corpo todo	Positivo. Romântico, educado, bonito, ídolo da juventude. Em uma de suas atuações recentes, no filme *Remember me* ele também é um rebelde tentando se encontrar, o que acontece quando se apaixona pela "mocinha" do enredo.

A reutilização de padrões e a ciclicidade de fenômenos encontram sua morada no processo, já mencionado, de semiose, ou ação do signo. A rebeldia contida na imagem do astro juvenil Pattinson é similar à presente na fotografia de James Dean. Aspectos distintos, no entanto, estão presentes, sendo descritos como elementos de suavização, responsáveis pela sofisticação e repaginação do signo de rebeldia. Como a indústria apresentaria ainda hoje um James Dean que já morrera e quase sempre com

um cigarro no canto da boca? As formas se transmutam, o signo se recicla, porém a essência é mesma, é o que nos diz a imagem do ator Robert Pattinson, sempre com o cabelo desgrenhado propositalmente e o olhar sedutor. Há elementos de suavização presentes em sua constituição como os mencionados na tabela acima, que conferem sofisticação ao signo de rebeldia. James Dean é ícone de décadas passadas, enquanto o ator de *Crepúsculo* é ícone atual, que vende livros, chaveiros, pôsteres e camisetas da saga, tendo como um dos pressupostos a sua rebeldia.

CONCLUSÃO

O "vampirismo" sígnico proposto quando da reutilização de paradigmas anteriores, indica esse aproveitamento, essa transferência de iconicidade observada entre imagens de períodos diferentes. A indústria do entretenimento e Pattinson (e aí já com poética proposital) "vampirizou", sugou e se alimentou da rebeldia de James Dean, que outrora lhe conferiu fama e estrelato e a aplicou em um ator cujo conhecimento massivo veio com o papel do vampiro Edward Cullen. Este é a atualização daquele, sendo que Pattinson traz consigo também elementos que torna sua rebeldia mais branda e menos chocante do que a de Dean. Os mencionados elementos de suavização podem variar em quantidade, mas observa-se que estão presentes e conferem diferenciações quando se pensa na caracterização do elemento semiótico ícone. A semiose percorre uma ampla teia de fenômenos sociais como a moda e o comportamento, e esses elementos de suavização podem servir como ornamentos que disfarçam e agregam lapsos de originalidade. Pattinson é similar na iconicidade a James Dean, porém os elementos de suavização lhe conferem um frescor, um quê de inovador.

NOTAS

[1] PANICHI, Edina Regina Pugas; CONTANI, Miguel Luiz. A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, Medelin: Vol. 12, N.º 18 p 145-161, 2007

[2] CIQUINI, Fabio. *Suave rebeldia:* como a visualidade na moda contemporânea se apropria da estética do movimento punk Dissertação de mestrado acadêmico (Mestrado em Comunicação) Universidade Estadual de Londrina p.69

[3] SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos:* como as linguagens significam as coisas1º edição, São Paulo: Cengage, 2000

[4] Idem, ibidem

[5] Idem, ibidem

[6] Idem, ibidem

[7] (SANTAELLA, 2000, p.31)

[8] PANICHI, Edina Regina Pugas; CONTANI, Miguel Luiz. A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, Medelin: Vol. 12, N.º 18 p 145-161, 2007

[9] PIGNATARI, Décio.*O que é comunicação poética***.** 8º edição**.** Cotia, SP: Ateliê editorial, 2004

[10] BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Nacional, 1979.

[11] Tabela descritiva de elementos similares entre as figuras 4 e 5. as relações icônicas (parte superior) e possíveis simbologias evocadas (parte inferior)

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Nacional, 1979.

CIQUINI, Fabio. *Suave rebeldia:* como a visualidade na moda contemporânea se apropria da estética do movimento punk Dissertação de mestrado acadêmico (Mestrado em Comunicação) Universidade Estadual de Londrina

PANICHI, Edina Regina Pugas; CONTANI, Miguel Luiz. A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, Medelin: Vol. 12, N.º 18 p 145-161, 2007

PIGNATARI, Décio.*O que é comunicação poética***.** 8º edição**.** Cotia, SP: Ateliê editorial, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos:* como as linguagens significam as coisas1º edição, São Paulo: Cengage, 2000.

JOGA ÁGUA DE CHEIRO E LANÇA CONFETE E SERPENTINAS NAS REMINISCÊNCIAS MOMESCA

Everton Lessa da Silva
Universidade Federal de Pelotas
(Graduando em História)

"Pelotas é de Pelotas; é Filha do próprio esforço, em meio às suas dores e às suas alegrias." (Fernando Osório)

Introdução

O texto em questão é fruto de uma pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso, em andamento, na licenciatura em História da Universidade Federal de Pelotas e também resultante de minha participação no grupo de estudos "Imagem e Teorias da História", coordenado pela professora doutora Elisabete Leal.

O foco deste texto é observar a História do carnaval de Pelotas por meio de imagens, apresentando como escala peculiar de análise as fotografias a partir de 1880. Certamente essas representações marcam uma narrativa que hoje é passível de múltiplas interpretações. Também é objetivo comparar as imagens da festa momo desse município, com os folguedos de cidades como Porto Alegre e São Paulo. A escolha destas cidades foi por ambas serem capitais, o que agudiza as comparações com a cidade de Pelotas: uma cidade mediana no interior do estado do Rio Grande do Sul.

Pondera-se que a comparação dos folguedos com outras cidades sempre foi apresentado como um comportamento natural entre os moradores do município. Os carnavalescos asseguram ainda hoje que a folia já foi a melhor do estado e a segunda melhor do país. Ao longo do texto são apresentadas algumas hipóteses de interpretação da festa, ressaltando as suas diferenças e semelhanças. Cabe afirmar ainda que a fonte principal deste trabalho foram fotografias que tiveram uma relação direta com o carnaval. Hoje essas imagens são um dos poucos registros sobre a história momesca. Elas sobreviveram ao tempo, tornando-se fontes privilegiadas na interpretação desse passado.

Também acreditamos no recurso das imagens não somente como um mero suporte visual de representação daquilo que não existe mais[1], mas como um registro possível de interpretações historiográfica sobre a festa carnavalesca. Além de serem estas um recurso didático que auxiliam no entendimento e compreensão do que foi e do que se tornou a brincadeira momesca nas cidades em analise.

O uso da fotografia como fonte de pesquisa para a história do carnaval ainda não é um estudo consolidado no meio acadêmico. Como afirmou Machado Júnior: "As Imagens fotográfica ganham significados com o passar do tempo e, relativamente, tornam-se testemunhos do passado."[2] Por isso, essa perspectiva do carnaval relacionado a imagens deve num curto espaço de tempo assumir novas características.

O procedimento desse trabalho é de buscar nas pegadas deixadas por foliões, possíveis novas leituras dos registros carnavalescos. Por essa razão utiliza-se como base da pesquisa, fotografias encontradas no Laboratório de Acervo Digital da Universidade Católica de Pelotas - Acervo Nelson Nobre Magalhães; imagens dos clubes Sociais da cidade de Pelotas como Diamantinos e Brilhantes; fotorreportagem de jornais pelotenses que hoje não estão mais em circulação, como por exemplo: Cabrion, Zé Povinho e A Ventarola, todos disponíveis na Biblioteca Pública do município. Utiliza-se também de referências visuais dissertações, teses e livros publicados. Consequentemente, o desafio desse trabalho passa por etapas variadas, desde o estudo das principais obras sobre o carnaval até a busca de imagens. Graças aos registros visuais deixados por gerações passadas o trabalho vem acumulado resultados satisfatórios.

O carnaval em etapas

Em uma rápida analise nas imagens a seguir (Ilustração 1, 2 e 3) percebe-se que o carnaval pelotense não foi divergente da cronologia carnavalesca brasileira. O carnaval se desenvolveu basicamente em três etapas: o entrudo, o carnaval veneziano, e o carnaval-espetáculo como hoje é realizado pelas escolas de samba. Nas descrições das imagens encontram-se características desses momentos, que nem sempre aconteceram em períodos distintos. Em algumas ocasiões uma mesma etapa aconteceu paralela à outra.

Ilustração 01
Fonte: *Cabrion.* Pelotas, 27 fev.1881.
Caricatura sobre a introdução do entrudo na cidade de Pelotas. (Legenda atribuída)

A Ilustração 01 retrata os primórdios do carnaval brasileiro que foi fortemente marcado pela cultura portuguesa. A brincadeira do entrudo tornou-se uma característica marcante no Brasil. Em Pelotas o ato de jogar farinha ou água de cheiro em uma bisnaga no outro representava muitas vezes uma idéia de traição, a brincadeira servia como um sinônimo, uma forma silenciosa de revelar os desejos mais íntimos que durante o ano eram resguardados. Conforme registros do *Jornal Cabrion*:

> (...) Há muitos maridos assim. Enquanto as mulheres correm atraz dos rapazes para molha-los, ficam elles com cara de tollos a olharem para as estrelas, Se ellas convidam os conhecidos para irem tomar matte em casa é provável que sejam os maridos quem na cosinha aqueçam a água. (...)[3]

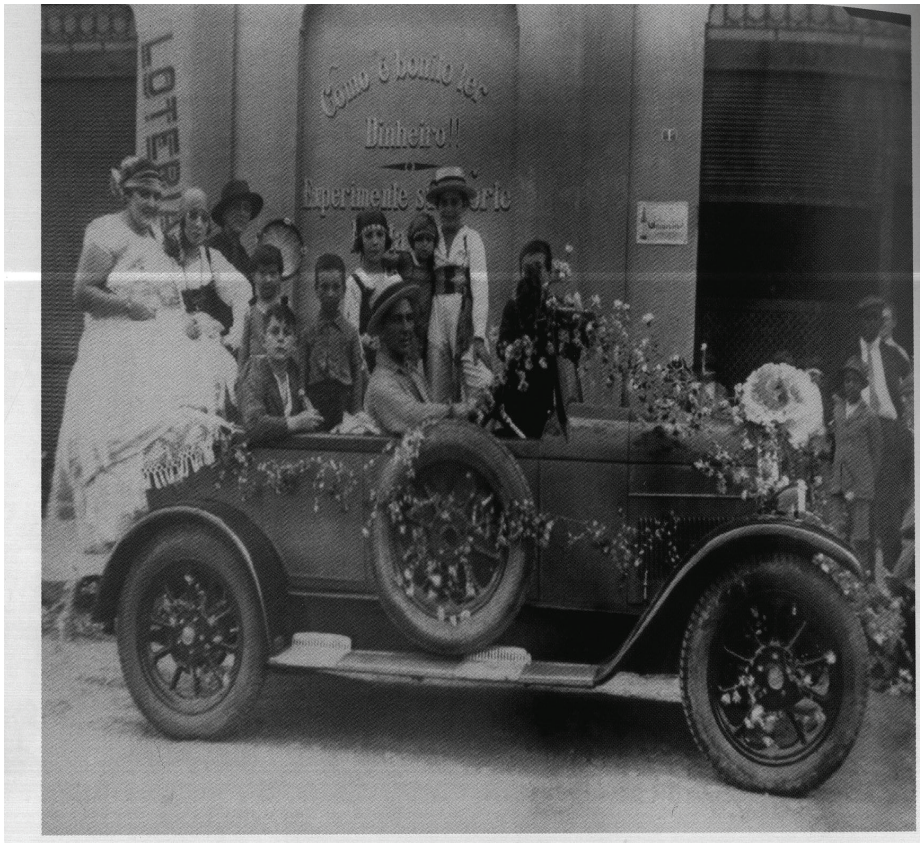


Ilustração 02
Fonte: VON SIMSON, Olga de Moraes. *Carnaval em Branco e Negro: carnaval popular paulistano, 1914-1988.* São Paulo: Unicamp, 2007, p. 266.
O carro enfeitado de flores (...) leva as crianças da família devidamente fantasiadas para participar do desfile carnavalesco. Flores artificiais em guirlandas envolvem o veiculo. (Legenda original)

O carnaval veneziano foi marcado em um determinado momento por carros enfeitados com flores que desfilavam nas principais ruas das cidades devidamente caracterizadas, conforme pode ser visto na Ilustração 02. Eram copias dos padrões do corso burguês. Tanto a sociedade pelotense quanto a paulista não fugiam a essa regra.

Ilustração 03
Fonte: Disponível em: <http://www.blogxavante.com/>, Acesso em: 07/03/2001.
Comissão de Frente da Escola de Samba General Telles no carnaval de rua de Pelotas. A comissão narrava em sua coreografia e fantasia a formação de um espírito Afroxavante que se formou na cidade ao longo dos seus duzentos anos. (Legenda atribuída)

Já o carnaval espetáculo como pode ser visto na Ilustração 03, fotografia do ultimo carnaval da cidade de Pelotas, assumiu diferentes formas de lidar com a criatividade dos foliões. O fator financeiro é hoje o principal problema enfrentado diferenciadamente pelas cidades em questão.

Pelotas, carnaval e charqueadas

> (...) A cidade teve uma formação original, dentro do estado: Foi núcleo das charqueadas. As charqueadas fazendo fortunas possibilitaram o ócio. Com o ócio veio à leitura, o refinamento, o contato com a Europa. (...) Um centro industrial e comercial, para onde os tropeiros traziam os gados. E os tropeiros, diante das carruagens, dos teatros, das modas e dos clubes, foram ficando desconfiados com um pé atrás (...) Seguimos a frente, sem deslizes, pelo caminhar decidido dos operários, dos industriais, dos estudantes, dos professores, dos intelectuais, e como é normal, tropeçando às vezes pelo passo vulgar dos bêbados, dos marginais, das prostitutas e dos efeminados... [4]

E dento desse contexto de charqueadas e de seus personagens que o carnaval de Pelotas desenvolve uma fase marcante, que consolida a presença negra no mesmo. Enquanto São Paulo sofrerá de forma direta a influência portuguesa em sua festa[5], aqui, os negros com seus batuques, danças e crenças darão o tom e a forma da festança. Como bem afirmou Cardoso: "A cidade de Pelotas é uma encruzilhada. Cruzada por peões, tropas, escravos, marinheiros, carreteiros, lavradores, entre outros, uma espécie cosmopolitismo popular, e assim como em Porto Alegre, apresenta também no seu núcleo os costumes europeus. Uma freguesia[6] cercada de uma penitenciaria escravocrata."[7]

Ilustração 04
Fonte: MAIA, Mario de Souza. *O SOPAPO E O CABOBU: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. 2008. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008, p. 63.
Dança de Negros. Aquarela de Hermann Rudolf Wendroth (Legenda original)

> (...) Mal era meio dia, surgiram os esperados hóspedes, na maioria negros e mulatos, em geral enfeitados de trapos multicores e toda espécie de bugigangas, além disso, trazendo máscaras negras, de papel, que aplicavam ao rosto, apenas com aberturas para os olhos e nariz. Dois homens fortes carregavam um grosso pedaço de tronco oco, revestido de couro, na qual logo um deles entrou a bater com os pés como um tambor. (...) Acompanhava a música um berreiro de alegria, muito pior que o de mil papagaios na floresta (...) ameaçavam romper-nos o aliás tímpano do ouvido.(...) Imaginem-se as mais detestáveis contrações musculares, sem cadência, os mais indecentes requebros das pernas e braços seminus, os mais ousados saltos, as saias esvoaçantes, a mímica mais nojenta, em que se revelava a mais

> cruel volúpia carnal- tal era a dança em que, desde o começo, as graças se transmudavam em bacantes e fúrias. (...).[8]

A ilustração 04 e o relato do viajante Carl Siedler serão analisadas conjuntamente. As representações abordam os primórdios do carnaval africanizado[9] do Sul do Rio Grande do Sul. A aquarela do viajante alemão nos remete a este tipo de carnaval por volta da década de 1820. Conforme Maia em sua tese, existe uma diferença de mais ou menos trinta anos entre o registro visual e o textual. Tanto a aquarela quanto a visão eurocêntrica do viajante podem e devem estar relacionadas.[10]

Pode-se considerar que esse modo de olhar e narrar exposto pelos estrangeiros é típico da cultura de oitocentista, apresentada de uma forma uma poética, carregada de estranhamentos de um olhar exótico . Percebe-se que estas representações foram responsáveis pelo tom peculiar de observar, retratar, analisar e descrever tudo aquilo que fosse diferente do velho mundo, mesmo que para isso estes estrangeiros apresentassem em seus relatos a essência de sua cultura e visão de mundo. Ainda assim, são fundamentais estes registros, quase únicos, sobre o carnaval africanizado em Pelotas.

Todavia, considera-se hoje que a aquarela de Hermann Rudolf Wendroth e o relato de Carl Siedler, bem mais do que mostrar o olhar exógeno europeu, serve para evidenciar que a festa africanizada pelotense teve sua gênese nos barulhos realizados pelos negros no intervalo da produção de charque.

Em nossa pesquisa de TCC, percebeu-se que nesse carnaval africanizado realizado nos arredores da cultura charqueadora deixou como herança duas importantes contribuições para períodos subsequentes. Primeiro, a utilização de bois para puxarem os carros alegóricos, conforme observação em algumas fotografias de carnavais pelotenses. Os clubes sociais Diamantinos e Brilhantes utilizaram-se de bois para puxar suas alegorias, diferindo assim dos clubes carnavalescos Venezianos e Esmeralda, de Porto Alegre, que utilizavam cavalos para conduzir suas alegorias. Pelotas foi talvez umas das poucas cidades, se não a única, a utilizar-se de bois como responsável pelo movimento dos carros carnavalescos no desfile. Adiante explicaremos o funcionamento desse carnaval realizado pelos clubes no espaço da rua. Segundo, a influência do batuque das charqueadas na musicalidade do carnaval mais contemporâneo. Alguns autores entendem que o tambor que era tocado com um sentido religioso e festivo durante o período do charque se transpôs para as baterias das escolas de samba de Pelotas. O tambor chamado “Sopapo” foi um instrumento que teve o declínio de seu uso nos anos setenta do século vinte, isto porque os músicos das

escolas de samba passaram a se inspirar no carnaval de São Paulo e Rio de Janeiro, que na época passaram a ser transmitidos pela televisão. Segundo análises, o “Sopapo” foi um tambor utilizado somente nas baterias de Pelotas.

O carnaval de São Paulo, Porto Alegre e Pelotas e seus diferentes grupos sociais

A ideia apresentada por pesquisadores a respeito da formação do carnaval de rua pode ser contestada através de uma analise atenciosas nas imagens ora analisadas. Pelotas e São Paulo, por exemplo, apresentam grupos sociais distintos nas suas festas momo. Em ambas as cidades havia os carnavais elitizados (corso) dos clubes sociais, como pode se visto na Ilustração 05, a seguir.

Ilustração 05
Fonte: VON SIMSON, Olga de Moraes. *Carnaval em Branco e Negro:* carnaval popular paulistano, 1914-1988. São Paulo: Unicamp, 2007, p. 278.

> A burguesia das cidades maiores introduz, a partir de 1855 [para São Paulo], o carnaval veneziano, cópia do carnaval burguês italiano ou francês. Constava ele de bailes mascarados, realizados em hotéis ou teatros, e de desfiles luxuosos pelas ruas principais da cidade, quando então burgueses luxuosamente fantasiados desfilavam em carruagens, no corso, ou em carros alegóricos, nos préstitos das sociedades carnavalescas.[11]

O corso de Pelotas aproxima-se também da festa de Porto Alegre. Essa forma de carnaval desenvolvida no início do século XX consistia em um desfile com automóveis e carros alegóricos que transportavam os carnavalescos fantasiados luxuosamente. Estes integravam os clubes sociais, que eram representados nos desfiles.

Mas a pesar da crescente força do carnaval eletizado, a camada popular através de sua criatividade foi elaborando formas próprias de festejar e brincar o momento do carnaval, por conta, disso se diferenciarão da forma "civilizada" de brincar. Começa a se organizar em Pelotas, em meados de 1882, através alguns escravos libertos, os clubes carnavalescos Nagô e Congo, que serviram como um instrumento de luta para a abolição da escravatura.

Ilustração 06
Fonte: Laboratório de Acervo Digital da Universidade Católica de Pelotas.
Componentes "Agüente se puder" - Anos 60 (Legenda original)

A partir de 1923 prolifera na cidade a presença dos cordões carnavalescos formados na sua maioria por ex-escravos e descendentes destes. Estes ranchos deram origem às Escolas de Samba atuais. A Ilustração 06 apresenta um exemplo destes cordões. Nestes observa-se que o tipo de fantasia sofre modificações: as colombinas, ciganas e pierrôs serão substituídos pelos pulhas, agora não apenas fantasiados, mas realizando uma sátira social. O luxo elitizado passou a ceder espaço para a criatividade da transfiguração humana.

Na ilustração observa-se que os componentes apresentam-se sem preocupação com o luxo, mas com o lúdico. As imagens desse período tentam passar uma idéia de alegria e movimento, apesar de serem propositalmente posadas.

> E então começam a vir à tona representações "invisíveis" na rotina cotidiana da cidade. Seu lado popular, bizarro, grotesco, marginal e louco. Homens baixos ao lado de mulheres altas, homens magricela agarrados a mulheres obesas, Homens vestidos de mulheres, mulheres vestidas de homem, panças enormes sendo exibidas, as gírias, o suor dos corpos (...) os bêbados, os travestis, os bígamos, os adúlteros, os velhacos safados as prostitutas, os negros. A cidade durante o carnaval permitia tornar visível sua polifonia, quase imperceptível em sua rotina cotidiana.[12]

É importante ressaltar que as interpretações das imagens analisadas não visaram somente descrever os momentos apoteóticos da festa, mas visualizar as peculiaridades quando comparadas a outras cidades. Vê-se assim o carnaval de Pelotas em alguns momentos distinto e em outros, semelhante a outras cidades. Propositalmente, apresentamos um longo período de analise, pois as informações carnavalescas encontradas na cidade são poucas e dispersas. Julgamos importante analisar e compreender o processo carnavalesco da cidade de maneira geral, para posteriormente realizar um recorte definido de um momento único.

Comparar o carnaval de Pelotas através de imagens com outras cidades como Porto Alegre e São Paulo visou destacar a região da campanha onde a produção de charque era a principal atividade econômica, diferentemente das cidades capitais em questão. A riqueza advinda da produção charqueadora colaborou tanto para o carnaval veneziano da elite, quanto para a persistência, hoje, de traços do carnaval africanizado. É bem verdade que o carnaval de Pelotas não foi modelo para o país, todavia apresenta aspectos importantes para foco desse estudo que visou buscar nos registros deixado pelos próprios carnavalescos, possíveis novas interpretações da festa momo.

---

[1] Conforme chama a atenção a historiadora Sandra Pesavento, uma forma de compreender a representação seria dada pela exposição de uma imagem, que substitui algo/outro, ou mesmo pela exibição de objetos ou ainda por uma performance portadora de sentidos que remetem a determinadas ideias. (PESAVENTO, Sandra Jatahy *História e História Cultural.* Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.: 48)

[2] MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. *Imagens da Sociedade Porto-Alegrense: vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo (década de 1930).* São Leopoldo: Oikos, 2009, p. 31.

[3] *Cabrion*, Pelotas, fev. 1879, ano II, nº.157, p. 2 - 3. Cabe nesse momento salientar que esta citação do jornal não teve sua grafia atualizada.

[4] MAGALHÂES, Mario Osório. *História e Tradição da Cidade de Pelotas*. Pelotas: Armazém Literário, 1999, p. 10.
[5] Essa influencia é tipicamente portuguesa. Conforme Felipe Ferreira o entrudo será um carnaval antes do "carnaval" e foi trazido para o Brasil pelos primeiros colonizadores portugueses (...) acabou se tornando em um grande festejo, uma verdadeira mania nacional. (FERREIRA, Filipe. *O Livro Ouro do Carnaval Brasileiro.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 76.)
[6] Com o forte desenvolvimento econômico proporcionado pela charqueadas o povoado foi elevado em 1812 a Freguesia de São Francisco de Paula, dezoito anos depois atinge a condição de vila e em 1835 alcança a categoria de cidade.
[7] ALAM, Caiuá. *A negra forca da Princesa: Policia, pena de morte e correção em Pelotas (1830-1857).* Pelotas: Edição do autor; Sebo Içaria, 2008.
[8] MAGALHÃES, Mario Osorio. *Pelotas: toda a prosa***.** Pelotas: Armazém Literário, 2000, p. 38.
[9] Expressão utilizada por: MELLO, Marco Antônio Lírio de. *Reviras, Batuques e Carnavais. A cultura de resistência dos Escravos em Pelotas*. Pelotas: UFPel, 1994.
[10] MAIA, Mario de Souza. O *Sopapo e o Cabobu:* Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. 2008. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008.
[11] VON SIMSON, Olga R. Moraes. *O carnaval em Branco e Negro: 1914-1988.* Campinas: UNICAMP, 2007, p. 23.
[12] GERMANO, Iris Graciela. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*.1999. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História. IFCH/Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1999.

Bibliografia

ALAM, Caiuá. *A negra forca da Princesa: Policia, pena de morte e correção em Pelotas (1830-1857).* Pelotas: Edição do autor; Sebo Içaria, 2008.

BARRETO, Alvaro. *Dias de folia: o carnaval pelotense de 1890 a 1937*. Pelotas: Educat, 2000.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba: a historia do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERREIRA, Felipe. *O livro de Ouro do Carnaval Brasileiro.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GERMANO, Iris Graciela. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*.1999. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História. IFCH/Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1999.

KAUFMANN, Zunilda Maria Corrêa. *A trajetória do carnaval pelotense*. Dissertação (Mestrado) – Desenvolvimento Social. Universidade Católica de Pelotas, 2001.

LONER, Beatriz A.; GILL, Lorena Almeida. Clubes carnavalescos negros na cidade de Pelotas. *Estudos Ibero-Americanos.* Porto Alegre, v. 35, p. 145-162, 2009.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá**.** *Imagens da Sociedade Porto-Alegrense: vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo (década de 1930).* São Leopoldo: Oikos, 2009.

MAGALHAES, Mario Osório. *Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas 1860-1890.* Pelotas: UFPel,1993.

MAGALHÂES, Mario Osório. *História e Tradição da Cidade de Pelotas*. Pelotas: Armazém Literário, 1999.

MAGALHÃES, Mario Osorio. *Pelotas: toda a prosa***.** Pelotas: Armazém Literário, 2000.

MAIA, Mario de Souza. O *Sopapo e o Cabobu:* Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. 2008. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural.* Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINHEIRO, Marlene M. Soares. *A travessia do Avesso: sob o signo do carnaval.* São Paulo: Annablume,1995.

VON SIMSON, Olga de Moraes. *Carnaval em Branco e Negro: carnaval popular paulistano, 1914-1988.* São Paulo: Unicamp, 2007.

O FOTOJORNALISMO NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO HISTÓRICO: A COBERTURA DE *VEJA* SOBRE O AI-5

Fabiana A. Alves[1]
Universidade Estadual de Londrina – UEL
Bolsista Capes

RESUMO:
Com a finalidade de mostrar o mundo, sendo testemunha ocular dos grandes acontecimentos, a fotografia conquistou um espaço significativo na vida das pessoas, desenvolvendo-se plenamente nos meios de comunicação impresso. Desta forma, o presente trabalho compreende como o fotojornalismo – e a imprensa, por sua vez – contribui para a construção do conhecimento histórico. Para tanto, será analisada a edição de número 15, da revista brasileira *Veja*, de 18 de dezembro de 1968. A escolha se deve ao fato de esta edição trazer a cobertura do veículo sobre a implantação do Ato Institucional 5, decretado em 13 de dezembro daquele ano. Tendo um caráter multidisciplinar, este trabalho utiliza referenciais teóricos sobre fotojornalismo, as relações entre história, imprensa e fotografia, entre outros, e utiliza a metodologia da iconografia/iconologia para analisar as imagens fotojornalísticas.

Palavras-chave: Fotojornalismo, *Veja*, AI-5.

Introdução

A fotografia enfrentou preconceito para se estabelecer como objeto de estudo para as ciências sociais, incluindo a história. Apesar do advento da imagem fotográfica no século XIX, somente com a "revolução documental", promovida pelos Annales no século XX, especialmente nas últimas décadas, é que esta passou a ser tratada de forma diferenciada, como documento.

Mesmo com as culturas dos povos – costumes, habitação, monumentos, mitos, religiões, fatos sociais e políticos, arquitetura, expedições, entre outros – sendo expressadas e documentadas por meio da fotografia, a imagem era um objeto secundário nas pesquisas, serviam para confirmar o que os documentos escritos já tinham revelado. Boris Kossoy (2001, p.28) acredita que ainda hoje a fotografia não alcançou plenamente o *status* de documento. "Sua importância enquanto artefato de época, repletos de informações de arte e técnica, ainda não foi devidamente percebida: as múltiplas informações de seus conteúdos enquanto meios de conhecimento têm sido timidamente empregadas no trabalho histórico."

Kossoy aponta duas razões para o preconceito em relação à fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa. "A primeira é de ordem cultural: apesar de sermos personagens de uma 'civilização da imagem' [...], existe um aprisionamento multissecular a tradição escrita como forma de transmissão do saber." (KOSSOY, 2001, p.30). A segunda razão decorre da anterior e diz respeito à expressão. A informação registrada visualmente se

configura em um sério obstáculo para o pesquisador, pois o problema, segundo Kossoy, reside justamente na sua resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado de signos em conformidade com cânones da comunicação escrita. (KOSSOY, 2001, p.30).

Justamente por não fazer parte de um sistema codificado de signos que estão em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita, Peter Burke aponta que imagens são testemunhas mudas e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Para o estudioso, os historiadores estão qualificados para conhecer as fragilidades e fazer a "crítica das fontes" escritas e não das visuais. (BURKE, 2004, p.18).

Ao longo da década de 1990, a produção historiográfica sobre a imagem, notadamente a fotografia, ampliou-se de forma significativa. Dentre desdobramentos teórico-metodológicos, Ana Maria Mauad destaca três aspectos principais, a questão da produção, a questão da recepção e a questão do produto. Para a historiadora, "as imagens nos contam histórias (fatos/acontecimentos), atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a História". (MAUAD, 2005b, p.114).

Neste sentido, este trabalho compreende como o fotojornalismo – e a imprensa, concomitantemente – contribui para a construção do conhecimento histórico. Com este objetivo, a edição de número 15 da revista brasileira *Veja*, de 18 de dezembro de 1968, foi analisada. A escolha se deve ao fato de esta edição trazer a cobertura do veículo sobre a implantação do Ato Institucional 5, decretado em 13 de dezembro daquele ano.

A fotografia como fonte histórica

Registrar os fatos importantes é uma forma de os homens comprovarem suas trajetórias e realizações. Como meio de recordação e documentação da vida familiar, como meio de informação e divulgação de fatos, como forma de divulgação artística ou mesmo como instrumento de pesquisa científica, "a fotografia tem feito parte indissociável da experiência humana", afirma Kossoy (2001, p.155).

As fotografias são como fontes históricas de abrangência multidisciplinar, sendo, segundo Kossoy, apenas o ponto de partida, a pista para desvendar o passado, um fragmento da realidade gravado, que "representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: da memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza". (KOSSOY, 2001, p.155). Fonte inegável de informação e emoção, a imagem fotográfica é memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social.

Beatriz de las Heras aponta que a fotografia é fonte histórica não só porque se apresenta como uma extensão do olho (a memória natural pensa em imagens), mas também por ser uma extensão da memória (a fotografia como uma de suas funções). Assim, "funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado".[2] (HERAS, 2009, p.20). Cabe ao historiador criar seu próprio método para afrontar a fotografia como fonte, considerando-a como um documento histórico portador de múltiplos significados; deve levar em conta sua natureza de fragmento e registro documental e, ainda, o momento histórico do ato de tomada. Heras também frisa a importância de se realizar uma análise técnica e iconográfica a fim de dar conta de cada um dos elementos que interferem no processo comunicacional.

Dentre as disciplinas com que a história se relaciona, para Heras, a análise imagética deve ser feita como na arqueologia, tratando a fotografia como um "achado arqueológico"[3], como peça que, quando é localizada e resgatada, "limpa-se de possíveis restos que impedem de apreciar o documento, determinam-se seus elementos constitutivos e se detectam as informações que contém para, finalmente, encadeá-lo com outras tesselas de informações que nos permitem reconstruir esse passado como um mosaico".[4] (HERAS, 2009, p.21).

Burke também enfatiza que as imagens, não só fotográficas, permitem "imaginar" o passado de forma mais vivida, registrando atos de testemunho ocular, testemunhando antigas formas de religião, conhecimentos, crença e deleite. "Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais na vida religiosa e política de culturas passadas." (BURKE, 2004, p.17).

As fotografias são portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, pois o testemunho presente na imagem se acha fundido ao processo de criação do fotógrafo, correspondendo a um "produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: registro/criação". (KOSSOY, 2002, p.35). A fotografia, conforme Kossoy, tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente a realidade que envolveu o assunto, o objeto de registro, o contexto da vida passada. É uma segunda realidade, a realidade do documento, da representação, construída, codificada, sedutora, mas não ingênua ou inocente, "é o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado". (KOSSOY, 2002, p.22).

Heras alerta que é preciso dar atenção às possíveis intencionalidades, incorporações, manipulações e persuasões que estão presentes na imagem. Desta forma, o historiador conseguirá, por meio da relação estabelecida entre vários instantes, dotá-la da capacidade narrativa para obter discursos visuais. "Assim se superará o instante, o que apresenta um

único fragmento de memória, para recriar um processo narrativo visual que o permita a recuperação da memória coletiva".[5] (HERAS, 2009, p.22).

O fotojornalismo e a imprensa na construção do conhecimento histórico

Já nas primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo, ainda no século XIX, existia a intenção de fazer chegar uma imagem testemunhal a um público, tornar a espécie humana mais visível a ela própria. Com este propósito, os fotógrafos começaram a se aventurar buscando o gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente. "Visando dar testemunho do que viam, encobertos pela capa do realismo fotográfico, começavam a ambicionar substituir-se ao leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo." (SOUSA, 2000, p.27). Jorge Pedro Sousa aponta que, ao longo da história, a fotografia de imprensa foi percorrendo um caminho de encontros e desencontros, inter-relacionando-se com o ecossistema que a rodeava em cada momento e alargando o campo de visão dos seres humanos. (SOUSA, 2000, p.11).

Para Mauad, o fotógrafo de imprensa é um mediador entre o processo histórico e as demandas sociais. Sua elaboração por meio das fotografias, recria "nas páginas das revistas e jornais uma complexa narrativa histórica dos fatos e acontecimentos, ao mesmo tempo em que materializa em imagens os anseios e expectativas de um projeto social". (MAUAD, 2005a, p.60).

Maria Helena Rolim Capelato (1988, p.20), por sua vez, afirma que "a vida cotidiana nela [na imprensa] registrada em seus múltiplos aspectos, permite compreender como viveram nossos antepassados – não só os 'ilustres' mas também os sujeitos anônimos". Na imprensa se encontram dados sobre a sociedade, seus usos e costumes, questões políticas e econômicas. A historiadora ainda ressalta que os periódicos não são transmissores imparciais e neutros dos acontecimentos. Mesmo permeados de subjetividades, eles não são uma fonte desprezível. Este foi um dos motivos que fez com que, por muito tempo, os periódicos não fossem utilizados como objeto de estudos históricos, uma vez que lhes atribuíam valores como "enciclopédias do cotidiano". De acordo com Tania Regina de Luca (2005, p.112), os veículos de comunicação "em vez de permitirem captar o ocorrido, dele [do presente] forneciam imagens parciais, distorcidas e subjetivas". Os periódicos eram utilizados nas pesquisas historiográficas apenas como fontes confirmadoras de análises apoiadas em outras documentações e não como fontes de investigação. Somente com a ampliação da noção de documento e de temática, promovida pelos Annales, a historiografia passou a utilizar os

periódicos como objeto de estudo, pensando na história dos, nos e por meio dos periódicos. (LUCA, 2005, p.118).

A iconologia: as três etapas para a análise da fotográfica

A metodologia da iconografia/iconologia foi proposta por Erwin Panofsky, integrante da Escola de Warburg, em 1939. A interpretação da imagem foi diferenciada em três níveis pelo grupo: a descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica. A descrição pré-iconográfica consiste no "significado natural", a identificação dos objetos (árvores, prédios, animais e pessoas) e dos eventos (refeições, batalhas, procissões etc). Já a análise iconográfica compreende o "significado convencional", reconhecer, por exemplo, a uma ceia como a Última Ceia e uma batalha como a de Waterloo. Panofsky (2001, p.58) acredita que para esta compreensão é preciso "muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que se adquirem pela experiência prática. É necessária a familiaridade com temas específicos transmitidos por fontes literárias, aquilo que os autores das representações liam ou sabiam".

O terceiro nível, interpretação iconológica, é apontado por Panofsky como o principal. Esta se distingue da iconografia por ser voltada para o "significado intrínseco". Para o autor, é a busca pelo conteúdo "apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados em uma obra". (PANOFSKY, 2001, p.52).

A iconologia foi concebida para ser aplicada aos trabalhos de arte, uma vez que seus idealizadores lidavam com a história da arte. Kossoy (2007), por sua vez, acredita ser possível aplicá-la à fotografia, pois esta se encontra fundida ao processo de criação do fotógrafo, à sua cultura, à técnica e à estética, portanto registro/criação. Pela interpretação iconológica, busca-se decifrar, segundo o autor, a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado. "Se a interpretação iconográfica se situa no nível da imagem, a interpretação iconológica tem aí seu ponto de partida e estende-se além do documento visível, além da chamada evidência documental." (KOSSOY, 2007, p.55-56). De acordo com Kossoy, a interpretação iconológica se desenvolve na esfera das ideias, das mentalidades, na recuperação de diferentes camadas de significação.

Segundo Burke (2004, p.50-51), o método iconográfico tem sido criticado por ser muito intuitivo e especulativo, pela falta de dimensão social e por seus praticantes não estarem dando suficiente atenção à variedade de imagens. Os historiadores, para o autor,

precisam da iconografia e devem ir além dela. “É necessário que eles pratiquem a iconologia de uma forma mais sistemática, o que pode incluir o uso da psicanálise, do estruturalismo e, especialmente, da teoria da recepção.” (BURKE, 2004, p.52).

Veja e o Ato Institucional 5

Com a derrubada do governo João Goulart, em 31 de março de 1964, Pascoal Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados, assumiu o poder do país em caráter provisório e dentro da fórmula constitucional. Os militares, porém, passaram a exercê-lo de fato, constituindo uma junta governativa formada pelos ministros militares. Segundo Vera Calicchio, de acordo com o pensamento dos chefes revolucionários, o movimento político-militar não tivera por objetivo apenas a deposição de Goulart. “Sua meta fundamental havia sido combater a ‘subversão e a corrupção’, bem como a ‘infiltração comunista’ na administração pública, nos sindicatos, nos meios militares e em todos os setores da vida nacional.” (CALICCHIO, 2011).

Durante o período do regime de sistema militar no Brasil, foram promulgados 17 atos institucionais[6], que, regulamentados por 104 atos complementares, conferiram um alto grau de centralização à administração e à política do país. O Ato Institucional 5[7] foi o mais drástico de todos os até então editados.

Ao mesmo tempo em que se intensificava a reação da “linha dura” à Frente Ampla[8], no início de 1968, começaram a surgir conflitos políticos na área estudantil – apoiada por setores da classe média e da Igreja. Enquanto o movimento estudantil era duramente reprimido, sofrendo ataques ostensivos de tropas de choque da Polícia Militar em conflitos de rua, em meados de julho ocorreu a primeira greve operária desde a ascensão dos militares, na cidade de Osasco (SP).

O ministro do Exército, Aurélio de Lira Tavares, passou a insistir na necessidade de o governo “combater ideias subversivas”, uma vez que existiria no país “um processo bem adiantado de guerra revolucionária” que unia a oposição e o comunismo. Para isto, ofereceria apoio incondicional das forças armadas. Em agosto, intensificou-se de fato a repressão e em 13 de dezembro, preferindo enfrentar a crise com uma alternativa autoritária, o governo editou o AI-5. De acordo com Calicchio (2011), a implementação do AI-5 é relacionado diretamente com o discurso de Márcio Moreira Alves[9] na Câmara, contudo o incidente foi apenas um pretexto, já que as medidas relacionadas eram as mesmas defendidas pelos militares desde julho daquele ano.

O AI-5 autorizou o presidente da República, independente de qualquer apreciação judicial, a decretar o recesso do Congresso Nacional e de outros órgãos legislativos, a intervir nos estados e municípios sem as limitações previstas na Constituição, a cassar mandatos eletivos e a suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão, a decretar o confisco de "bens de todos quantos tenham enriquecido ilicitamente" e a suspender a garantia de *habeas-corpus.* Ainda no dia 13 de dezembro, foi decretado o recesso do Congresso Nacional por tempo indeterminado[10]. Na sequencia, foram presos diversos jornalistas e políticos que haviam manifestado sua oposição ao governo dentro ou fora do Congresso.

O presidente Costa e Silva, no dia 31 de dezembro daquele ano, dirigiu-se à nação, por meio de uma cadeia de rádio e televisão, afirmando que o AI-5 não fora "a melhor das soluções, mas sim a única" para combater a "ansiada restauração da aliança entre a corrupção e a subversão". O presidente ainda declarou que: "Salvamos o nosso programa de governo e salvamos a democracia, voltando às origens do poder revolucionário." (CALICCHIO, 2011).

Neste mesmo ano, em 11 de setembro de 1968, foi criada, em São Paulo, a revista semanal *Veja*. Rompendo com o padrão dominante de revista da época, como *Cruzeiro*, *Fatos e Fotos* e *Manchete*, publicações ilustradas e de variedades, o periódico, produzido pela Editora Abril[11] e capitaneada por Mino Carta, visava cobrir com profundidade algumas manchetes dos jornais diários. Veículos como *Isto É, Afinal*, *Época*, *Carta Capital*, entre outros, seguiram o exemplo.

As vendas da primeira edição foram um sucesso, porém as seguintes não foram tão significativas. A situação piorou com a decretação do Ato Institucional 5, que inaugurou "uma ditadura dentro da outra", afirma Fernando Lattman-Weltman. "Os problemas de *Veja* com a censura ocorreram já na decretação do ato e a partir daí se tornaram freqüentes. Mas foi também a partir daí que a revista começou a se recuperar, com coberturas de impacto e com a introdução de inovações." (LATTMAN-WELTMAN, 2003, p.178).

O tom crítico da revista naquela conjuntura é, conforme Muza Clara Chaves Velásquez e Beatriz Kushnir (2010), indicativo de uma tentativa de afinar a sintonia com a classe média, núcleo principal do seu público-leitor, rejeitando a ideia da imprensa como instrumento do Estado e defendendo a preocupação com os "interesses dos leitores". Na primeira edição, a "Carta do editor" (hoje "Carta ao leitor"), assinada por Vítor Civita, colocava a revista como um veículo de integração nacional, pois o país precisaria de informação rápida e objetiva a fim de escolher rumos novos. Segundo Velasquez e Kushnir (2010), o editorial não fazia referência à conjuntura nacional e a política não estava entre os temas relevantes.

O periódico de síntese semanal conseguiu assumir o primeiro posto no *ranking* do setor de revistas no país. Durante o regime político autoritário, a sociedade brasileira sofreu uma grande transformação, tornando-se primordialmente urbana e industrial, e a televisão assumiu a direção e a hegemonia do mercado midiático. Neste contexto, "nenhum outro tipo de publicação escrita definiu melhor a fisionomia do novo consumidor médio de informação no Brasil do que a nova revista informativa – e *Veja* em primeiríssimo lugar". (LATTMAN-WELTMAN, 2003, p.182). Atualmente a revista ainda ostenta esta liderança com uma tiragem superior a um milhão de exemplares semanais.

A edição 15: as primeiras causas e consequências do novo ato institucional

A capa da edição de 18 de dezembro de 1968, a edição 15, da revista *Veja* (Figura 1) é uma das mais marcantes da história do veículo. Traz o presidente Arthur da Costa e Silva sentado em uma fileira vazia do Congresso Nacional. É uma das poucas capas do periódico que não apresenta nenhum texto de chamada, uma vez que a imagem já era bastante simbólica sobre a situação do Brasil, tanto que os militares apreenderam a tiragem nas bancas. Apenas o vermelho de *Veja* chama atenção para as únicas letras da página. Era a primeira vez que a revista não ostentava uma manchete.

Figura 1: Costa e Silva no Congresso Nacional
Fotografia: Roberto Stuckert/Folha Imagem
Fonte: Veja*, 18/12/1968, capa*

Diferente do que muitos pensam, a fotografia não foi tomada em 1968 e sim em 1966. O fotógrafo Roberto Stuckert, em um dia impreciso daquele ano, vagava pelo Congresso em busca de uma imagem quando viu o então ministro da Guerra sentado em uma fileira de

cadeiras vazias. Costa e Silva fazia uma visita de cortesia à casa que estaria em um dia tranquilo, com pouca movimentação. Esta informação está contida na imagem. O Congresso não está vazio, existem pessoas no canto superior esquerdo do fotograma, inclusive militares (há um quepe sobre a bancada), e na fileira atrás da ocupada pelo marechal é perceptível mãos e sapatos, denotando a presença de congressistas. Aparentemente o Congresso funcionava, assim o cenário retratado não é o fechamento da casa por conta da implantação do AI-5.

Apesar de não ser datada do momento, a imagem é muito representativa a respeito da atitude tomada pelo governo. Costa e Silva, com o AI-5, passaria a ter o controle do país centralizado em suas mãos, excluindo a ação dos parlamentares e limitando a do judiciário. Os três poderes, praticamente, centram-se em uma pessoa, em uma olhada rápida, a única presente no Congresso. Não há dúvida sobre o local onde o marechal está, pois a bancada em questão é atrelada ao legislativo. Assim, pode-se pensar também que este poder a partir de então estaria representado na figura do governante. A fotografia mostra, enfim, o esvaziamento da política brasileira.

No decorrer da seção *Brasil* a revista explica os motivos da implementação do AI-5. A matéria, intitulada *Revolução, ano zero*, apresenta um histórico sobre os atos institucionais e aponta como o último seria o mais drástico. Traz duas fotografias. A primeira (Figura 2), acima do título e acompanhada de uma linha fina (*Com um Ato Institucional mais forte, Costa e Silva anuncia um nôvo estilo*), mostra o presidente Costa e Silva fazendo um pronunciamento, aparentemente, oficial, pois está ladeado por vários militares e fala para vários microfones. A ausência de legenda não permite saber se realmente se trata de algum discurso sobre o AI-5, contudo, é esta impressão que a imagem transmite. Assim como o início da reportagem, é o começo de um novo período no regime de sistema autoritário brasileiro.

Figura 2: Costa e Silva durante pronunciamento

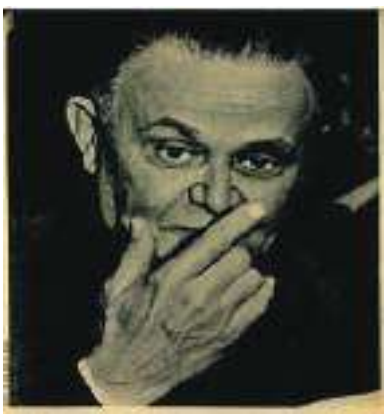


Figura 3: Castelo Branco

Fotografia: Antônio Andrade
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.16*

Fotografia: Nelsom Di Rago
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.17*

A figura 2 apresenta ainda o marechal Costa e Silva como um líder, uma vez que enquanto ele fala para várias fontes (visto pelo número de microfones) os outros homens presentes na imagem prestam atenção em suas palavras. Por outro lado, na página seguinte, há a imagem do ex-presidente Humberto Castelo Branco com a mão na boca e um olhar distante (Figura 3), como se estivesse em dúvida sobre alguma coisa, exibindo o marechal como inseguro e superado. *Veja* provavelmente utilizou a fotografia com o intuito de conotar o marechal refletindo sobre os rumos do país ou até mesmo repensando nas atitudes tomadas em seu governo. A legenda ajuda na construção desta imagem afirmando: *Castelo Branco: o legado de um estilo que precisou sofrer modificações*. Naquele momento, Costa e Silva era a possibilidade de a revolução se consolidar e encaminhar os planos militares[12]. Conforme afirma Thomas Skidmore (1988, p.137), "quando Costa e Silva acabou de colocar a faixa, o Brasil disse adeus a um conturbado período presidencial". O autor lembra que o período conturbado começou com a eleição de Jânio Quadros, em 1960, e sua renúncia poucos meses depois, seguido pelo conturbado acesso ao poder e mandato de João Goulart, deposto em 1964 pelos militares. O próximo governo, o de Castelo Branco, foi prorrogado por um ano, assim Costa e Silva dava início ao primeiro mandato presidencial completo. Dessa forma, a revista constrói o novo versus o antigo, o superado que precisou sofrer alterações. Indiretamente o periódico demonstra a sua predileção pelo novo presidente, como se fosse capaz de colocar o Brasil no caminho idealizado pelos militares, afinal, como aponta o próprio título da reportagem, a "revolução" estaria começando do zero com a implantação do AI-5. Era uma nova chance dada ao país e aos militares.

Depois dos apontamentos sobre o executivo, *Veja* aborda os acontecimentos que marcaram o legislativo. Das páginas 18 a 21, conta os últimos fatos ocorridos no Congresso às vésperas do novo ato institucional. Aborda sobretudo a tentativa de cassação de Márcio Moreira Alves, ressaltando, no título, que o que parecia ser uma vitória era, na verdade, um fracasso (*Parecia uma vitória, era o naufrágio*). A reportagem é composta por três imagens: uma dos congressistas no dia da votação (Figura 5) e dois retratos, um de Daniel Krieger (Figura 4) e o outro de Adauto Lúcio Cardoso (Figura 6).

Figura 4: Daniel Krieger
Fotografia: Antônio Andrade
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.18*

Figura 5: Congressista na sessão de 12 de dezembro
Fotografia: J. M. Braune
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.19*

Daniel Krieger foi um senador ligado à Aliança Renovadora Nacional (ARENA)[13], partido que dava sustentação política aos governos militares a partir de 1965. Contudo, mesmo sendo presidente do partido, Krieger votou contra a cassação de Moreira Alves contrariando a indicação do presidente. A legenda da fotografia na revista ressalta: *Daniel Krieger, um gaúcho bonachão, deixou a Arena entregue à sua própria sorte, ao ser contra cassação*. A imagem (Figura 4) mostra o senador cabisbaixo, com um cigarro na boca e coçando a orelha direita, como se estivesse arrependido. Não é possível saber se a fotografia é do contexto da implantação do AI-5 ou se se trata de mais uma imagem de arquivo. Por este motivo, fica mais evidente que *Veja* selecionou a fotografia pela conotação de arrependimento ou mesmo de dúvida de Krieger. Pressupõe-se que o senador estivesse em um momento de reflexão sobre a sua decisão, pois não sabia quais seriam as consequências deste posicionamento e da própria derrota sofrida pelo executivo.

A fotografia da página seguinte (Figura 5) regressa ao dia 12 de dezembro, quando o projeto de cassação de Márcio Moreira Alves foi rejeitado por 216 a 141 votos. A imagem exibe os congressistas comemorando após a votação. Segundo *Veja*, o plenário aplaudiu de pé a decisão, muitos se abraçavam, gritam sua alegria e até choravam. A vibração teria se estendido aos funcionários da casa e o hino nacional teria sido tocado e cantado naquele momento. A legenda, por sua vez, relata o tempo que a vitória da oposição durou: *Uma curta e feliz vitória de um Congresso derrotado 24 horas depois*. Afinal, já no dia seguinte, 13 de setembro, Costa e Silva implanta o Ato Institucional 5, fechando a casa por tempo indeterminado.

Nas páginas seguintes, da 20 a 23, a revista apresenta fotografias que ilustram como as relações com algumas instituições estavam e provavelmente mudariam com o AI-5. Para a

relação com o Congresso, a revista escolheu a figura do senador Adauto Lúcio Cardoso (Figura 6), udenista do tempo da defesa da liberdade e dos direitos humanos. Em 1965, quando o senador, na função de presidente da Câmara, não reconheceu o direto de o presidente Castelo Branco cassar o mandato de alguns deputados, tornou-se um exemplo do processo de afastamento entre os políticos e os militares no período.

A relação da Igreja Católica com o regime foi representada por Dom Jaime de Barros Câmara (Figura 7). O então arcebispo do Rio de Janeiro, na manhã do dia 13, horas antes da decretação do novo ato institucional, convocou a imprensa para distribui um texto no qual apoiava a igreja de Belo Horizonte. Na capital mineira, padres franceses e um diácono brasileiro tinham sido presos sobre a acusação de subversão. A Igreja Católica apoiou os militares em março de 1964, mas, com o decorrer dos anos, o afastamento entre as instituições era inegável.

A extinta União Nacional dos Estudantes (UNE) foi lembrada pela sua relação com sextas-feiras 13. A primeira foi em 1964, em 13 de março, por ocasião de um grande comício na Central do Brasil, no qual a reforma universitária e outras reformas de base foram reivindicadas pela instituição. Depois da tomada de poder pelos militares, a UNE perdeu a representatividade por algum tempo, mas em abril de 1968, demonstrou sua força e articulação com a passeata de 100 mil pessoas no Rio de Janeiro (Figura 8), protestando contra a morte do estudante Édson Luiz por tropas da Polícia Militar e as ocupações das universidades em todo o Brasil. Com o AI-5 e a impossibilidade de *habeas-corpus* para os líderes presos, a UNE teria um difícil futuro pela frente.

Figura 6: Adauto Lúcio Cardoso
Fotografia: Agência JB
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.20*

Figura 7: Dom Jaime de Barros Câmara
Fotografia: Antônio Andrade
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.21*

Figura 8: Passeatas dos 100 mil, em abril de 1968, no Rio de Janeiro
Fotografia: Campanella Neto
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.22*

A questão no *habeas-corpus* foi retomada pela revista com o retrato de Carlos Marighela (Figura 10). Sem este direito o governo teria dificuldades para chegar aos "subversivos", uma vez que estes passariam a viver ainda mais na clandestinidade, uma vez que sendo presos a possibilidade de soltura é praticamente nula. O novo ato institucional limitou o trabalho do judiciário aos direitos privados desde que estes não atingissem questões "revolucionárias" e políticas. Os juízes do Supremo Tribunal Federal (STF) (Figura 9) não podiam julgar atos relacionados ao regime, seus poderes estavam limitados. A dificuldade de relacionamento começou com a emissão de alguns *habeas-corpus* que não agradaram o governo, como o de líderes estudantis e políticos da oposição.

Figura 9 Juízes do STF
Fotografia: sem crédito
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.23*

Figura 10: Carlos Marighela
Fotografia: Brás Bezerra
Fonte: Veja, *18/12/1968, p.23*

Figura 8: Márcio Moreira Alves no Congresso Nacional e com a mãe, Dona Branca
Fotografias: Miguel Braune
Fonte: Veja*, 18/12/1968, p.24 e 25*

Para encerrar as explicações sobre a implantação do AI-5, *Veja* recorre a um perfil de um "môço complicado", do senador Márcio Moreira Alves. A reportagem, com o título de *Tudo começou com Marcito*[14]*, um môço complicado,* conta com uma sequência de três fotografias (Figura 11) e o coloca como um dos protagonistas dos motivos que levaram à implantação do quinto ato institucional. A primeira fotografia mostra o senador, aparentemente, chegando ao Congresso Nacional apressado enquanto duas mulheres sentadas na plateia o observam e um homem ao lado não percebe sua passagem; aparentemente Moreira Alves também não os cumprimentou. Na seguinte, Moreira Alves faz um pronunciamento, segundo a legenda na quinta-feira, dia 12, quando a casa votou a sua cassação. Na outra imagem, ele é abraçado pela mãe, Dona Branca, provavelmente, felicitado-o pela vitória. Acredita-se que as fotografias são do mesmo dia, devido ao fato de serem do mesmo fotógrafo, Miguel Braune, e de o senador usar a mesma roupa – mais evidente na primeira e na segunda.

A forma com que as imagens são dispostas corrobora com a ideia de um jovem complicado. Primeiro ele chega "correndo" ao Congresso e não cumprimenta os presentes; a segunda fotografia remete ao pronunciamento feito no dia 02 de setembro que acarretou no pedido de sua cassação e a terceira mostra o menino sempre aparado pela mãe, sendo um rapaz da elite da época, possivelmente mimado. A legenda também trata o senador como uma pessoa difícil de lidar afirmando: *O abraço de Dona Branca e o discurso do filho Márcio na quinta-feira agitada na Câmara Federal. Antigo repórter e môço da sociedade, Marcito sempre teve um gênio difícil*. De acordo com *Veja*, este seria um dos principais culpados pelo que estava acontecendo, o texto enfatiza a sua arrogância. Um jovem que se esconde sob as asas da mãe quando tem problema, que não tem compromisso com horário e que fala mais do

que deveria, afinal foi seu pronunciamento contra as festividades de 7 de setembro que teria sido um dos principais motivos que provocaram o novo ato institucional.

Considerações finais

As fotografias atualmente são entendidas como um vestígio para ajudar a construir a história, sendo um fragmento do passado gravado. São a perpetuação de um momento, de memórias individuais e coletivas, de costumes, de fatos sociais, de paisagens urbanas e da natureza. Por isto, os fotógrafos de imprensa atuam como mediadores entre o processo histórico e as demandas sociais, elaborando nas páginas dos periódicos narrativas acerca dos acontecimentos e materializando visualmente projetos e anseios de diferentes grupos.

Assim, é possível construir conhecimento histórico por meio de fotografias. Por sua vez, as imagens jornalísticas ajudam a traçar aspectos econômicos, políticos e sociais que são indissociáveis destas fontes. No caso da cobertura fotográfica de *Veja* sobre a implantação do Ato Institucional 5, nota-se que a reportagem aponta os principais fatos conhecidos na época e personagens que cercavam o decreto. Apresenta nomes a favor da atitude (Costa e Silva e Castelo Branco, por exemplo), nomes contrários às decisões que restringissem a liberdade (Adauto Lúcio Cardoso e Dom Jaime Câmara) e nomes de importantes motivadores para a decretação (Daniel Krieger e Márcio Moreira Alves). A revista então aponta os primeiros personagens tidos, pela maioria das pessoas em um primeiro momento, como os responsáveis pelo AI-5.

Ainda indica que algumas afinidades entre o governo e outras instituições ficariam comprometidas, fragilizadas e inseguras com o novo ato institucional. O relacionamento com a Igreja Católica, o judiciário, os estudantes, os “subversivos” e os políticos exemplificam as mudanças sofridas no país com o decreto. Assim a fotografia é um instrumento que auxilia a montagem desse mosaico de informações que circulavam no período, permitindo reconstruir e conhecer as tramas do passado e recuperá-las.

Referências

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CALICCHIO, Vera. Verbete: Atos institucionais. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2011. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em: 6 mar. 2011.

CAPELATO, Maria Helena. Rolim. **A imprensa na história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

HERAS, Beatriz de las. **Imágenes de una ciudad sitiada**: Madrid 1936-1939. Madrid: Ediciones JC, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
_____. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
LATMAN-WELTMAN, Fernando. VEJA: *status*, informação e informação política. Mino Carta. In: ABREU, Alzira Alves; LATMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora. **Eles mudaram a imprensa**: depoimentos aos CPDOC. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p.111-153.
MAUAD, Ana Maria. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. In.: **História**, São Paulo, v.24, n.2, p.41-78, 2005a.
_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.13. n.1. p. 133-174. jan./jun. 2005b.
PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
SKIDMORE, Thomas. Médici: a face autoritária. In: **Brasil**: de Castelo a Tancredo. Tradução de Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.211-213.
SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
VEJA. São Paulo: Editora Abril, ano 1, n.15, 18 dez. 1968.
VELASQUEZ, Muza Clara Chaves; KUSHNIR, Beatriz. Verbete: Veja. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2010. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em: 17 mai. 2010.

---

[1] Mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista da Capes. Jornalista e historiadora graduada na Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). E-mail: falves.cs@gmail.com.
[2] Tradução livre do original: "funciona en nuestras mentes como una especie de pasado preservado".
[3] Tradução livre do original: "hallazgo arqueológico".
[4] Tradução livre do original: "es una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden apreciar el documento, se determinan sus elementos constitutivos y se detectan las informaciones que contiene para, finalmente, engarzarlo con otras teselas de información que nos permitan reconstruir ese pasado a modo de mosaico".
[5] Tradução livre do original: "Así superará el instante, el que aporta un único fragmento de memoria, para recrear un proceso narrativo visual que le permita la recuperación de la memoria colectiva."
[6] Segundo Calicchio, são normas de natureza constitucional expedidas entre 1964 e 1969 pelos governos militares que se sucederam após a deposição de João Goulart.
[7] O AI-5 só foi revogado no final do governo do presidente Ernesto Geisel (1974-1978), pela Emenda Constitucional nº 11, de dezembro de 1978. Os efeitos do ato não são passíveis de anulação.
[8] A Frente Ampla foi um movimento de oposição civil ao regime militar, lutou pela redemocratização do país e a afirmação dos direitos dos trabalhadores. O movimento começou a ser articulado em 1966 e seus principais líderes foram Carlos Lacerda, Juscelino Kubistchek e João Gourlat.
[9] No dia 2 de setembro, o deputado Márcio Moreira Alves, do MDB, pronunciou um veemente discurso na Câmara conclamando o povo a realizar um "boicote ao militarismo" e a não participar dos festejos comemorativos da Independência do Brasil no próximo 7 de setembro. O pronunciamento foi considerado pelos ministros militares ofensivo "aos brios e à dignidade das forças armadas". No dia 12 de dezembro, a Câmara recusou o pedido de cassação encaminhado pelo governo para processar Moreira Alves.
[10] No total foram 10 meses de recesso. O Congresso retornou as atividades para a eleição do sucessor de Costa e Silva, o general Emílio Garrastazu Medici.
[11] A revista surgiu sob a influência da estadunidense *Time*, que fazia parte de um conglomerado das comunicações, que também havia financiado a criação da Rede Globo de Televisão, na mesma época
[12] Vale lembrar que Castelo Branco e seus aliados se opuseram à ascensão de Costa e Silva ao poder. "Perdida a batalha, fizeram aprovar um punhado de leis e até uma nova Constituição, ostensivamente para consolidar a Revolução, mas também para enquadrar o governo que se iniciava." (SKIDMORE, 1988, p.137).
[13] No período, existiam apenas dois partidos políticos brasileiros. O partido governamental era a ARENA – composto praticamente pelos quadros da antiga UDN (União Democrática Nacional) – e o de oposição, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) – formado políticos do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). O PSD (Partido Social Democrático) se dividiu entre os dois novos partidos.
[14] Segundo *Veja*, o senador Márcio Moreira Alves era chamado de Marcito por quase todos.

O OLHO INTERNO: PRIVAÇÃO VOLUNTÁRIA DA VISÃO COMO EXERCÍCIO SENSORIAL NA PESQUISA CÊNICA

Fabio de A. Pimenta[i]
Universidade Estadual de Londrina

Feche os olhos. Agora caminhe em torno de sua casa... Vá para as ruas... para o trabalho... Aproxime-se das pessoas para conversar, entre numa loja, num escritório... Vá a banca de revistas... Você deve ter percebido que algo mudou (MACHADO & OHIRA, 1996, p. 75).

É intenção desta pesquisa, através de períodos de privação voluntária da visão encontrar questionamentos referentes a pesquisa cênica e estudá-los. O processo se iniciou com uma sessão de trabalhos de dez horas semanais de treinamento prático e dez horas semanais referentes a pesquisa bibliográfica, estágios de observação e relatórios sobre as atividades práticas. Esta rotina se fez aliada ao projeto *Treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho do ator* coordenado pelo Prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza[ii]. Tendo em vista que este projeto propõe um treinamento diário e uma vasta ramificação de propostas de pesquisa psico-física[iii] e pré-expressivas[iv], vem sendo possível experimentar a privação voluntária da visão em diferentes situações. Num segundo momento pretendeu-se estender a pesquisa para a percepção do cotidiano, neste caso, o objetivo do proponente é dispor-se à privação da visão em tarefas comuns do seu dia a dia, como tomar banho, comer, vestir-se, assistir aulas na universidade e mover-se pela casa. Esta pesquisa será finalizada em julho de 2011 e trará como resultado final a apresentação pública de uma cena composta embasada neste um ano de estudo.

Parece existir uma divergência notória entre as situações em sala de aula e o cotidiano. No dia a dia o sentido da visão é predominante na recepção de estímulos e na organização de uma lógica de ação. Já no estudo de artes cênicas, procura-se aprimorar a consciência dos movimentos para assim ampliar o domínio sobre a capacidade expressiva. Isso implica em refinar a atenção dos cinco sentidos, audição, tato, olfato, paladar e visão. Para tal, é possível encontrar em diferentes metodologias de ensino, atividades relacionadas a alguma espécie de privação.

Existe a propostas de manter o silêncio em sala de aula. E a eliminação da fala e da

recepção de estímulo auditivos parece potencializar os outros recursos expressivos do corpo. Da mesma forma a eliminação do julgamento do exercício proposto pelo mediador da aula e da preocupação em entender rigidamente o que foi proposto, abre caminhos para um estudo mais aprofundado. Essa postura em sala de aula foi proposta ao pesquisador pelo professor Camilo Scandolara[v] na disciplina de Interpretação do primeiro ano de Artes Cênicas – Bacharelado em Interpretação teatral da Universidade Estadual de Londrina – UEL. Os alunos deveriam obedecer à voz de comando espontaneamente. Se não tivessem certeza sobre o entendimento, fariam conforme sua interpretação individual e somente se algo prejudicial estivesse acontecendo, o professor avisaria. Relacionando esta vivência do curso de artes cênicas com a leitura do livro *A Dança* de Klaus Vianna tem-se que, não preocupar-se com questionar o exercício é uma prática que aumenta o número de possibilidades de movimento e isso é interessante à pesquisa.

> "Só com a consciência da existência de outras possibilidades para a resolução de um problema é que se é capaz de condensar essas possibilidades em um gesto único, que contenha todos os antagonismos. Se tenho apenas uma possibilidade para a resolução de um problema e da intenção de um gesto, não existe a flexibilidade que uma experiência com varias possibilidades oferece" (VIANNA, *1990,* p.78)

Segundo Klauss Vianna, as potencialidades são interessantes para o estudo. (Idem, Ibidem) Assim, a busca pelo acerto pode significar um afunilamento das possibilidades de movimentos. Logo, o não ter certeza não é necessariamente pejorativo. Também pode significar uma ramificação de caminhos benéfica para uma pesquisa no âmbito da expressão corporal.

Outro exemplo do conceito de eliminação como parte de uma metodologia é o estudo da máscara neutra. Neste, se elimina o escapismo oferecido pelas expressões faciais. Em uma oficina realizada em 2010 durante o Festival Internacional de Londrina – FILO, ministrada por Inês Marocco[vi] foi dito que, “os alunos não deviam projetar, programar ou racionalizar durante o trabalho, devéamos nos permitir utilizar a inteligencia do corpo e respeitar seu tempo.” Um dos exercícios da oficina propunha como estímulo, subir e descer uma montanha durante um terremoto. “Neste caso, uma série de fatores poderiam ser considerados, por exemplo, o tremor, a inclinação, o elemento terra, o solo da montanha e o desequilíbrio.” Porém, a máscara neutra impede a opção por formas de representação pouco sofisticadas como arregalar os olhos indicando o medo do tremor, ou colocar a língua para fora indicando o cansaço causado pela subida. Isso por que a proposta desta dinâmica é necessariamente

internalizar na espinha dorsal todos os fatores e deixar que eles sejam influentes em uma movimentação com o corpo todo. Sendo assim, "a máscara impõe que princípios como oposição e dilatação sejam utilizados. É isso ou nada."[vii]

E por último cita-se a pesquisa corporal dentro da cinesfera idealizada por Rudolph Laban. Pela definição encontrada no livro *Dicionário Laban*, "Cinesfera é a esfera dentro da qual acontece o movimento […] É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move. O centro da cinesfera é o centro do corpo do agente […]". (RENGEL, 2003) Ou seja, a cinesfera propõe uma pesquisa tridimensional. No entanto, durante o estudo do método Laban é possível eliminar uma direção da tridimensionalidade de forma a subdividir a possibilidade de movimento nos planos, porta(altura e largura), mesa(profundidade e largura) e roda(altura e profundidade). (RENGEL, 2003)

As propostas de ação acima citada foram comparadas com exercícios teatrais que trazem como proposta privar temporariamente o participante da visão. Através desta analise comparativa elaborou-se a suposição de que a privação voluntária da visão também pode potencializar o entendimento de outros domínios do corpo. Ou seja, é possível que os períodos de privação voluntária da visão resultem em compreensões através de um estudo de qualidades da presença cênica necessariamente amplificadas. Assim, essa pesquisa aplica a privação voluntária da visão como condição aos exercícios técnicos de interpretação propostos no curso de Artes Cênicas, no projeto *treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator* e em movimentações cotidianas. Procedendo desta maneira procura-se elucidações sobre a influencia deste recurso no trabalho do ator.

A condição de estar com os olhos fechados em situações de treino e em situações cotidianas revelou rapidamente a necessidade de potencialização do sentido cinestésico, sentido este nem mesmo classificado entre os cinco sentidos básicos do ser humano. Conforme Rengel, "*sentido cinestésico é o sentido mediante o qual percebe-se o esforço muscular, o movimento e a posição do corpo no espaço*" (2003, p.100).

Um primeiro experimento realizado para a observação deste recurso propôs uma tentativa de realinhamento físico. Teve como objeto de estudo a perna direita do proponente da pesquisa. Em seu relatório de finalização do ano de 2010 tem-se, "*Percebi no treinamento que piso torto com a perna direita. Passei então, a me impor andar no dia a dia com ela corretamente alinhada, diferente do que fazia quando não prestava atenção. A principio andava sempre olhando para o pé para corrigi-lo se estivesse torto, com o tempo percebi que podia fazer esta supervisão através da cinestesia.*"

Assim, o esforço por um realinhamento durante caminhadas cotidianas se aliou a

habilidade pesquisada de de não direcionar os olhos para a parte do corpo que estiver sendo trabalhada e e ainda assim saber sua posição. Através da propriocepção[viii], sentido que esta pesquisa pretende encontrar formas de ampliar, pode-se saber a posição de cada músculo e de cada articulação sem precisar vê-las ou tocá-las. Talvez seja possível descrevê-la como um "tato sutil" que envolve toda a região evocada e reflete na mente uma imagem rarefeita que chega a ser menos uma figura e mais a própria consciência da parte mentalizada.

Então, o estudo da propriocepção que a principio surgiu como solução para um *déficit* causado pela privação voluntária da visão logo mudou de papel, ou seja, o obstáculo se tornou uma oportunidade de desenvolver uma habilidade refinada de domínio do movimento. Então, de acordo com a percepção de uma informação gerada no treinamento (perna direita mal alinhada) passou-se a explorar uma ação do cotidiano (caminhar) aplicando a ela uma proposta da pesquisa (privação voluntária da visão). É assim que esta pesquisa supõe que poderá proporcionar a valorização da expressão corporal no espetáculo cênico, através do desenvolvimento da propriocepção do ator. Assim, através desta proposta e de outros aspectos que vem surgindo com o trabalho, supõe-se possível viabilizar uma forma de aprender a pensar com o corpo todo. Sobre o conceito de pensar com o corpo tem-se no livro, *O domínio do movimento* de Laban:

> "Talvez não seja inusitado introduzir aqui a idéia de se pensar em termos de movimento, em oposição a se pensar em palavras. O pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. Este tipo de pensamento não se presta a orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras, mas antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar." (LABAN, 1978, p.42)

Considerando a movimentação do ator dentro da pesquisa cênica como reações a determinadas situações dentro de uma lógica específica. É possível que a precisão da execução desta lógica seja aprimorada a medida que diminua o espaço entre o comando do raciocínio e a execução com o corpo. Como se o comando da ação surgisse diretamente da pele, da musculatura, dos órgão e dos ossos. Por este caminho chegou-se aos seguintes questionamentos: 1) A pratica da privação voluntária da visão auxilia no domínio da propriocepção? 2) O domínio da propriocepção influencia positivamente a articulação do movimento expressivo no trabalho de um ator?

Estas questões continuam sendo analisadas pela pesquisa teórica e pelas experimentações práticas. E o resultado ao qual chegar a pesquisa será demonstrado através

de uma cena apresentada publicamente em julho de 2011 nas dependências do CECA na Universidade Estadual de Londrina – UEL.

Sobre a relação do processo com o cotidiano foi possível utilizar as movimentações observadas no dia a dia como embasamento para a criação de partituras. Então, por sugestão do coordenador desta pesquisa foi incluído em seu fundamento metodológico os trabalhos do bailarino e coreógrafo David Parsons que em seu "Sleep Study" utilizou posições universalmente utilizadas para dormir como principio gerador de um espetáculo. No livro *Teaching dance as art in education* de Brenda Pugh McCuthen, tem-se:

> For exemple, why not build a dance unit around a accessible dance work such as *David Parson's Sleep Study*? A commercially availble video shows Parsons as he creates the initial theme using sleep positions. Then he codifies (or sets) them. Parsons takes you with him as he goes through the experimental compositional process of putting the dance together. He uses a series of sleep positions as the theme ans varies them: in time, in space, in dynamics, in relatioship, in sequence. His demonstration shows how theme holds a work together and how interesting the results are.[ix] (MCCUTHEN, 2006, p.189)

Sob esta influencia, passou-se a guardar registros de movimentações rotineiras que pudessem ser retomados durante a pesquisa prática. Aplicou-se o estudo da propriocepção ao ao método de apreender estes registros. Algumas ações foram executadas repetidas vezes com os olhos fechados, buscando criar imagens mentais do desenho do corpo no espaço. Em seguida estas ações foram trabalhadas com o objetivo de estilização que supostamente geraria a transformação de um movimento funcional em expressão artística. Nos ensaios, a busca desta transformação foi realizada principalmente através de variações nas qualidades de esforço. Assim, pode-se descrever a transposição de uma ação cotidiana para uma partitura como a desconstrução de um movimento dado através de variações no tempo, no espaço, na intensidade e na intenção. A respeito da variação das qualidades de esforço, tem-se que o mesmo que se propôs fazer com as ações cotidianas, pôde ser aplicado aos movimentos abstratos que surgem durante as experimentações práticas. Vale ressaltar que nesta pesquisa, essas experimentações acontecem diariamente em sessões de treinamento de no mínimo duas horas, o que faz delas movimentações praticamente cotidianas. David Parson, no vídeo *David Parson Retro Interview*[x], diz que como coreografo, acontece de ele encontrar movimentos interessantes nos lugares mais improváveis. Em seguida ele executa uma sequencia de movimentos que seriam comumente utilizados para dormir em duas versões. Primeiro de

forma funcional como qualquer pessoa faria deitada em sua cama e em seguida aplicando a esta sequencia, variações na qualidade do esforço transformando-a em uma dança. No Método Laban encontra-se uma codificação das possibilidades de variação, segundo Rengel elas se definem assim, *"Qualidade do esforço é o componente primário da dinâmica de movimento, a qual tem elementos polares em tempo (sustentado – súbito), em espaço (direto – flexível), em peso (leve – firme) e em fluência (livre – limitada)."* (RENGEL, 2003). Ainda no âmbito da definição do termo qualidade do esforço vale citar, *"As qualidades do esforço têm uma rede infinita e complexa de nuances, as quais derivam das inúmeras relações e combinações que podem acontecer no movimento."* (RENGEL, 2003)

Então, foi inspirado nestas variações propostas por Laban, somadas as alterações de *estados*[xi] estudadas no projeto *treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator* que a pesquisa trabalhou a desconstrução de ações cotidianas. Sobre a diferença entre um movimento funcional e um movimento pertinente a expressão artística, e ainda fazendo referencia ao Metodo Laban, tem-se que, "[...] gestos padronizados induzidos pela atuação das maquinas ou impostos por papéis sociais terminaram restringindo a potencialidade expressiva do homem."[xii] Ou seja, os movimentos cotidianos são dotados de qualidades tais quais os utilizados na dança ou no teatro. Porém, em determinadas formas de expressões artísticas existe a preocupação de lapidar estas qualidades para realçar a intenção que se pretende transmitir nos movimentos.

Quanto ao uso da propriocepção nesta etapa do processo, entende-se este elemento como algo a ser desenvolvido constantemente na individualidade do ator, tal qual seu *alongamento* e *fortalecimento*[xiii]. Desta forma acredita-se que que a propriocepção será beneficamente influente. Tanto nos momentos de pesquisa para perceber e registrar movimentos que poderão ser retomados para a composição da cena final. Quanto durante a execução desta cena que concluirá a pesquisa, pois o desenvolvimento da cinestesia pode implicar na compreensão e aplicação da presença cênica que supõe-se relevante durante uma apresentação pública.

A pesquisa fechou o ano de 2010 com duas contribuições textuais: 1) R*elatórios de 2010 sobre o projeto: treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator,* que contém constatações sobre o primeiro ano de treinamento diário no projeto. *2)* P*rimeiro relatório do projeto de pesquisa: o recurso da privação da visão como parte de um treinamento de ator,* contendo as relações do treinamento diário com a privação voluntária da visão, tema central da pesquisa. O interessante destes textos é que eles trazem relatos escritos

no momento em que tais impressões eram suscitadas. Isso faz com que muitas frases não se coloquem como certezas mas sim como fruto de indagações que continuam sendo exploradas. Desta forma torna-se interessante a transcrição de alguns trechos destes escritos como demonstração de resultados obtidos com a pesquisa até então. Por exemplo, nos *Relatórios de 2010 sobre o projeto: treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator,* tem-se uma constatação sobre a função dos fortalecimentos e alongamentos na proposta do projeto, "*Em suma, a proposta de aquecer e fortalecer como princípio de um processo de pesquisa e sistematização é desenvolver a percepção das capacidades do próprio corpo para, então, estudar sua movimentação desenhando pelo espaço-tempo."* Ou como costuma ser dito pelo professor, precisa-se de exercícios "*pré-pré-éxpressivos"*, para criar o condicionamento físico necessário as movimentações que serão realizadas. Isso porque pretende-se realizá-las levando em conta a pré-expressividade.

Ainda neste texto encontra-se um relato que descreve de forma simplificada o termo *estado,* que já foi utilizado anteriormente. Tem-se, "*Esta prática pode ser analisadas em vários níveis; estrutura física, campo de visão, respiração e raciocínio. Podem também ser analisadas como um todo quando o foco é o estado sugerido por cada animal […] Cada pessoa tem liberdade para fazer sua interpretação individual dos animais, no entanto os estímulos físicos proporcionados por cada um deles tende a sugerir estados em comum."* Ou seja, o *estado* é uma condição na qual se coloca o ator para realizar sua movimentação. Esta condição influencia a lógica de ação e reação.

No texto referente ao P*rimeiro relatório do projeto de pesquisa: o recurso da privação da visão como parte de um treinamento de ator,* é possível encontrar relatos específicos de períodos de privação voluntária. Sobre um dia em que as aulas teóricas da universidade foram assistidas de olhos fechados tem-se, *"[...] A eliminação de um sentido proporcionou mais sensibilidade aos outros. O tato ficou mais sensível ao contato com os objetos, foi possível analisar a posição dos ísquios e da coluna através do contato com a cadeira […] As sensações olfativas não foram muitas, mas foi possível notar odores que antes passavam despercebidos. […] privar-se dos estímulos visuais normalmente sobressalientes pareceu potencializar a atenção auditiva e auxiliar no apreendimento das informações da aula."* Isso exemplifica como a eliminação temporária de um canal receptor de estímulos altera o funcionamento dos outros e essa foi a premissa inicial da pesquisa.

Ainda sobre a experimentação feita nestas aulas tem-se uma relação encontrada entre o medo e um movimento de queda livre para frente utilizado na demonstração técnica *Modus Operandi X Modus Vivendi*[xiv], *"Em um momento da aula eu quis fazer uma pergunta*

relacionada a matéria, quando fui me pronunciar senti-me bloqueado pelo medo. […] Foi possível notar que a superação deste medo especificava um linha à ser atravessada e para atravessá-la era preciso dispor-se a sentir o medo. […] Os movimentos de queda são amortecidos pelo enraizamento das mãos, no entanto, esta proteção deve ser ativada por reflexo do corpo quando ele sente o perigo e se defende automaticamente, […] Sendo assim, o entendimento do medo proporcionado pela experiencia de privação durante uma aula teórica pôde ser transposto para o âmbito do treinamento e serviu para aprimorar a execução de um movimento técnico." Ou seja, a experiencia demonstrou que o medo sentido em uma situação é o mesmo medo sentido em outra distinta. Assim ao refinar as possibilidades de articulação dele em um caso torna-se possível transpor este refinamento para os outros casos.

Uma terceira reflexão suscitada por esta experiencia em sala de aula fala sobre o desenvolvimento da propriocepção, tem-se, *"Esta primeira experimentação também forneceu informações sobre a criação de imagens mentais. A pesquisa propõe o desenvolvimento da propriocepção e esta se relaciona intimamente com um desenho mental do corpo. Esta vivencia dentro de uma aula teórica proporcionou a experiencia de pensar por imagens. Apesar dos olhos fechados era possível delinear imagens mentais da aula e de tudo que acontecia no ambiente através dos canais sensoriais disponíveis."* Quer dizer, a formação de imagens mentais sobre o meio e sobre uma situação cotidiana, serve como treino para a conscientização cinestésica do desenho do próprio corpo no espaço.

No início de 2011, durante as férias, foi realizado um estudo com um grupo de controle na casa do proponente desta pesquisa. Foi proposta ao grupo uma pequena sequência de atividades que visava proporcionar a comparação entre a apreensão de um figura pela visão e pela propriocepção. Primeiro foi requisitado que extraíssem imagens do corpo do outro e reproduzissem no seu, utilizando-se da visão. Em seguida os participantes tiveram seus olhos vendados e uma mesa de café foi servida. Isso fez necessário uma série de ações cotidianas como lavar as mãos, sentar, levantar e agarrar objetos. Então foi requisitado que alguns movimentos realizados durante o café fossem retomados fora da ação cotidiana, utilizando-se da propriocepção. Nota-se que há diferença entre a atenção requisitada para extrair imagens do outro e de si mesmo. No primeiro caso utiliza-se da visão olhando uma imagem presente naquele momento ou recordando-se dela como de uma velha fotografia. No segundo caso, faz-se necessário o uso da propriocepção, ou seja, a memória da imagem a ser retomada não é de algo que o participante viu, mas de como ele próprio estava em determinado momento passado. Observar esta diferença em outras pessoas foi esclarecedor para o entendimento de

um processo individual e autônomo de composição de cena. As duas formas de apreensão de estímulos são utilizadas no teatro. Mas na cena que esta pesquisa pretende resultar, a propriocepção será sobressalente, pois os movimentos a serem desconstruídos serão notados pelo proponente em seu próprio corpo. Este processo foi registrado com fotos e algumas delas fora anexadas a este trabalho, exemplificando as atividades de olhos abertos e de olhos fechados.

Logo que voltaram as aulas o coordenador Agnaldo Moreira de Souza propôs um ciclo de seminários. Neste, o proponente desta pesquisa se encarregou de apresentar o trabalho de David Parsons. Deste processo resultou um pequeno texto contendo informações sobre a Parsons Dance Company e cruzamentos entre reflexões suscitadas durante o estudo preparatório para este seminário e a pesquisa da privação voluntária da visão. Também foi resultado desta etapa do processo a reunião de sete vídeos com coreografias, entrevistas e processos de ensaio que foram exibidos no seminário e que serão reunidos em um CD[xv] juntamente com o material dos outros seminários. Continuando 2011 tem-se um diário de bordo que vem sendo confeccionado com impressões pessoais e técnicas em torno de cada dia de treinamento.

O próximo resultado visados é a apresentação pública de uma cena. Foi decidido partir da observação de movimentos cotidianos e utilizar a privação voluntária da visão para captá-los via propriocepção. Ou seja, tem-se a propriocepção como principal recurso e a desconstrução de ações cotidianas como embasamento do processo criativo. Pretende-se extrair trechos de movimentos que se destaquem pela variação da sua qualidade do esforço, para então desconstruí-los com novas variações que não condizem com sua funcionalidade cotidiana. O processo iniciou com a retomada de movimentos relacionados a ação de tomar banho. Alguns movimentos que foram registrados e posteriormente retomados são: Água caindo no rosto, passando a nunca por baixo da água, pegar o sabonete na saboneteira ao lado, água cai no machucado do ombro e o corpo encolhe e esfregar o corpo. Quando levados para a sala de aula ficou claro que alguns movimentos podem ficar demasiadamente miméticos. Em seguida eles podem ser trabalhados para deixar de ser representação de uma ação e tornar-se um movimento originado dela. Desta forma, talvez seja possível, ao final do processo, tornar a ação cotidiana de tomar banho, irreconhecível dentro da cena. No entanto, ainda não é possível afirma o que é mais interessante, uma cena em que a ação fique transparente para a plateia, uma em que não fique, ou uma mistura das duas possibilidades. Esta cena continua em processo de criação e semanalmente são realizados experimentos partindo destes registro iniciais, submetendo-os a improvisos, variações de energia, ligações de um a outro e

assimilação de movimentos novos que surgem. A cena deverá se concluída e apresentada em Julho de 2011.

[xvi]Anexos:

Recepção visual de uma imagem.

Reprodução da imagem apreendida pelo recurso da visão.

Realização de um ação cotidiana com os olhos vendados.

Reprodução da ação no próprio corpo com o recurso da propriocepção.

Modus operandi X Modus vivendi. Teatro Zaqueu de Melo dia 15/10/2010

Modus operandi X Modus vivendi. Teatro Zaqueu de Melo dia 15/10/2010

Referências Bibliográficas:

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. *Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995

LABAN, Rodolph. *O domínio do movimento.* São Paulo: Summus Editorial, 1978.

MACHADO, A.; OHIRA, M. L. B. *Comunidade dos deficientes visuais da grande Florianópolis e o setor braille da biblioteca pública do estado de SC*. Florianópolis: Revista ACB. X, V.1 N.1, p.75, 1996.

MCCUTHEN, Brenda. *Teaching dance as art in education.* EUA: Human Kinetcs, 2006.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban.* São Paulo: Annablume, 2003.

VIANNA, Klauss. *A dança.* São Paulo: Siciliano, 1990.

VASILY, Toporkov. *Tartufo: Charla preliminar y comienzo de los trabajos praticos.* In: *Stanislavsky dirige.* Argentina: Faberman, 1961, p. 163 – 231.

[i] Graduando em Artes Cênicas e bolsista pelo PROART – Programa de Iniciação Artística.

[ii] Possui doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003). Atualmente é professor da Universidade Estadual de Londrina.

[iii] " […] comiencen por las acciones físicas más sencillas, ejecúntelas com extrema veracidad, busquen la verdad em el detalle más insignificante. […] según las circunstancias dadas, estas simples acciones se transforman em psicofísicas. (TOPORKOV, 1961, p.191)

[iv] Segundo o livro *A arte secreta do ator, "O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do*

espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral." (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 188). Ou seja, para o trabalho do ator pode ser menos importante preocupar-se com o que demonstrar e mais com o como demonstrar.

[v] Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas(2006). Atualmente é professor no Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina.

[vi] Professora do DAD/IA/UFRGS e diretora teatral. Formada pela École International de Théâtre, Mime et Mouvement Jaques Lecoq, Paris, França.

[vii] As três citações presentes neste parágrafo foram retiradas do diário de bordo redigido pelo autor durante esta oficina, entre 11 e 14 de julho de 2010.

[viii] A propriocepção é o termo que descreve a percepção do próprio corpo, e inclui a consciência da postura, do movimento, das partes do corpo e das mudanças no equilíbrio, além de englobar as sensações de movimento e de posição articular. (NETO, Humberto in http://fisioterapiahumberto.blogspot.com/2009/07/propriocepcao.html consultado em 21/04/2011). Nota do autor: Propriocepção é sinônimo de cinestesia.

[ix] Por exemplo, por que não construir uma coreografia de dança em torno de um trabalho de dança tão acessível quanto *Sleep Study* de David Parsons? Um vídeo disponível comercialmente mostra Parsons enquanto ele cria o tema inicial usando posições de dormir. Então ele as codifica (ou organiza). Parsons leva você com ele enquanto ele passa pelo processo experimental de estruturar uma dança. Ele usa uma série de posições de dormir como tema e faz variações com elas: no tempo, no espaço, na dinâmica, nas relações, na sequencia. A sua demonstração expõe como um tema encadeia um trabalho e como o resultado é interessante (MCCUTHEN, 2006, p.189). Traduzido livremente pelo autor.

[x] Disponível em: http://www.youtube.com/all_comments?v=o5q_fvHrATo

[xi] O projeto coordenado pelo Prof. Dr. Agnaldo Moreira de Souza pesquisa nove corporeidades animais e nove respectivas lógicas de raciocínio, ação e reação.

[xii] Trecho extraído de um texto didático dado como material da disciplina de Expressão Corporal I, ministrado por Ceres Vittori, no ano de 2010, na Universidade Estadual de Londrina – UEL.

[xiii] O projeto *treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator* tem como primeira etapa, exercícios físicos que visam capacitar o corpo para movimentações extra-cotidianas.

[xiv] *Modus operandi X Modus vivendi* é o primeiro resultado prático do projeto *treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho de ator.* Fotos em anexo.

[xv] Esse material poderá ser requisitado pelo e-mail treinamento_treinamento@yahoogrupos.com.br

[xvi] As fotos do estudo foram tiradas por José Olegário. Participaram do estudo, Marcus Mazieri, Oscar Noriega e Beatriz Rinaldi. As fotos da demonstração *Modus operandi X Modus vivendi* foram tiradas por Camila Fontes. Em cena, Fabio Pimenta, Lucas Manfre, Lucas Turino, Monica Bernardes, Antonio Rodrigues e Jussara Ruas.

VAMPIRISMO DA REBELDIA: A EVOCAÇÃO DE JAMES DEAN NA IMAGEM FOTOGRÁFICA DO ASTRO DO FILME CREPÚSCULO

Fabio Henrique Ciquini (UEL)
Miguel Luiz Contani (UEL)

INTRODUÇÃO:

A facilidade de comunicação por meio do signo visual é marcante: o olhar identifica, e quase instantaneamente seu protagonista é acometido de uma impressão oriunda de comparação, seguida de um julgamento do que observa. “Aquela loira lembra Marylin Monroe, aquele ator parece Clark Gable”. Quando um filme versa sobre um tema que já fora tratado anteriormente como, no caso, vampirismo, é natural que sensações de uma experiência anterior sejam evocadas, venham à tona, explica-se; ao assistir ao filme *Crepúsculo*, lançado em 2008 e que trata de temas vampirescos, pode-se lembrar de uma referência no gênero, o *Drácula*. São evocações relativas a este, surgem, espontaneamente comparações por similaridade. Um é parecido com outro em alguns aspectos; ambos protagonistas são pálidos, por exemplo. O signo visual, uma fotografia, do ator Robert Pattison alinhada à outra de James Dean traz, como nos mostra Panichi e Contani [1], um conjunto de sensações e inferências similares ao astro do filme *Rebelde sem causa*. Transmutam-se formas, porém preservam-se sensações, e estas podem estar *suavizadas*[2]

Sobre a ciclicidade do signo, tem-se que este se atualiza sempre, sofre processo de semiose, ou seja, tende sempre a ser outro signo, pois é sempre imperfeito e se recicla em outro signo[3]. A rebeldia que emana da imagem de James Dean expressa o espírito de uma época; gangues de motoqueiros, jovens saindo da casa dos pais e indo morar sozinhos e rock&roll. Dean iconiciza uma época e a expressa visualmente em suas atitudes e caracteres como um penteado diferente e uma jaqueta de couro, por exemplo. Pattinson, nos dias de hoje expressa também rebeldia – mesmo que seu personagem no filme seja um ‘vampiro vegetariano e do bem’. Considera-se, para efeito de análise, que, muitas vezes, características dos personagens nos filmes estão também na vida privada dos atores, o que vale a dizer que Norma Jean realmente incorporou a

femme fatale Marylin Monroe o *rebelde sem causa* James Dean é, de fato, um jovem em conflito.

Procura-se responder a questão central: De que forma o ator Robert Pattinson evoca rebeldia similar a de James Dean? Um dos caminhos propostos é o entendimento do funcionamento do signo, como ele se atualiza e de que forma sensações são suavizadas. O signo visual da rebeldia está presente no astro da saga *Crepúsculo*, ele contém caracteres semelhantes aos presentes na imagem de James Dean, e mesmo com algumas *suavizações*, não expulsa as sensações emanadas de rebeldia. O signo se transmuta preservando algumas propriedades.

BREVE HISTÓRICO DO FILME

A obra Crespúsculo, originalmente lançada em livro pela escritora norte americana Stephenie Meyer, no ano de 2005, obteve sucesso imediato entre os jovens daquele país, foi agraciada com prêmios literários e integrou listas dos livros mais vendidos do ano em importantes jornais como o The New York Times e USA Today. A obra foi adaptada para o cinema em 2008 pela diretora Catherine Hardwick e estreiou nos cinemas no final do mesmo ano.

Os atores Robert Pattinson e Kristen Stewart vivem respectivamente os protagonistas Edward Cullen (o vampiro da saga) e Isabella Swan (a garota que se apaixona por ele). Ela, que inicialmente morava em uma cidade no estado do Arizona, muda-se para a pequena Forks onde conhece na escola o misterioso Cullen, de poucos amigos e inicialmente antipático com ela. Em meio a situações de perigo, ele a salva de acidentes, quando por exemplo um caminhão está prestes a atropelá-la, o que faz com que ela se intrigue com a velocidade e força de seu pálido herói. A aproximação e encantamento mútuo dos jovens é proporcional ao estranhamento inicial que sentem. Num dos diálogos do filme Isabella pergunta a Cullen que tipo de herói ele é, e este responde que, na verdade, não é um herói, mas sim um vilão, o que parece suscitar tenra e adolescente curiosidade sexual na mocinha.

O vilão representado na obra filmica é *suavizado*. É vampiro, mas segundo ele próprio não se alimenta de sangue humano, mas só de animais, o que o categoriza entre os vampiros como vegetariano. Possui caracteres vampirescos como a palidez, a frieza da pele e a aversão à luz do sol, mas é sensível e jovem, o oposto de caracterizações de vampiros como o Drácula, de Bram Stoker, que é velho e impiedoso com suas vítimas e o horrendo Nosferatu, clássico do expressionismo alemão e posteriormente relembrado na obra de Herzog. Edward Cullen é um herói byroniano: 109 anos, mas com aparência eterna de 17, possui magnetismo e sedução ao mesmo tempo em que tenta se manter isolado de todos.

SIGNO E O PROCESSO DE SEMIOSE

Criador da teoria geral dos signos, o filósofo americano Charles Sanders Peirce oferece distintas definições de signo e, no que até o momento foi organizado e publicado, o autor erigiu uma teoria no sentido de compreender como funcionam as coisas, de que forma a mente age, os meandros e nuances da ação do signo, seus componentes e derivados, e além disso criou uma sistemática para elucidar qualquer fenômeno. Tão vasta e oceânica obra do pensamento ocidental já mereceu estudos importantes em todo o mundo.

Representar algo para alguém (sem que esse alguém seja necessariamente uma pessoa), estar no lugar de algo, criar mentalmente em um ente um signo equivalente ou mais desenvolvido, o signo está para uma outra coisa, ele pode ser análogo ao seu objeto, indicá-lo ou representá-lo simbolicamente. Pode-se dizer, exemplificando, que uma maçã pode ser um signo de Nova York, ou remeter, biblicamente ao pecado original. A funcionalidade do signo reside em representar seu objeto, mesmo que apenas parte dele. O signo não é uma entidade autônoma, ele se mantém numa relação triádica, com seu objeto e o interpretante. O objeto determina o signo que aponta para um interpretante.

Sendo o signo definido como “qualquer coisa que” ou “alguma coisa que”, a palavra “coisa” não deve ser tomada como uma entidade necessariamente existente, visto que conforme Ransdell *apud* Santaella[4] enfatiza, entidades ficcionais, imaginárias, sonhadas, míticas, meramente concebidas, e assim por diante, são tão capazes de ser signos quanto o são entidades que identificamos como sendo, digamos, de caráter físico ou histórico.

Sendo o signo uma representação, manifestação, revelação, há nele características do objeto, que numa via de mão dupla também possui características do signo. O signo age como procurador do objeto. O termo objeto aqui, não deve ser compreendido como um ser existente e concreto pode ser de natureza imaginária, uma abstração ou ideia. O signo continua a ação do objeto, é mediador, tem relação imprescindível e é vicário do objeto na mente, ou seja, é seu delegado. O interpretante segundo Santaella[5], terceiro ente na relação, é aquilo que é determinado pelo signo, ou pelo próprio objeto através da mediação do signo. Pode-se dizer, a fim de explicitar os papéis na trama triádica, que o signo ou *representamen* é o primeiro correlato na tríade, o objeto é o segundo, e o interpretante, o terceiro. Esse posicionamento teórico – tendo em vista que a ação do signo é ininterrupta – não é fixo. O interpretante que é o terceiro correlato pode ocupar, numa posterior cadeia sígnica, o papel de primeiro, sendo o objeto de um signo que caminha para um outro interpretante.

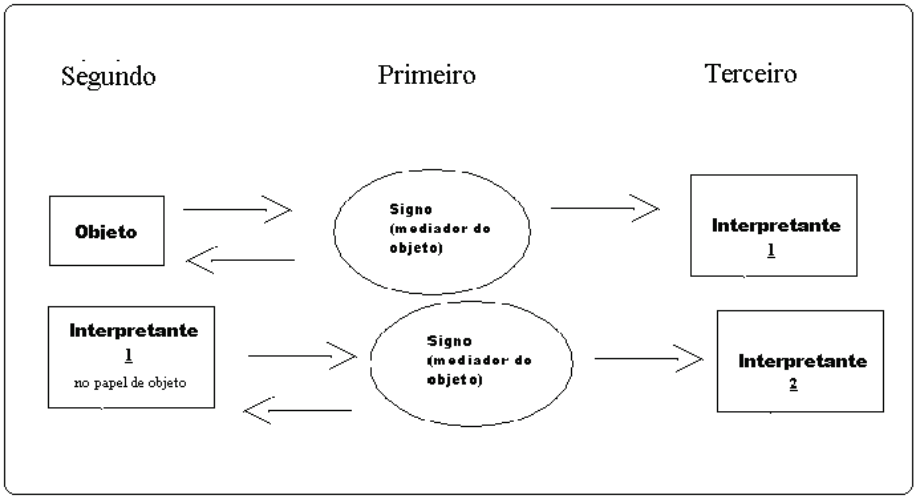
Esse processo de mediação do objeto realizado pelo signo e sua chegada a um interpretante, é denominado de semiose ou ação do signo. Ressalta-se que, o signo representa seu objeto e gera um interpretante e, esse interpretante, pode ser o objeto de uma outra ação sígnica, pois herda do signo o vínculo de representação[6]. Ou seja, a semiose é intermitente, um processo *ad infinitum*, um signo sempre se desenvolve num outro signo, o que mostra o caráter de incompletude e insuficiência com relação ao objeto, pois, se possuísse todas as qualidades do seu objeto, o signo não seria ele mesmo, mas o próprio objeto. O desenrolar dos interpretantes é causado, pois, pela incompletude do signo, que sempre necessita de uma ampliação, desenvolvimento e continuidade num outro signo.

Sobre esse *status quo* do signo Santaella[7] (2000 p.31) afirma: “O longo curso do tempo (the long run, diria Peirce) sempre demonstrará que aquilo que foi tomado como completo não passava de apenas um dos aspectos parciais do objeto, visto

que este, na sua inteireza ou totalidade, não pode ser capturado nas malhas dos signos. Por mais que a cadeia sígnica cresça, o objeto é aquilo que nela sempre volta a insistir porque reside na sua diversidade".

O signo representa o objeto e cria algo na mente do intérprete. Esse algo, como já mencionado é o interpretante, signo equivalente, que pode servir de objeto para outro signo, é o terceiro correlato na tríade peirceana, sendo o primeiro o fundamento do signo ou *representamen* e o segundo, o objeto. O interpretante é um signo que foi desenvolvido por meio de outro signo. A única maneira de compreender o signo (primeiro) é através do interpretante (terceiro) que também é outro signo. Objeto-signo-interpretante, num processo de semiose, são todos de natureza sígnica, pois tudo aquilo que pode ser representado, também apresenta natureza representativa, logo, justifica-se classificar o interpretante como signo e compreender a infinitude e o devir da semiose.

Figura 1 – Quadro esquemático da semiose, ou ação do signo
Elaborado pelo autor



Sendo o signo incompleto e falível, natural, pois, que ele se desenvolva num outro signo como demonstra o processo de semiose. Afirmar, portanto, que o ator Robert Pattinson retoma, evoca e emana a mesma sensação de rebeldia presente em James Dean torna palpável essa afirmação. Ambos são signos de uma época, iconicizam o frescor e a rebeldia intrínseca a essa faixa etária. Pattinson é a atualização do signo Dean, retoma-o com caracteres e atitudes semelhantes que mantém sensações parelhas àquelas observadas no ator de *Rebelde sem causa*. Por conta dessas similitudes, um dos possíveis procedimentos para a verificação do propósito nessa pesquisa é o alinhamento

das imagens lado a lado, metodologia adotada por Panichi e Contani[8] para analisar elementos extraídos dos arquivos do memorialista Pedro Nava utilizados na construção de seus textos.

ALINHAMENTOS POR SIMILARIDADE E CONTIGUIDADE

Dois são os eixos de associação ou organização em linguagem: o eixo da similaridade (ou paradigma) e o sintagma - eixo da combinação. As locadoras de filmes costumam separar os DVD's por gênero, na seção de filmes policiais há vários títulos que estão agrupados por semelhança, assim ocorre com os filmes de aventura, western e comédia, cada gênero é agrupado de acordo com a semelhança temática. Uma pessoa que vai a locadora e escolhe, por exemplo, um filme (paradigma) de cada seção está compondo um sintagma, que é o conjunto de filmes; está combinando. Em um menu de restaurante; como lembra Pignatari[9] (2004), os pratos estão agrupados por semelhança: há as entradas, os pratos principais, sobremesas, sucos. Quando o cliente escolhe uma certa entrada, um prato principal e uma sobremesa, ele está compondo um sintagma gastronômico a partir de vários paradigmas. Para Barthes[10] (1979), cada peça de roupa pode ser chamada de paradigma: calça, blusa, jaqueta, vestido, chapéu são exemplos de paradigmas, que compõe um sintagma, reunião das peças escolhidas, combinação de uma camisa X com uma calça Y, e assim por diante. Quando esse sintagma está no canal de veiculação da mensagem, que é o corpo do usuário, ele comunica, informa, é a expressão de algo. Dessa forma, quando o ator Pattinson compõem um vestuário despojado e postura semelhante a de James Dean na fotografia, há similitude paradigmática, pois elementos como o penteado e uma camisa são semelhantes, configurando iconicidade. Há também parecença sintagmática, pelo compósito visual como um todo, transparecendo equivalência simbólica. Em termos peirceanos, tem-se que a similaridade ocorre por analogia e são ícones, enquanto a contiguidade é representada pelos símbolos.

Uma possível exemplificação é descrita nas imagens alinhadas que se seguem:

Figura 2: Charge Dilma Roussef
Folha de São Paulo, junho 2008

Figura 3: Foto Dilma Roussef
Folha de São Paulo, junho 2008

Pelo mesmo princípio do símbolo em Peirce, a charge à esquerda recebe simbolização proveniente da fotografia à esquerda. O eixo da similaridade, por outro lado, está presente, e as duas imagens estabelecem uma relação icônica. As formas são transmutadas (de uma fotografia para um desenho) e a carga de sentido e sensação é transferida da fotografia para a charge, e isso é o que torna esta última particularmente expressiva.

SUAVIZAÇÃO E PERMANÊNCIA DE SENSAÇÕES

Instaurar possível equivalência icônica e simbólica requer, como uma possibilidade analítica já mencionada, alinhamento das imagens e verificação dos paradigmas (ícones) e sintagmas (símbolos) presentes nelas. Outro ponto importante nessa pesquisa é a aplicação dos chamados fatores de *suavização*

Uma fotografia pode apresentar elementos que suavizam o que nela está presente, quando comparada com uma outra imagem, atingindo diretamente a questão icônica (interpretante emocional). A imagem tende a apresentar características diversas

quando comparada com uma figura referência, porém evocando sensações semelhantes que se instalam e se perenizam. Na moda dos dias de hoje, é trivial encontrar peças com referência aos hippies da década de 1960; há camisetas com estampas parecidas, adornos corporais semelhantes e volta e meia penteados daquela época são imitados, evocando sensações de liberdade e hedonização presentes outrora. As drogas, as roupas sujas e a libertinagem de lá, no entanto, são suprimidas. Compra-se apenas o que se quer dos hippies, suavizam-se padrões, conceitos e estéticas de um período. Paga-se um preço X pela sensação de ser um hippie suavizado.

A apresentação de tipos rebeldes “lançados” por filmes e programas nos dias de hoje traz à tona a frase do comunicador Abelardo Barbosa, o popular Chacrinha, de que “nada se cria, tudo se copia”, tendo em vista a ampla reutilização de paradigmas já conhecidos. Pattinson evoca a mesma sensação de rebeldia que Dean, porém numa outra forma. As roupas do astro contemporâneo já não precisam ser aquelas de gangues de motoqueiros que Dean utilizava, o cigarro, que ainda hoje é ícone de rebeldia, fora abandonado em nome do politicamente correto e o cabelo do vampiro juvenil é propositadamente desalinhado, provavelmente em um cabeleireiro caro. A lista de elementos suavizados pode ser longa, mas a sensação que permanece é a do ícone, ou seja, Pattinson é como Dean, só que atualizado. Mudam-se formas, preservam-se sensações.

VAMPIRISMO DA REBELDIA E ELEMENTOS DE SUAVIZAÇÃO

Para delimitar os elementos icônicos (similitude) entre os atores,e as possibilidades simbólicas estabelecidas utiliza-se o método descrito por Panichi e Contani, de alinhamento das imagens.

Figura 4: Fotografia James Dean
Disponível em: <http://blog.pop.com.br/>
Acesso em janeiro de 2011

Figura 5: Fotografia Robert Pattinson
Disponível em:< http://crashpop.files.wordpress.com>
Acesso em janeiro de 2011

[11] Tabela 1: Similaridade entre as figuras 4 e 5

Ícone/**Similaridade**	Roupas informais Postura não ereta Posicionamento braço/mãos Penteado capilar[12] Sorriso discreto Aparência física atlética
Símbolo/**Contiguidade**	Despreocupação com peças tradicionais, informalidade Enfrentamento de padrões do bom comportamento, rebeldia Informalidade, relaxo, displicência Desalinho, anticonvencionalismo, desobediência aos padrões sociais Sedução, ironia, desafio Sedução, sex appeal, força

Os elementos de suavização, quando considerados, produzem o quadro a seguir, esclarecendo que S maiúsculo refere-se aos fatores de suavização e (S_n) O elemento *n* significa um número ilimitado. Aqui foram levantados cinco.

Fatores de Suavização (S_n)	**Figura 4**	**Figura 5**
S_1. Impacto de recebimento das atuações de "rebeldia" dos atores nos filmes	Alto. James Dean chocou a sociedade da época, pois foi um dos pioneiros a incorporar a rebeldia	Baixo. Robert Pattinson é um vampiro vegetariano e romântico em *Crepúsculo*
S_2. Background da fotografia	Sujo. O ator provavelmente está sentado no capô do automóvel, fumando um cigarro e não olha para a câmera fotográfica, denotando ironia e contrariedade	Clean. Pattinson está sentado, não está fumando, olha direto para a câmera, evocando sedução de suas fãs e a iluminação na foto sugere uma luz mais difusa, tornando o sujeito na imagem plácido
S_3. Fator de sofisticação das roupas	Ausente. Peças aparentando desgaste e rusticidade, tecidos pesados como couro e jeans	Presente. Peças mais leves como uma camiseta e a calça jeans rasgada nos joelhos, provavelmente já compradas dessa maneira
S_4. Tipo de mediatização veiculada dos atores	Negativa. Dean ficou conhecido como rebelde sem causa, morreu de acidente automobilístico, por excesso de velocidade.	Positiva. Pattinson é vampiro na saga, mas não deixa de ser um byroniano sedutor, que faz de tudo para ficar com a mocinha. È também modelo e músico
S_5. Ícones prevalecentes nas imagens dos atores	Negativo. Sempre com cigarro, carros envenenados e buscando se encontrar, James Dean ainda hoje é a personificação da rebeldia. Quando morreu, o médico legista encontrara marcas de cigarros apagados pelo corpo todo	Positivo. Romântico, educado, bonito, ídolo da juventude. Em uma de suas atuações recentes, no filme *Remember me* ele também é um rebelde tentando se encontrar, o que acontece quando se apaixona pela "mocinha" do enredo.

A reutilização de padrões e a ciclicidade de fenômenos encontram sua morada no processo, já mencionado, de semiose, ou ação do signo. A rebeldia contida na imagem do astro juvenil Pattinson é similar à presente na fotografia de James Dean. Aspectos distintos, no entanto, estão presentes, sendo descritos como elementos de suavização, responsáveis pela sofisticação e repaginação do signo de rebeldia. Como a indústria apresentaria ainda hoje um James Dean que já morrera e quase sempre com

um cigarro no canto da boca? As formas se transmutam, o signo se recicla, porém a essência é mesma, é o que nos diz a imagem do ator Robert Pattinson, sempre com o cabelo desgrenhado propositalmente e o olhar sedutor. Há elementos de suavização presentes em sua constituição como os mencionados na tabela acima, que conferem sofisticação ao signo de rebeldia. James Dean é ícone de décadas passadas, enquanto o ator de *Crepúsculo* é ícone atual, que vende livros, chaveiros, pôsteres e camisetas da saga, tendo como um dos pressupostos a sua rebeldia.

CONCLUSÃO

O "vampirismo" sígnico proposto quando da reutilização de paradigmas anteriores, indica esse aproveitamento, essa transferência de iconicidade observada entre imagens de períodos diferentes. A indústria do entretenimento e Pattinson (e aí já com poética proposital) "vampirizou", sugou e se alimentou da rebeldia de James Dean, que outrora lhe conferiu fama e estrelato e a aplicou em um ator cujo conhecimento massivo veio com o papel do vampiro Edward Cullen. Este é a atualização daquele, sendo que Pattinson traz consigo também elementos que torna sua rebeldia mais branda e menos chocante do que a de Dean. Os mencionados elementos de suavização podem variar em quantidade, mas observa-se que estão presentes e conferem diferenciações quando se pensa na caracterização do elemento semiótico ícone. A semiose percorre uma ampla teia de fenômenos sociais como a moda e o comportamento, e esses elementos de suavização podem servir como ornamentos que disfarçam e agregam lapsos de originalidade. Pattinson é similar na iconicidade a James Dean, porém os elementos de suavização lhe conferem um frescor, um quê de inovador.

NOTAS

[1] PANICHI, Edina Regina Pugas; CONTANI, Miguel Luiz. A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, Medelin: Vol. 12, N.º 18 p 145-161, 2007

[2] CIQUINI, Fabio. *Suave rebeldia:* como a visualidade na moda contemporânea se apropria da estética do movimento punk Dissertação de mestrado acadêmico (Mestrado em Comunicação) Universidade Estadual de Londrina p.69

[3] SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos:* como as linguagens significam as coisas1º edição, São Paulo: Cengage, 2000

[4] Idem, ibidem

[5] Idem, ibidem

[6] Idem, ibidem

[7] (SANTAELLA, 2000, p.31)

[8] PANICHI, Edina Regina Pugas; CONTANI, Miguel Luiz. A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, Medelin: Vol. 12, N.º 18 p 145-161, 2007

[9] PIGNATARI, Décio.*O que é comunicação poética***.** 8º edição**.** Cotia, SP: Ateliê editorial, 2004

[10] BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Nacional, 1979.

[11] Tabela descritiva de elementos similares entre as figuras 4 e 5. as relações icônicas (parte superior) e possíveis simbologias evocadas (parte inferior)

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Nacional, 1979.

CIQUINI, Fabio. *Suave rebeldia:* como a visualidade na moda contemporânea se apropria da estética do movimento punk Dissertação de mestrado acadêmico (Mestrado em Comunicação) Universidade Estadual de Londrina

PANICHI, Edina Regina Pugas; CONTANI, Miguel Luiz. A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, Medelin: Vol. 12, N.º 18 p 145-161, 2007

PIGNATARI, Décio.*O que é comunicação poética***.** 8º edição**.** Cotia, SP: Ateliê editorial, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos:* como as linguagens significam as coisas1º edição, São Paulo: Cengage, 2000.

PATRIMÔNIO, ENSINO E MEMÓRIA: USO DE IMAGENS NA FORMAÇÃO DO PROFISSIONAL DE HISTÓRIA

Cyntia Simioni França
Mestre em Ensino de História – UNOPAR
Fábio Luiz da Silva
Doutor em História - UNOPAR
Taíse F. C. Nishikawa
Mestre em História Social – UNOPAR

O trabalho com a Memória e a História local é uma das formas de, através da inserção do aluno da Educação Básica em uma realidade próxima a ele, conduzi-lo à compreensão do sentido da história, ou seja, consciência de que ele é participante real do processo histórico. No entanto, o trabalho com a história local, em sala de aula, encontra resistência ao buscar o rompimento a prática de se estudar somente os tradicionais "grandes temas", situação consolidada ainda mais quando se utiliza tão somente os livros didáticos.

O trabalho com a história local no ensino básico vai de encontro a uma vasta historiografia que, por muito tempo, priorizou as análises totalizantes, geralmente de cunho político e que tem como modelo de civilização a Europa. A forma como foram construídos os currículos não valoriza as histórias locais, geralmente pensadas como apêndices da história geral. Por isso é interessante pensarmos a questão da inserção da história local no ensino de história.

Apresenta-se aos nossos alunos, em geral, um passado pronto e acabado, do qual nada mais resta falar. O estudo da história ocorre pela via européia, desde a antiguidade até os dias atuais, e que de acordo com a crença no progresso da civilização humana. O Brasil é compreendido a partir do ponto de vista das sociedades européias, ou seja, como parte do desenvolvimento da história da Europa Ocidental. Então, nos perguntamos: Os alunos estão conseguindo se interessar por esta história? A história torna-se útil a estes alunos? Mesmo quando trabalhamos os conteúdos propostos pelo currículo, não existe a possibilidade de inserir nesta História elementos do cotidiano e da realidade do aluno? Por outro lado, não podemos negar todos os esforços existentes na disciplina Histórica, pois a história possui uma função que é social. Mas a História, na sala de aula, tem atendido realmente à sua função social?

De acordo com Barbosa (2006) o estudo da história local apresenta grandes dificuldades de ser inserido nas aulas de história. Apesar de o Brasil desenvolver muitas

pesquisas, nos programas de pós-graduação, voltadas para o estudo das localidades, a inserção desta história no currículo escolar é tímido. Isto ocorre devido às dificuldades encontradas na relação entre o conhecimento acadêmico e conhecimento escolar. Ressalta Barbosa (2006), no entanto, que os novos profissionais que estão chegando à escola para atuarem como professores já estão inseridos nos recentes debates a cerca das concepções teórico-metodológicas que envolvem esse tema e que, assim, de posse do conhecimento do processo existente na historiografia, poderão trabalhar de forma mais direcionada as questões que envolvem a história local.

O conhecimento da história local no ambiente escolar promove o despertar para a consciência de que toda a sua vida se desenvolve em um município. É importante que os alunos tenham conhecimento da administração local, sua vida política, para que saiba valorizar as particularidades culturais do seu lugar e ter consciência do papel social que desempenha ou deseja desempenhar.

Schimidt e Cainelli (2004), ao debaterem as questões relacionadas ao ensino da história local, apontam que uma das maiores dificuldades para o desenvolvimento destas práticas se relaciona com a definição deste conceito. Mas como, nos dias de hoje, a produção historiográfica tem revelado grande interesse pela história social, fica mais fácil buscar a história de todos.

A valorização da história local teve uma grande repercussão na formulação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) em 1997, tanto para o ensino fundamental quanto para o médio. O que gerou também grande polêmica nos setores educacionais que viram a possibilidade de inserir o estudo da localidade no ensino, mas que não visualizavam como realizar esta tarefa anteriormente. Os PCNs deixam clara a importância deste debate no ensino de história, uma vez que é primordial para o desenvolvimento da aprendizagem (SCHMIDT; CAINELLI, 2004).

Porém, sugerem Schmidt e Cainelli (2004), a observação da realidade local não possui em si a chave para todas as explicações a cerca das questões culturais, políticos e econômicos. Em todas estas questões, o local dialoga com as demais localidades, muitas vezes com outros países e até com os processos históricos mais amplos. Também, ao abordar a história local para indicar a construção da identidade, não podemos deixar de lembrar que vivenciamos um processo de mundialização e que, por conseguinte, não somos apenas sujeitos que se relacionam estritamente com o nosso meio local, pelo contrário, nossa história está ligada às demais referências, como o local, o nacional, o latino, o ocidental e o mundial (SCHMIDT; CAINELLI, 2004).

Assim, quando buscamos a inserção da história local em sala de aula, evocamos outra maneira de pensar a história, diversa daquela que estamos acostumados - a que possui uma visão progressiva da humanidade. Dessa maneira, a história local pode fazer parte de uma proposta pedagógica que visa a compreensão do conhecimento histórico através das questões que podem ser de interesse do aluno e que estão vinculadas ao seu cotidiano. Com isso, mesmo que não tivermos, de fato, a incorporação curricular, em todos os níveis, de ensino da história local, podemos utilizá-la através da seleção de recortes que mostrem os aspectos que poderão ser analisados no conjunto dos temas tradicionais para a aprendizagem (SCHMIDT; CAINELLI, 2004).

Schmidt e Cainelli (2004) sintetizam a inserção da História Local em sala de aula através de cinco propostas:

1. Através da inserção do aluno na comunidade para a criação de sua historicidade e identidade;

2. Através do estudo do cotidiano do aluno para que ele reflita sobre a sua realidade social;

3. Através do estudo da sua localidade ele pode ter acesso ao debate da realidade econômica, política, social e cultural;

4. O trabalho com espaços menores facilita o estabelecimento de continuidades e diferenças com as evidências de mudanças, conflitos e permanências.

5. O trabalho com a história local pode ser instrumento idôneo para a construção de uma história mais plural, menos homogênea, que não silencie a multiplicidade de vozes dos diferentes sujeitos da história.

Assim, o estudo da localidade ou da história regional revela as múltiplas possibilidades de encarar a história, seja através da descoberta do particular, daquilo que se desenvolvem em pequenos espaços ou na identificação da existência de micro-histórias que estão relacionadas com temas mais globais, mas que possuem particularidades e semelhanças que possam ser identificadas (SCHMIDT; CAINELLI, 2004).

O trabalho titulado “Patrimônio, Memória e Ensino” refere-se a um projeto de pesquisa em andamento, desenvolvido na Universidade do Norte do Paraná (Unopar). Os alunos participantes pertencem ao curso de graduação de História na modalidade ensino à distância, situado em Londrina, totalizando 36 alunos pertencentes ao pólo de Ibaiti- Paraná e o de Diamantina- Minas Gerais. Os textos e as atividades propostas são disponibilizados através do sistema Moodle.

O curso de História da UNOPAR Virtual, com esta iniciativa, quer integrar alunos e professores num projeto em que todos poderão se identificar através da vivência de uma História e uma Memória que faz parte do cotidiano de cada um e da experiência coletiva vivenciada nas regiões de abrangência dos Pólos da UNOPAR Virtual.

Entendemos que as instituições educacionais possuem uma participação fundamental neste processo de construção do senso de preservação da memória social e coletiva para a construção da cidadania e identidade nacional, pois são espaços privilegiados para o conhecimento e a valorização dos elementos que compõem o patrimônio cultural.

Neste sentido, propomos o estudo de imagens que revelem a História e a Memória das regiões brasileiras e em seguida a formação de um banco de imagens no Museu Virtual de História e Imagem, através da coleta, digitalização e catalogação de imagens. Entendemos que este material constitui uma rica fonte para a compreensão das histórias regionais, possui informações sobre formas de concepção de mundo e revelam aspectos da sociedade em que foi produzida.

A Imagem e a História

O objetivo desta proposta foi o trabalho com a fotografia e com a história local em sala de aula. No ano de 2009, comemoramos os 80 anos da chegada da primeira caravana ao local que hoje é a cidade de Londrina. Foi realizado para a comemoração eventos e mostras fotográficas do período e que são importantes fontes para o estudo da memória e da História Local. Escolho a fotografia do acervo do Museu Histórico de Londrina apresentada na exposição Caravana 80 anos: **LONDRINA SOB O OLHAR DE GEORGE CRAIG SMITH**. Pretendo trabalhar com o olhar do fotógrafo na visão de Roland Barthes.

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reproduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o T*al* (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável (BHARTES, 1984).

Para a análise do documento em sala de aula é importante seguir alguns passos para que os alunos compreendam os elementos importantes para a crítica histórica.

1. Primeiro Passo: Destaque para a Identificação e a Contextualização da Imagem.

Fizemos a identificação do tipo de fonte histórica e suas informações. Assim, de que modo a fotografia pode explicar a história da sua localidade?

Neste caso, a imagem se refere ao povoamento da cidade de Londrina e de suas primeiras atividades. É uma fonte primária, da década de 1930, fotografada por um jovem que se lançou na primeira caravana que deu início ao povoamento da região. Nesta fase podemos fazer com que o aluno realize perguntas à fonte, como por exemplo:

Figura1. Fotografia de George Craig Smith. 1930. Acervo do

. Do que se trata a imagem?

. O que está representado na imagem?

. A imagem possui algum tipo de compromisso com a realidade?

. Qual era a intenção de Smith ao tirar esta foto?

. Por que os homens derrubam as árvores? (esta é uma pergunta que depois poderá ser retomada na próxima etapa)

. Quais eram os objetivos destes homens com a derrubada da floresta?

Ao esclarecer as questões formuladas pelos alunos, o professor pode inserir o aluno na imagem, e buscar compreender o contexto histórico da época em questão e com isso, iniciar o trabalho de compreensão do olhar do fotógrafo. Veja o que diz a professora Vilma de Lurdes Barbosa (2006) a cerca da inserção da história local no ensino de História:

> Destarte, o ensino de história local ganha significado e importância no ensino fundamental, exatamente pela possibilidade de introduzir e de prenunciar a formação de um raciocínio histórico que contemple não só o indivíduo, mas a coletividade, apreendendo as relações sociais que ali se estabelecem, na realidade mais próxima. Apresenta-se a abordagem da história cotidiana e dos fatos presentes introduzindo a possibilidade de resgatar o passado, através de variadas formas, entre elas, o uso de fontes disponíveis na própria localidade - quando existirem: os livros, a literatura de cordel, músicas e poesias, as fotografias, o patrimônio histórico material e material, os documentos dos arquivos, bem como, descobrindo e explorando as fontes vivas através de depoimentos orais.(BARBOSA, 2006, p. 66)

2. Segundo Passo: Explicação da Fonte e a sua Relação com a História Local

Tratar da história do Brasil e do incentivo da ocupação das regiões como uma forma de superação do atraso do país em relação aos países industrializados. Isto pode ser abordado através do conteúdo que trata do contexto político e econômico do Brasil e do mundo e a relação com a região que neste período recebe os primeiros imigrantes estrangeiros que incentivados pelo governo local e nacional, implantam as estradas, as linhas de trens, para que o fluxo de trabalho, mercadorias, abertura de novos núcleos de povoamento contribuam com o "desenvolvimento e o progresso" do Brasil.

Explicar que a derrubada da mata representa o avanço da sociedade, da civilização. Que o homem vence a natureza em nome do progresso, da industrialização, da busca de comunicação.

A sugestão é que o professor ao demonstrar esta contextualização faça uma comparação com imagens de outros fotógrafos e que possam ajudar o aluno a compreender a intenção destes ao colherem estes instantes fotográficos e como que seus olhares representam suas as idéias de mundo e suas formas de conceber a realidade.

O historiador Richard Gonçalves André em artigo para revista História Social da UNICAMP, trabalha com uma fotografia também da década de 1930, do fotógrafo oficial da Companhia de Terras Norte Paraná, muito semelhante à de George Craig Smith. Veja como este pesquisador desenvolve sua análise:

Imagem 1. Fotografia de José Juliani. !930. Acervo Museu Histórico de londrina.

Observe-se a Imagem 1 (anexo): a fotografia representa quatro trabalhadores cortando uma imensa peroba. Os dois indivíduos do primeiro plano utilizam machados simples, enquanto, ao fundo, usa-se um traçador de madeira. Detalhe para seus vestuários e poses, que remetem à idéia de dura labuta. No chão, percebem-se raízes e cipós que também caem da árvore, ressaltada em suas menções pelo proposital ângulo verticalizado da imagem. Ao fundo, observa-se uma clareira, na qual restam apenas algumas árvores. Procedendo à interpretação do documento, pode-se inferir que Juliani reconstrói a dicotomia natureza/homem, apresentada na forma de embate: a floresta é grandiosa e, ao que tudo indica, extremamente fértil, a julgar pelo tamanho descomunal dos vegetais nela presentes; porém, essa riqueza "deve" ser subjugada e controlada pela humanidade e sua técnica, representada pelos trabalhadores, seus instrumentos, suas roupas, suas poses, as clareiras abertas etc. Trata-se do domínio do "progresso" e da "civilização" sobre a "selvageria" do mundo natural. Revista História Social. Campinas - SP Nº 11 75-94 2005.

3. Terceiro Passo: Comentário e Verificação do Interesse dos Alunos.

Sugerir um trabalho em grupo para a verificação da retenção das informações discutidas e da relação entre a história local e a história nacional. Também verificar se o aluno consegue interpretar historicamente a fonte, ou seja, introduzir o aluno na atividade histórica. Retomar a fonte histórica no sentido de fazer com que os alunos demonstrem o seu entendimento sobre a realidade estudada, em forma de uma apresentação oral ou escrita. Pedir para os alunos compararem a situação vivenciada na imagem com as questões mais atuais sobre o meio ambiente e a devastação da natureza. Traga matérias de jornal, televisão que debatem o desmatamento e as preocupações que cercam os dias atuais. Demonstre que o foco sobre a natureza no século XXI não está mais inserido no desmatamento da natureza em prol do progresso, e sim na preservação. Que as imagens divulgadas nos dias atuais que representam o desmatamento, trabalham com a idéia do fenecer da natureza, e os homens representados em muitas destas imagens não são mais vistos como promotores do progresso, mas como os destruidores de uma civilização.

Os alunos podem realizar um trabalho coletivo em sala de aula demonstrando a mudança de olhar para a natureza através da imagem fotográfica. Peça para que todos se desloquem para os museus de suas regiões e colham informações sobre a história da cidade e as formas de ocupação. Solicite que os alunos tirem fotos dos patrimônios ambientais atuais. Estabeleça um panorama histórico sobre a natureza na sua cidade ou região, desde a época do seu povoamento até os dias atuais. Monte uma exposição com estas fotos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRÉ, Richard G. Um Contexto, dois olhares: fotografias de natureza segundo José Julianni. In: *Revista História Social*. Campinas, n. 11, p. 75-94, 2005.

BARBOSA, Vilma de Lurdes. Ensino de história local: redescobrindo sentidos. *Saeculum - Revista de História*. João Pessoa, n. 15, p. 57-85, jul/dez., 2006. Disponível em: < http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum15_dos05_barbosa.pdf>

BARTHES, R. *A Câmara Clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SCHIMIDT, Maria Auxiliadora; CAINELLI, Marlene. *Ensinar História*. São Paulo: Scipione, 2004.

Retratos da transformação urbana de uma cidade: documentação visual de Londrina antes e depois da Lei Cidade Limpa

Portraits of the urbane transformation of a city: visual documentation of Londrina before and after the Law "Cidade Limpa"

Fernanda Grosse Bressan[1]

Resumo:

Este trabalho demonstra a importância dos registros fotográficos para a documentação das transformações urbanas e preservação da memória. O objeto de estudo é Londrina e os recortes temporais abrangem o centro da cidade antes e depois da Lei Municipal nº 10.966, sancionada pelo prefeito da cidade em 2 de agosto do mesmo ano. A lei ficou conhecida como "Cidade Limpa", pois regulamenta o uso de publicidade externa e fachadas de lojas, indústrias, estabelecimentos comerciais e de prestação de serviços, inclusive a área médica. Lojistas e comerciantes tinham 180 dias para adequar suas publicidades à nova lei, que prometia transformar a paisagem urbana e devolver aos cidadãos a visão de fachadas arquitetônicas históricas da cidade. O trabalho utiliza referenciais teóricos de fotografia e memória e registra dois momentos do centro da Londrina: o imediatamente anterior à vigência da lei, quando a publicidade não era regulamentada e as fachadas estavam encobertas por painéis, e o imediatamente posterior, com a publicidade regulamentada e as fachadas descobertas.

Palavras-chave:

História de Londrina (PR); Fotografia e Memória; Lei Cidade Limpa; Publicidade Externa.

Abstract:

This article demonstrates the importance of the photographic registers for the documentation of the urbane transformations and preservation of the memory. The object of study is Londrina and the time periods covering the center of the city before and after the Municipal Law nº 10.966, sanctioned by the mayor of the city in 2 of August of the same year. The law was known like "Cidade Limpa", for regulating the

[1] Formada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (2000). Especialista em Comunicação Jornalística pela Faculdade Cásper Líbero, de São Paulo (2002).

use of outdoor advertising and shop fronts, factories, shops and services, including the medical field. Shopkeepers and traders were 180 days old to adapt his publicities to the new law, which was promising to transform the urbane scenery and to return to the citizens the vision of architectural historical fronts of the city. The work uses theoretical referential systems of photography and memory and registers two moments of the centre of Londrina: immediately previous to the validity of the law, when the publicity was not regularized and the fronts were covered up by panels, and immediately subsequently, with the regularized publicity and the uncovered fronts.

Key-words:
Londrina's history (PR); Photography and Memory; Law "Cidade Limpa"; Extern Publicity.

Introdução

Como se conta a história? Como se comprovam fatos, transformações, invenções, vitórias e derrotas ocorridas ao longo do tempo? Como se resgata a memória de um lugar, uma cidade? Durante um longo período, a história se valeu de recordações contadas oralmente, documentos escritos e achados arqueológicos. As imagens também, de longa data, servem de norte para delinear fatos, hábitos e acontecimentos. Pintadas, desenhadas ou gravadas em pedras, elas imortalizaram e ilustraram conquistas, bem como a cultura e a forma de pensar de um tempo que não existe mais.

De fato, como aponta o pesquisador Boris Kossoy (2001, p.31), parafraseando Samaran: "Não há história sem documento [...]. Há que tomar a palavra 'documento' no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem ou de qualquer outra maneira."

A fotografia surgiu oficialmente em 1839, e com ela nasceu uma nova forma de registrar a história. Traço do real, ela apareceu como um espelho, uma cópia fiel da realidade, congelada num pedaço de papel. Essa verossimilhança com o objeto retratado fez dela um documento, um instrumento com alta carga informativa e grande potencial para retratar a história. A fotografia logo passou a ser uma "testemunha" confiável, que havia congelado fidedignamente um recorte espaço-temporal da realidade.

Atualmente, mesmo passados mais de 170 anos de sua invenção, a imagem capturada por uma câmera fotográfica tem importante papel no registro dos acontecimentos. “São as imagens documentos insubstituíveis cujo potencial deve ser explorado.” (KOSSOY, 2001, p.32).

Guerras, campeonatos esportivos, eleições, catástrofes, descobertas. Tudo o que sabemos vem não só das informações transmitidas oralmente ou em livros, mas também de imagens gravadas em papel fotográfico, que resistiram ao tempo. Em uma época em que sequer imaginavam a fotografia digital, filmes e papéis fotográficos se uniram para contar a história e deixar para a posteridade uma memória visual dos tempos passados.

Pelas fotografias guardadas podemos visualizar hoje como se vestiam as mulheres na década de 30, como era a arquitetura de São Paulo nos idos anos 40, qual era o estilo de vida em Paris na década de 60. Por isso, a fotografia é, a um só tempo, documento e memória. Representação e objeto de recuperação, que revela aos atores ausentes à cena o que aconteceu, e rememora aos atores que estiveram presentes ao acontecimento o que foi, como foi, quem estava lá.

A importância desse registro já era conhecida em tempos anteriores. No início do século XX, por exemplo, o fotógrafo Augusto Malta se tornou o primeiro profissional da área contratado pela prefeitura do Rio de Janeiro para registrar as transformações da então capital federal. Referindo-se ao trabalho de Malta, na documentação das transformações urbanas para revitalização do centro do Rio de Janeiro, o pesquisador George Ermakoff (2009, p.18) justifica sua contratação: “A prefeitura necessitava de alguém que pudesse registrar fotograficamente as obras de remodelamento da cidade e principalmente os imóveis a serem desapropriados, para fins de indenização.”

Há mais de 100 anos a fotografia já era alçada ao *status* de documento, de registro imagético para servir de prova material para o que ali estava antes de ser transformado. Ermakoff (2009, p.26) chama a atenção para a riqueza do acervo fotográfico feito por Malta, que contempla mais de mil chapas. Segundo o autor: “O trabalho de Malta é de enorme importância para a preservação da memória da cidade, pois legou às gerações futuras imagens da sucessão de mudanças que ocorreram nas quatro primeiras décadas do século XX.”

Hoje as “chapas” de Augusto Malta são documentos de uma história real vivida há mais de um século. Podemos traçar um paralelo entre o Rio de Janeiro do

início do século XX e a Londrina do início do século XXI. Como a capital carioca, há um século, Londrina vive hoje um intenso processo de transformação em sua paisagem urbana, mudança essa provocada pela Lei Cidade Limpa.

Lei 10.966/10 – Lei Cidade Limpa

Aprovada em julho de 2010 na Câmara de Vereadores, e sancionada dia 2 de agosto do mesmo ano pelo prefeito Barbosa Neto, a Lei 10.966/10, batizada de Lei Cidade Limpa, chegou para transformar a paisagem urbana de Londrina. Em seus artigos estão regras e normas a serem seguidas em publicidades externas e fachadas de lojas, indústrias, estabelecimentos comerciais e de prestação de serviços, incluindo a área médica. Todo e qualquer tipo de anúncio indicativo precisa seguir normas estabelecidas pela nova legislação.

No quesito publicidade externa entram *outdoors, backligths*, faixas, cartazes, totens, painéis, adesivos de vitrine e demais anúncios com cunho propagandístico. Publicidades e objetos que se multiplicavam pelas ruas sem qualquer padrão e agora terão normas a ser cumpridas. A Lei Cidade Limpa traz uma nova forma de pensar a cidade em termos de propaganda, fachadas e publicidade nas ruas. Ela estabelece limites entre o que pode e não pode estar nas vias públicas.

Dessa forma, a partir de 2011 os moradores da cidade devem ver ruas mais "limpas", fachadas de lojas e prédios comerciais com poluição visual minimizada. A legislação deve ser obedecida por quem realiza novos projetos arquitetônicos e inclui novas mídias nas ruas. Em fevereiro de 2011, seis meses após ser publicada e entrar em vigor, boa parte das mudanças prevista na legislação deveria estar efetivada também nas construções antigas, sob pena de multa.

Isso porque o dia 2 de fevereiro de 2011 foi a data limite para que fachadas das edificações tenham os indicativos – letreiros – adequados ao tamanho estabelecido pela lei. Quando a testada do imóvel for inferior a 10 metros, o letreiro utilizado para indicar a atividade ali desenvolvida não poderá ter tamanho superior a 1,5 metro quadrado. Fachadas maiores vão respeitar a proporcionalidade de 15% da área total da testada, com limite máximo de 20 metros quadrados de letreiro. É o fim das placas gigantescas cobrindo edifícios e casas.

E não é só isso. Cada imóvel poderá ter apenas um anúncio indicativo e estão proibidas as empenas cegas – anúncios pintados nas laterais dos edifícios – e

propaganda na cobertura das edificações. Também estão proibidos *outdoors* no centro da cidade; nas demais localidades eles são permitidos em até duas unidades. Os próximos dois *outdoors* só poderão ser instalados a 110 metros de distância dos dois primeiros. Em resumo, a nova lei pretende deixar a cidade com visual mais limpo.

No prazo estipulado pela lei, a grande maioria dos comerciantes não havia se adequado à nova legislação e a prefeitura prometia multar a todos que estivessem irregulares. Como a grande maioria dos empresários deixou para fazer tudo nos últimos dias, faltou mão-de-obra para atender a demanda.

A Associação Comercial e Industrial de Londrina (ACIL), entidade de classe criada para defender os interesses dos empresários, inicialmente tentou estender o prazo para adequação às exigências da lei. Como a prefeitura sinalizou que isso não seria possível, a entidade foi à justiça e conseguiu uma liminar prorrogando o prazo, que passou de 2 de fevereiro de 2011 para 2 de agosto de 2011, ou seja, mais seis meses para as adequações. O mesmo prazo passa a valer para a regularização dos *outdoors*.

O embate no campo jurídico ainda não teve um ponto final, mas nas ruas já é possível ver as fachadas históricas que renascem com a saída das placas indicativas de lojas. Como liminar é um instrumento jurídico de caráter precário, e pode ser derrubada a qualquer momento, os comerciantes estão se apressando para estar em conformidade com a lei.

A fotografia e o registro das transformações paisagísticas de Londrina

A memória do ser humano é volátil. Se perguntarmos a alguém como era a rua da casa em que ele morava quando criança, alguns aspectos lhe virão à mente, especialmente os ligados a momentos afetivos e vividos com emoção. Outros aspectos, porém, lhe passarão completamente despercebidos. Acostumamo-nos com as novas paisagens e, quase que automaticamente, nos esquecemos do que havia antes naquele espaço. Diante dessas circunstâncias, como será que os londrinenses registrarão na memória a Londrina de hoje e a Londrina pós Lei Cidade Limpa?

> A memória humana é imprecisa. A memória do poeta é fantasiosa e imprecisa. A memória da câmera fotográfica, ao contrário, é precisa, porém sempre carrega a subjetividade do olho que enquadra, seleciona e filtra. (FERNANDES JUNIOR, 2009, p.18).

A fotografia é um suporte importante como documento e como registro da história. Traço do real, a imagem congela um momento e um espaço no tempo. Como diz o pesquisador Fernandes Junior (2009, p.16) sobre a obra fotográfica de Aurélio Becherini, no livro *Lições e demolições do olhar*, "fotografar é olhar e registrar as coisas antes que elas desapareçam".

As "coisas" surgem e desaparecem cotidianamente. A história acontece todos os dias. E a história de Londrina passa por mudanças significativas com a Lei Cidade Limpa. Muitos elementos vão "desaparecer" de sua paisagem urbana, o que torna esse evento um momento histórico impar, digno de registro fotográfico. No futuro, com certeza, as fotografias desse processo de transformação urbano serão usadas como documentos imprescindíveis para a recuperação da história da cidade. Afinal, "a paisagem urbana congelada no documento fotográfico eterniza a memória do cidadão". (BECHERINI, 2009, p.27).

Para facilitar os aspectos comparativos e usar a fotografia como importante documento de registro histórico, escolhemos dois dos principais pontos do centro de Londrina: a rua Sergipe e o Calçadão, ambos com grande concentração de lojas comerciais. Esse recorte espacial, uma rua comercial e o calçadão de pedestres, representa duas fontes privilegiadas para o registro documental de que como era e como ficou a paisagem urbana londrinense. É provável, inclusive, que a paisagem desses dois pontos – e de todo o centro da cidade – venha a sofrer novas modificações, pois, nesse primeiro momento, os lojistas apenas cumpriram a lei, ou seja, retiraram o excesso de publicidade, expondo o mau estado de conservação das fachadas de prédios antigos. Num segundo momento, eles deverão recuperar as fachadas e torná-las mais aprazíveis ao olhar. Acredita-se nesse procedimento por dois motivos, um de tino comercial, ou seja, embelezar o estabelecimento para satisfazer as exigências da clientela e, o outro de incentivo fiscal: a prefeitura concederá descontos no IPTU – Imposto Territorial e Predial Urbano para os lojistas que recuperarem e preservarem as antigas fachadas.

As primeiras imagens foram registradas em agosto e setembro de 2010. Em agosto, o Projeto de Lei 186/2009 foi aprovado pela Câmara Municipal. Sancionado pelo prefeito Barbosa Neto, o então projeto se transformou em Lei, sob o número 10.966/10, e passou a ser chamada de Lei Cidade Limpa. Setembro marca o início da vigência da lei. Nesse momento, lojas e estabelecimentos comerciais não mostravam

interesse em se adequar às novas regras. As figuras 1 e 2 mostram a cidade sem padrão visual para fachadas de lojas e estabelecimentos comerciais, com placas invadindo calçadas, atrapalhando a mobilidade urbana do cidadão e escondendo as belezas arquitetônicas da cidade.

Figura 1 – Calçadão antes da lei
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 2 – Rua Sergipe antes da lei
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Cabe lembrar que Londrina não é pioneira na ação. São Paulo foi a primeira cidade a aprovar a Lei Cidade Limpa. O jornalista Leão Serva acompanhou os bastidores da aprovação do projeto na capital paulista. Por lá as mudanças também vieram por iniciativa do poder executivo que, no momento da aprovação da lei, era comandado pelo prefeito Gilberto Kassab. Serva afirma que o que parecia sonho se tornou realidade. “Aos poucos os cidadãos iam redescobrindo a arquitetura real de São Paulo. Ou descobrindo, pois muitos daqueles *outdoors* estavam há décadas à frente de fachadas que grande parte da população simplesmente ignorava.” (SERVA, 2008, p.58).

Em 2010, Londrina estava na fase de “ignorar” as fachadas de seus prédios e construções. Até 2 de fevereiro de 2011, não se sabia o que as placas e painéis escondiam. Fachadas históricas estavam escondidas atrás de placas enormes e muitas até deterioradas. Por trás das placas, as construções estavam descuidadas. Com o tempo, não se sabe quanto, acredita-se que elas serão restauradas inaugurando uma nova cidade para quem a vê. No transcorrer desse processo, as fotografias servirão como um instrumento comparativo importante para acompanhar essas mudanças. Registrar e preservar dois diferentes momentos históricos vividos por uma cidade, é preservar sua memória e narrar sua história.

Há que se ponderar que a fotografia não é o real exato e verdadeiro com todos os seus aspectos, mas representações desse real com múltiplas significações. Isso, no entanto, não diminui seu valor como documento, pois "o fato de sabermos que a fotografia é efeito de radiações partidas do objeto, torna-a um índice altamente informativo". (SANTAELLA, 2005, p.69).

As fotografias traduzem fatos, informação, "enviam" mensagens. Elas "falam" e nós "ouvimos pelos olhos", cada qual com seu repertório. Diferentes culturas, idiomas, políticas e ideologias recebem a mensagem pela fotografia. "Uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos." (SONTAG, 2003, p.21).

Mesmo sendo traço do real, a fotografia é um suporte importante na produção de registros históricos.

> [...] a documentação iconográfica é uma das fontes mais preciosas para o conhecimento do passado; trata-se, porém, de um conhecimento de aparência: as imagens guardam em si apenas indícios, a face externa de história que não se mostram, e que pretendemos desvendar. (KOSSOY, 2007, p.31).

Para Sontag (2004, p.79), "a fotografia saqueia e também preserva, denuncia e consagra". O registro fotográfico de Londrina antes e após a Lei Cidade Limpa será ao mesmo tempo um suporte de registro histórico, denúncia em caso de não cumprimento das novas normas e falta de cuidado com o patrimônio, e consagração caso as mudanças sejam efetivadas nas ruas. Servirá para refrescar a memória quando tudo estiver transformado e também para mostrar às futuras gerações o que acontece quando não há regras para o uso da publicidade e indicativos de lojas.

Kossoy (2001, p.36) vai além: "A imagem do real retida pela fotografia (quando preservada ou reproduzida) fornece o testemunho visual e material dos fatos aos expectadores ausentes da cena." Eis a fotografia evidenciando o seu potencial como documento, como memória, como uma "contadora de histórias". No caso deste trabalho, como testemunha ocular das transformações que a paisagem urbana de Londrina passará com a aplicação da nova lei.

De posse das imagens com o registro de dois diferentes momentos da paisagem urbana de Londrina, o cidadão perceberá efetivamente a magnitude das transformações paisagísticas, percepção que seria menos precisa sem o uso de

fotografias. Na documentação desse caso, a memória visual é tão ou mais importante que as palavras ou os escritos que se disserem ou escreverem a respeito.

> Um evento conhecido por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se a pessoa jamais tivesse visto as fotos – pensem na Guerra do Vietnã (Para contra-exemplo, pensem no arquipélago de Gulag, do qual não temos nenhuma foto). Mas, após uma repetida exposição de imagens, o evento também se torna menos real. (SONTAG, 2004, p.30-31).

É claro que não estamos falando de uma guerra. Pelo menos não de uma guerra contra pessoas, mas de uma "luta" contra a poluição visual. E com o ensaio fotográfico nas mãos cada qual poderá analisar e contextualizar a cidade. Avaliar se a lei foi uma medida importante ou não. Além de facilitar a contextualização, as fotografias serão um convite à reflexão. Elas, por si só, não têm o poder de emitir juízo de valor sobre o projeto de reurbanização visual do centro de Londrina. E mais. Sua leitura é polissêmica, ou seja, provavelmente será mais – ou menos – aprofundada de acordo com o olhar de quem as "decifrar".

> O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser "aprofundar" o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado de scanning. (FLUSSER, 2002, p.7-8).

Nessa interpretação de imagens, nesse olhar aprofundado e cauteloso das fotografias, os londrinenses terão em mãos um documento visual da transformação da cidade de alta carga informativa. Uma forma de linguagem acessível a todos, mesmo que não tenham aprendido a "ler imagens". Um documento forte, único e "mágico", como classificam alguns pensadores da fotografia. Visões diferentes que fundamentam a importância da imagem nesse processo de transformação. "De todo o processo, somente a fotografia sobrevive. Os assuntos nela registrados atravessaram os tempos e são hoje vistos por olhos estranhos em lugares desconhecidos." (KOSSOY, 1999, p.139).

Sontag (2004, p.196) destaca a força comunicacional da fotografia:

> A força das imagens fotográficas provém de serem elas realidades materiais por si mesmas, depósitos fartamente informativos deixados no rastro do quem quer que as tenha emitido, meios poderosos de tomar o lugar da realidade – ao transformar a realidade numa sombra. As imagens são mais reais do que qualquer um poderia supor.

Já Flusser (2002, p.8) lembra o caráter "mágico" das fotografias:

> O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação e nela se manifesta de forma incomparável.

Mágicas, fortes ou "sobreviventes", as fotografias de Londrina mostram a trajetória visual da cidade. As duas imagens incluídas anteriormente neste trabalho, são agora repetidas propositadamente, ao lado de uma nova tomada, feita logo depois da retirada das publicidades (Figuras 3 e 4, e 5 e 6), para facilitar ao leitor uma percepção comparativa de como estava o centro da cidade antes da lei, e como ficou depois.

Figura 3 – Calçadão em 8 de agosto de 2010
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 4 – Calçadão em 3 de fevereiro de 2011
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 5 – Rua Sergipe em 8 de agosto de 2010
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 6 – Rua Sergipe em 30 de janeiro de 2011
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Observando essas fotografias, fica evidente que as imagens possuem alto poder informativo e se tornam documentos importantes para a recuperação e preservação da memória. Mesmo sendo uma observadora privilegiada das transformações, por conta da realização deste trabalho, em alguns momentos, durante as tomadas posteriores à retirada das publicidades, foi muito difícil lembrar que loja ou que publicidade estava exatamente naquele local. Essa experiência foi importante para comprovar como a memória é fálica e ressaltar, em razão disso, a importância dos documentos imagéticos. Em quase todas as tomadas fotográficas da segunda etapa deste trabalho, para recordar como era aquela fachada, foi preciso “refrescar” a memória com as primeiras fotografias.

Vistas assim, lado a lado, as fotografias mostram o impacto das primeiras transformações provocadas pela Lei Cidade Limpa. Impacto que, provavelmente, não atingiria a mesma magnitude se fosse descrito apenas por palavras ou lembranças. Nesse caso, a fotografia é literalmente a tradução do ditado que diz “uma imagem vale mais que mil palavras”.

Outro velho ditado, consagrado nesse caso, “brasileiro deixa tudo para a última hora” também se materializou. Ao longo dos 180 dias concedidos para adequação das fachadas, muito pouco foi feito. A 15 dias de a lei entrar em vigor, a grande maioria dos estabelecimentos mantinha as fachadas cobertas por publicidades. Nos últimos dias, com a correria de todos para se adequar às exigências da nova lei, faltou mão-de-obra e tempo.

Como a lei apenas determina multa para os casos de indicativos de loja fora dos padrões, a grande maioria de empresários e prestadores de serviços optou por tirar as placas e deixar as fachadas como elas estavam, sem pinturas, novas placas ou pequenos reparos. Dessa forma, onde antes havia enormes placas, ficou um corredor aberto, como mostram as figuras 7 e 8, e 9 e 10.

Figura 7 – Rua Sergipe em 8 de agosto de 2010
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 8 – Rua Sergipe em 30 de janeiro de 2011
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 9 – Avenida São Paulo em 8 de agosto de 2010
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 10 – Avenida São Paulo em 30 de janeiro de 2011
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Apesar do descaso inicial, há indicativos de que a lei vai resgatar parte da memória arquitetônica da cidade, principalmente na rua Sergipe. O que se vê, por enquanto, é um despertar de fachadas com sacadinhas e contornos antes escondidos.

Alguns lugares, inclusive, já receberam retoques e pinturas; outros revelam o que estava atrás das placas, como nas imagens a seguir (Figuras de 11 a 18).

Figura 11 – Calçadão em 8 de agosto de 2010
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 12 – Calçadão em 3 de fevereiro de 2011
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 13 – Rua Sergipe em 8 de agosto de 2010
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 14 – Rua Sergipe em 30 de janeiro de 2011
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 15 – Rua Sergipe em 11 de setembro de 2010
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 16 – Rua Sergipe em 30 de janeiro de 2011
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 17 – Rua Sergipe em 11 de setembro de 2010
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Figura 18 – Rua Sergipe em 30 de janeiro de 2011
Fotografia: Fernanda Bressan
Fonte: acervo pessoal da fotógrafa

Considerações finais

Estudiosos da fotografia como Boris Kossoy, Susan Sontag e Vilém Flusser já chamaram a atenção para sua importância como documento e objeto de alta carga informativa. Os acervos de Augusto Malta, no Rio de Janeiro, e Aurélio Becherini, em São Paulo, são exemplos da importância do registro fotográfico das cidades para a preservação e democratização da memória das mesmas.

Fato reiterado no decorrer desse trabalho. Foi possível perceber a relevância da fotografia como instrumento de preservação da memória, documento histórico. Os primeiros registros mostram uma Londrina que já não existe mais. O ensaio fotográfico realizado no Calçadão e na rua Sergipe, em agosto e setembro de 2010, mostram paisagens urbanas que não podem mais ser vistas pelo simples fato de que desapareceram do centro da cidade, em decorrência da Lei Cidade Limpa.

Se não houvesse o registro, as cenas ficariam apenas na memória humana que, como dito no início desse trabalho, é imprecisa. Outro exercício possível é o jogo da comparação. As imagens ganham força quando colocadas lado a lado, permitindo uma visualização mais aprofundada das transformações. Essas mudanças passam a ter forma, cores, texturas e espaços intensificados justamente porque existem tais imagens.

Esse exercício não teria o mesmo poder sem o uso das fotografias. O ser humano é altamente visual, e por isso tem nos registros imagéticos um poderoso instrumento para fazer com que a lembrança ressurja na memória para a comparação.

No futuro essas mesmas imagens poderão servir de exemplo para outras cidades que desejem vivenciar o mesmo processo; para cidadãos londrinenses que ainda nem nasceram e poderão ver a “cidade do tempo de seus pais”; como objeto de estudo sobre a paisagem urbana; sobre a publicidade e sua interação com o meio ambiente, enfim, como um documento da Londrina que se transformou pela Lei Cidade Limpa.

Referências

ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro 1903-1936*. Rio de Janeiro: Ermakoff Casa Editorial, 2009.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Lições e demolições do olhar. In: BECHERINI, Aurélio. *Aurélio Becherini*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.8–18.

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

KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editoral, 1999.

_____. *Fotografia e história.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Os tempos da fotografia:* o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SERVA, Leão. *Cidade Limpa*: o projeto que mudou a cara de São Paulo. São Paulo: Clio Editora, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre fotografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

A VOZ DA LIBERDADE: IMAGEM E COLONIALISMO NO IRAQUE EM JANEIRO DE 2005

Ayoub Hanna Ayoub (UEL)
Fernanda Rodrigues de Souza

O presente trabalho se propõe a fazer uma análise sobre o discurso usado pela Folha de S. Paulo nas eleições do Iraque, em janeiro de 2005. Com base na análise do discurso, procura-se identificar como os textos significam, levando em consideração a influência imagética a partir das fotografias presentes nas edições. A análise irá, portanto, identificar como esse "efeito positivo" da invasão do Iraque, no caso a democracia, surgiu sob a forma do discurso colonial e do imperialismo, justificando a dominação do país. Procura-se também verificar se, dentro desse mesmo discurso, o iraquiano é visto pelo que é, ou seja, um oriental, com sua religião e cultura, ou pelo que não é, no caso, ocidental. Busca-se assim especificar demarcações e diferenças culturais, políticas e ideológicas que se estabelecem por meio da representação no todo discursivo — tendo por base os estudos de Edward Said. Os objetivos da análise incluem estudar de que maneira a representação do "outro" no discurso indica o colonizado e, quando há a representação de um colonizador, questionar se o discurso colonial pode influenciar na percepção do leitor.

A questão do imperialismo na atualidade tem, como grande ator, os Estados Unidos. A globalização, resultado da Segunda Guerra Mundial, colocou o país em posição de domínio e “missão”, questões que se inserem na configuração do “destino manifesto”, pensamento que acompanha a história dos EUA. O pensamento expressa a crença de que os EUA são o povo escolhido por Deus para levar a liberdade e democracia ao mundo, uma justificativa ao expansionismo. O país assumiu assim a responsabilidade de controlar e levar as lições de democracia ao mundo.

Na nova era da conquista, a colonização também se faz presente, agora com novos atores. Antigamente, os Estados se engajavam nas lutas pelos territórios e hoje o que ocorre são grandes empresas e conglomerados que não visam somente a conquista expressamente física, mas principalmente a de mercado. “Cada uma das cem principais empresas globais vende mais do que cada um dos 120 países mais pobres exporta. Essas firmas gigantes e globais controlam 70% do comércio mundial” (RAMONET, 2003, p.16).

Edward Said aponta uma diferença da dominação imperial clássica e naquele que chama de século do imperialismo americano (século XX). Antes, o poder encontrava-se instaurado nas colônias a partir da presença do homem branco, o que era capaz inclusive de gerar alguma resistência à dominação. Este tipo de poder, ligado também à cultura da época, era o que garantia a legitimidade do domínio. Hoje, o que existe para exercer o poder é a presença internacional dos meios de comunicação, que garantem uma dominação no nível subliminar. Neste caso, a autoridade cultural passa a ser obtida graças à difusão e o controle das informações. Segundo o autor, o fato não indica, de forma alguma, que a resistência não exista, mas a comunicação auxilia no domínio. O propósito da unidade cultural e do tipo de discurso, tanto antigo como atual, seria o mesmo, que é manter o império instituído.

A missão dos EUA de assumir o controle do Oriente Médio se justifica pelos recursos naturais, principalmente o petróleo, o “ouro negro”, demonstrando o interesse econômico, uma vez que empresas petrolíferas ocidentais atuam na região. No entanto, o petróleo é divulgado como motivo secundário para o domínio ou para as guerras, com um destaque para as missões de levar e difundir os ideais de democracia, civilização e novo mundo. No caso do Iraque, a missão aconteceu sob a forma de invasão, ocupação e aquela que chamou-se de “Guerra do Iraque”,

com início em 2003, apesar da atuação armamentista desigual dos países envolvidos.

O conflito, que era uma ambição do ex-presidente estadunidense George W. Bush, resultou em 2003 na deposição do ex-presidente iraquiano, Saddam Hussein, conhecido por sua ditadura. A consequência em âmbito político foi um governo interino, apoiado pelos Estados Unidos. Finalmente, em 2005, o resultado foi a esperada democracia, que levava a "liberdade" ao país. A eleição, como um aspecto positivo, foi inevitavelmente difundida sob essa visão por agências de notícias, uma vez que há um poder maior, que também as controla, ainda que de forma sutil e abstrata.

A análise busca identificar como esse efeito positivo da guerra, no caso a democracia, surgiu sob a forma do discurso colonial e do imperialismo, justificando a dominação ao Iraque. A partir das imagens presentes na edição, é possível constatar o tipo de discurso que se manteve na mídia.

A Guerra pela Democracia

O Iraque, país com aproximadamente 28 milhões de habitantes, possui uma história rica de luta contra impérios e enfrenta também uma situação de dominação atual. Mesmo que as tropas americanas tenham deixado em agosto de 2010 o país, a presença dos militares no território deixou e ainda deixa marcas a cada dia, fazendo relembrar os tempos de dominação colonial. Tariq Ali (2003) apresenta a situação com base em uma profunda contextualização histórica. O autor faz uma análise reflexiva sobre a história do Iraque, a partir de questões culturais e fatos históricos, que vão desde a época da dominação dos impérios até o papel assumido pelos Estados Unidos no país, na ocasião da invasão em 2003.

Os atentados de 11 de setembro de 2001 foram também motivadores da Guerra ao Iraque. Houve espaço para que o Conselho de Segurança Nacional dos Estados Unidos decidisse sobre as atitudes a serem tomadas contra os responsáveis pela violência. Com o conflito militar no Afeganistão, em busca de Osama Bin Laden, a quem foi conferida a responsabilidade pelos atentados, George W. Bush ganhou o apoio popular dos americanos para a chamada "guerra contra o terror", o que fortaleceu sua reeleição em 2004. O conflito no Iraque, portanto, se insere no mesmo contexto de busca de ameaças e inimigos mundiais. Sob o

pretexto de que o Iraque estava desenvolvendo armas de destruição em massa, os Estados Unidos e a Grã-Bretanha invadiram o país. A guerra no Iraque teve seu fundamento em conflitos históricos, reforçados após os atentados.

Para Tariq Ali (2003), os ataques do 11 de setembro foram “um presente dos céus para o governo”. Porém, para invadir o Iraque, os Estados Unidos teriam de encontrar outra justificativa, porque o pretexto oficial, de encontrar as armas de destruição em massa iriam se tornar frágeis ao longo do tempo. Segundo Ali,

> A justificativa da invasão do Iraque passara agora para a necessidade premente de introduzir a democracia no país, vestindo a agressão com a fantasia da libertação. Poucos no Oriente Médio, amigos ou inimigos do governo, foram enganados. Os povos do mundo árabe viram a Operação Liberdade do Iraque como uma pantomima horripilante, um disfarce para a ocupação colonial à moda antiga, de estilo europeu, construída, como suas antecessoras, sobre os alicerces mais instáveis – incontáveis falsidades, cupidez e fantasias imperiais (ALI, 2003, p.167).

Após iniciada a invasão ao Iraque e com a queda do regime de Saddam Hussein em abril de 2003, o grupo de inspeção no país admite não ter encontrado as armas de destruição em massa. Saddam foi capturado em outubro do mesmo ano, mas o país já sofria com a consequência da invasão, principalmente com milhares de mortes de civis. Após a queda de Saddam, institui-se no Iraque um governo provisório, sob a tutela dos Estados Unidos. A opinião sobre os EUA na França, Alemanha e também Grã-Bretanha passava a ser cada vez mais negativa.

As eleições no Iraque, em janeiro de 2005, iam ao encontro dos objetivos do presidente George W. Bush, de estabelecer a democracia. Aos xiitas, a realização do pleito convinha, já que eram maioria no país e queriam se ver livres de décadas de predominância sunita. As eleições tinham também traços da história, da política e da religiosidade dos grupos.

Ao todo, foram 14,2 milhões de eleitores inscritos, dos quais votaram cerca de 8 milhões, representando uma abstenção de 40% do eleitorado (BANDEIRA, 2005). O voto não é obrigatório no Iraque. As eleições foram consideradas marco histórico para o país, sendo as primeiras eleições multipartidárias depois de 50 anos, mas em outro contexto social, político e cultural. A eleição foi realizada mesmo com a instabilidade da situação iraquiana, em meio à guerra e a ataques da oposição ao

sistema que estava sendo implantado, com o apoio dos Estados Unidos. Segundo Bandeira, o presidente Bush comemorou as eleições “como vitória de seu projeto de exportar a democracia pelas armas” (BANDEIRA, 2005, p.744), e manteve a intenção de legitimar a guerra e a ocupação do país por meio do pleito.

Após as eleições em 2005 e mesmo após a aprovação da Constituição do Iraque em dezembro do mesmo ano, haveria ainda consequências imprevisíveis. Em uma sociedade polarizada e dividida, “a perspectiva era de que os resultados das eleições agravassem ainda mais a turbulência do Oriente Médio [...]. Uma democracia secular, como os Estados Unidos pretendiam impor, afigurava-se bastante difícil” (BANDEIRA, 2005, p.244).

O ORIENTE AOS OLHOS DO MUNDO

O modo como é difundido o universo do Oriente Médio é importante para compreender os mecanismos e discursos presentes em nosso tempo sobre a região. O tipo de discurso adquire, como linha constante de apresentação, o tom colonial, no sentido de criar uma relação de dependência dentro do próprio discurso. Essa relação, baseada em estereótipos, coloca dois lados polarizados, sendo um deles o do colonizador e o outro de povo a ser colonizado.

O discurso colonial, presente nos veículos de comunicação e nas notícias divulgadas ao mundo todo sobre o Oriente, é debatido justamente por sua atualidade, por ainda estar presente em imagens, palavras, termos e mecanismos de manutenção de uma determinada ordem social e do estabelecimento do poder. A identificação do colonizador e do colonizado se faz presente no discurso, quando o mesmo assume o tom colonial/imperialista. Como sugere Bhabha, em sua leitura do discurso colonial,

> A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/ racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido (BHABHA, 1998, p.105)

O discurso colonial serve portanto para ligar uma série de diferenças e discriminações que são base para as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural. Para Bhabha, muitas vezes fala-se do outro quando ele defende o nacionalismo, mas não é somente essa a questão a ser levantada. É preciso também identificar o modo de representação da alteridade.

O objetivo do discurso colonial seria apresentar o colonizado em condição inferior para depois, com base na origem racial, justificar a conquista. Edward Said traz para a discussão o chamado Orientalismo, termo que teve expressão maior nos séculos XIX e XX, com autores considerados intelectuais. Por meio de seus estudos e experiências, estes autores formaram bibliotecas, contendo inúmeros títulos com suas considerações sobre uma região do mundo que precisava ser estudada.

Said faz um minucioso estudo que se resumiria em um conhecimento não verdadeiro, difundido por intelectuais, sobre os países do Oriente Médio e seus povos, culturas e realidades. Segundo ele, o termo foi muito usado pelos especialistas “tanto por ser vago e geral demais quanto por ser conotativo da arrogante atitude executiva do colonialismo europeu do século XIX e início do século XX”. Ainda justificando a análise do orientalismo, Said destaca que o que ocorre é uma negociação com o Oriente, “fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o”.

A forma de análise mantida por Said também leva a defender a importância dos discursos sobre o Oriente na configuração atual para o público brasileiro. Com exceção de veículos alternativos de comunicação e canais da internet, a maior parte dos meios de comunicação de massa transmite as mesmas informações, a maioria advinda de agências de notícias internacionais sobre os conflitos e formas de vida naquela região. Os estudos de Said acontecem em torno do que ele chama de colonialismo formal, indicando que os estudiosos interpretavam que o Oriente precisava da presença do Ocidente “mais ou menos para sempre”.

Dessa forma, constata-se que ao falar dos orientais, o discurso não os apresenta pela sua cultura, valores ou até mesmo pelas próprias riquezas de diferenças, inclusive religiosas. O discurso é apresentado sob a ótica ocidental, pelo que o Ocidente acredita ou quer acreditar que esses fatores sejam. Os fatores não-ocidentais são o que caracterizam e justificam a forma de tratamento dada ao Oriente.

> Os orientais raramente eram vistos ou olhados; a visão passava através deles, e eram analisados não como cidadãos nem como povo, mas como problemas a serem resolvidos, ou confinados, ou – posto que as potências ocidentais cobiçavam abertamente o território deles – conquistados. (SAID, 1996, p.213)

Said também faz uma distinção importante sobre os termos imperialismo e colonialismo. O imperialismo é usado para designar a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante, governando um território distante. Já o termo colonialismo é usado pelo autor para definir uma consequência do imperialismo, que é a implantação das colônias em território distante. Segundo ele, hoje o colonialismo direto se extinguiu, mas o imperialismo "sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural global, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais". (SAID, 2005, p.40)

As formas atuais de discurso e debate valorizam, segundo Said, o lado bom do imperialismo, colocando as superpotências mundiais, principalmente os Estados Unidos, em uma posição de semeadores da paz e da democracia. Apesar de crer que "hoje o número de pessoas politizadas no mundo é grande demais para que qualquer nação aceite facilmente a finalidade da missão histórica americana de liderar o mundo" (SAID, 2005, p.356), Said reafirma a presença do tipo de discurso que remete aos tons do imperialismo, e que portanto, demanda atenção.

Em um de seus estudos, Said considera relevante analisar o envolvimento da cultura com os impérios em expansão. Não se restringe, portanto, a uma análise do imperialismo baseada no poder econômico e nas decisões políticas, justamente por estar preocupado com a compreensão do todo, com as manifestações em outro nível de importância, que é o da cultura. Disseminadas de várias maneiras na sociedade, as novas formas de discurso sobre o Oriente adquirem os resíduos do imperialismo, principalmente na questão de como o "outro" é ainda apresentado nos meios de comunicação ocidentais.

Para Said, a grande relevância em ter o foco no estudo cultural, é justamente compreender os mecanismos políticos da dominação simbólica. "E conforme o estudo da cultura se estende para os meios de comunicação de massa, para a cultura popular, para a micropolítica e assim por diante, os focos sobre o modo de poder e hegemonia vai se tornando mais nítido". (SAID, 2005, p.98)

A influência do colonialismo chega aos meios de comunicação de massa e as multinacionais americanas controlam a produção, distribuição e principalmente a seleção das notícias que são transmitidas ao mundo. Institui-se aí uma verdade disseminada de forma massiva, que não é necessariamente a realidade em sua transparência. Para o autor, o domínio da informação aconteceu primeiro com a criação de formas de controle cultural, originadas nos Estados Unidos, e que se expandiram, atingindo não apenas a população estadunidense, mas outras culturas.

O Poder do Discurso

A análise de discurso se aplica a práticas discursivas de diferentes naturezas (imagens, textos, etc.) e caracteriza-se pela busca da ideologia manifesta na língua e nos objetos simbólicos, à procura de um sentido real e não de um sentido considerado único e verdadeiro.

Um leitor de jornal, por exemplo, só teria entendimento da Guerra no Iraque e suas implicações de acordo com o conhecimento que já tem sobre essa situação. O trabalho ideológico é, portanto, realizado pela memória e pelo esquecimento, pela noção vaga que se apagou com o tempo ou pelo conhecimento profundo que se tem sobre determinada realidade.

De acordo com Orlandi, a memória pode então ser tratada como um interdiscurso, algo que fala antes do discurso e em outro lugar. Por isso considera-se que o já dito influencia na formulação e recepção do discurso presente. Segundo a teoria da análise de discurso, o interdiscurso especifica condições para que o acontecimento histórico faça sentido e se insira em seus locutores.

A ideologia ocidental sobre o oriente médio e seus conflitos, que considera-se já pré-estabelecida por anos de história de dominação europeia e mais recentemente americana, e sobretudo presente na comunicação dos veículos de massa, é marcada pelo que é apresentado em forma substancial de discurso, mas também por aquilo que é silenciado. Havendo estereótipos, como selvageria e anarquia, que delimitam o conhecimento com relação à formação política, cultural e estrutural de um outro povo, o discurso colonial se faz presente e se insere na ótica e profundidade de nossa análise discursiva, uma vez que atua no sentido de influenciar a percepção do receptor da informação.

A representação das imagens do Iraque na análise que se segue é um exemplo de como o discurso colonial, a identificação de um colonizador e de um colonizado e a inserção de estereótipos podem acontecer dentro dos veículos de comunicação. A percepção do leitor, que pode já possuir uma noção estereotipada da realidade de um outro povo, pode ser influenciada ainda mais pelo impacto imediato proporcionado pelas fotografias.

Uma das características da análise de discurso, aplicada ao presente trabalho, é a compreensão das condições de produção da notícia. No caso do Oriente Médio, mais especificamente em 2005, no período das eleições iraquianas, a maioria das notícias e fotografias publicadas na Folha de S. Paulo era advinda de agências internacionais e algumas de correspondentes do jornal.

Orlandi ressalta a importância de que não se deve tomar uma postura neutra diante do discurso, mas sim relativizada na interpretação, atravessando a transparência da linguagem, a literalidade do sentido e a onipotência do sujeito. Justamente por não buscar uma neutralidade, considera-se que o presente trabalho está vinculado ao pensamento pós-colonial de crítica da modernidade e do discurso colonial, que ainda se faz presente.

Os fundamentos da análise de discurso podem ser compreendidos em nossos estudos porque ocorre a mesma preocupação com a historicidade dos fatos e suas interpretações possíveis. Nosso objetivo não é falar da constituição de uma única identidade do “outro”, no caso o oriental, mas antes do imaginário que se constrói sobre as nações do oriente, estudadas pelo orientalismo.

A IMAGEM DA DEMOCRACIA

O recorte da análise se estabeleceu em um fato considerado marco histórico para o Iraque: as eleições de janeiro de 2005. A partir da capa do dia seguinte às eleições pretende-se identificar como o “outro” é representado em um momento que remete a anseios de democracia. É importante frisar que a análise tem como base o fato das primeiras eleições no Iraque em 2005, após 30 anos sem pleito. Com o distanciamento crítico de mais de cinco anos, reforça-se a importância de analisar a edição.

FOLHA DE S.PAULO

São Paulo, segunda-feira, 31 de janeiro de 2005

Mulheres iraquianas formam fila para votar na cidade de Najaf, desafiando ataques terroristas que deixaram 35 mortos

Mulher mostra dedo marcado por tinta indelével, após votar

Maioria surpreende e vota no Iraque

Não foi a busca pela democracia, mas pelo poder

★ Cerca de 60% dos eleitores registrados vão às urnas; ataques matam ao menos 35

★ 'Mundo ouviu a voz da liberdade do centro do Oriente Médio', afirma Bush

O presidente George W. Bush caminha na Casa Branca pouco antes de comentar a eleição

Com Stedile, Chávez ataca 'imperialismo'

João Pedro Stedile discursa ao lado de Hugo Chávez

ESPORTE

NA PONTA Cicinho comemora seu gol, na vitória do São Paulo por 2 a 1 sobre o União, que colocou o time na liderança do Paulista; o Santos empatou, e o Palmeiras perdeu

Aumento de salário domina campanhas na Câmara

Trecho inédito de fita liga Greenhalgh a escândalo

Seis Estados dão dados menores sobre homicídios

Volta às aulas põe mais 3,5 milhões de carros nas ruas

Começa julgamento de Michael Jackson

OPINIÃO

EDITORIAIS

FOLHATEEN

Namorados criam código da folia

Figura 4 - Edição do dia 31 de janeiro de 2005. No dia seguinte às eleições, fotografias mostram mulheres exercendo o direito de voto e o até então presidente George W. Bush, caminhando na Casa Branca.

A manchete de capa “Maioria surpreende e vota no Iraque” aponta não apenas uma surpresa na eleição, com a maioria comparecendo às urnas. Vale ressaltar aqui que a maioria citada não é a maioria da população, como pode parecer, mas a maioria dos inscritos para votar (60%) que compareceram. Mas a manchete também vem complementada por uma imagem incomum quando se trata do Oriente Médio: mulheres iraquianas, várias e juntas, exercendo um direito.

As três fotografias na capa possuem as seguintes legendas:

1. Mulheres iraquianas na fila;
   Legenda: Mulheres iraquianas formam fila para votar na cidade de Najaf, desafiando ataques terroristas que deixaram 35 mortos
2. Iraquiana mostrando o dedo sujo, após a votação;
   Legenda: Mulher mostra dedo manchado por tinta indelével, após votar
3. Presidente dos EUA George W. Bush caminhando na Casa Branca;
   Legenda: Presidente americano caminha na Casa Branca pouco antes de comentar as eleições

As imagens de mulheres na capa representam, portanto, a maioria que “surpreende” e vota. Porém, as mulheres, que são símbolo da fragilidade e também da ausência dos direitos do ponto de vista ocidental, surpreendem tanto quanto a maioria que foi votar no Iraque. Pelo contexto do discurso formado neste momento, identificam-se diferenças entre mulheres do Iraque e dos países ocidentais, a começar pelas roupas.

O conhecimento histórico exerce nesse instante um papel fundamental para o leitor do jornal. Ao se deparar com as imagens das mulheres, encobertas pela *abaya* (véu muçulmano), o leitor busca em sua memória o conhecimento sobre aquela tradição, seja ele intenso ou reduzido. O interdiscurso portanto, apresentado por Oralandi, é acionado pelo leitor. Pode-se dar início então ao processo de busca de efeitos de sentido, já pelo que é dito ou não nas imagens e pela interpretação possível.

As mulheres das fotos serão comparadas, quase que inevitavelmente, às mulheres ocidentais. O costume de cobrir os cabelos e o corpo para a tradição ocidental pode ser um sinal de opressão do islamismo e um reflexo de normas morais e valores que restringem a liberdade das mulheres em grande parte do

Oriente Médio. Observa-se portanto que, nesse momento, as mulheres, que mesmo tão reprimidas, têm pelo menos o direito ao voto. Mas é importante retomar o islamismo como religião, que preserva certas leis como a poligamia masculina e o fato de que os homens podem se casar com mulheres não islâmicas; o uso de véu por mulheres; homens que podem abandoná-las mediante declaração pública de repúdio; e a punição com flagelo público à mulher adúltera.

Mas, como apresenta Arbex Junior, “se o Islã preserva certas leis, é apenas porque tal fato interessa ao machismo e não à religião como tal” (ARBEX JUNIOR, 1997, p.27). E, o que o autor também apresenta é que as mulheres sofrem repressão em vários países, sob diferentes formas, como no Brasil, campeão em violência contra as mulheres em 1995.

Não se trata, no entanto, de justificar a repressão às mulheres no Iraque, mas sim de analisar que imagens de mulheres em votação são um elemento simbólico que constituem um discurso de liberdade na capa em questão, inclusive pelo sinal de “paz e amor”, ou de “vitória”, da iraquiana com o dedo sujo com tinta indelével. A interpretação é influenciada pelos costumes ocidentais e do cristianismo no Brasil, uma formação discursiva que remete diretamente à formação cultural dos espectadores brasileiros.

O poder também se insere nessa formação discursiva. Bush aparece na imagem da capa caminhando, saindo de uma porta, como o homem que deu “um passo à frente” e contribuiu para a democracia de um país oprimido por um ditador. A única bandeira de Estado que aparece na capa é a dos Estados Unidos, a verdadeira democracia, junto à imagem de Bush.

Mas o poder aí não é apenas aquele que caminha ao lado do ex-presidente dos Estados Unidos, mas também o que garante a superioridade ocidental, que aspira pela liberdade do Iraque. O discurso nesse momento pode ser analisado como justificativa do poder. A “América” teria, sobre esse “outro universo” iraquiano, certo direito de mostrar sua posição superior e levar a democracia.

O apoio de Bush nas eleições foi intenso e tinha como justificativa a preocupação, o anseio e a vontade de incentivar a implantação de um governo democrático no país. Na formação discursiva da referida capa pode-se afirmar que, mais do que em qualquer outra analisada no período, é possível a identificação de um Bush “colonizador” e de um Iraque como “país a ser colonizado”, principalmente pelo reforço imagético que compõe esta sequência, perceptível ao olhar.

CONSIDERAÇÕES

Apesar de a análise ter se focado nas eleições iraquianas de 2005, noticiada pela Folha de S. Paulo, é importante ter uma percepção mais ampla, que não se restrinja ao fato, ao período ou ao veículo estudado. Constata-se que a visão do "outro" é estereotipada em vários casos no discurso, tanto pela sutileza ou imposição das palavras, como pelo impacto imagético, que em certos casos diz mais que as próprias palavras.

O discurso da democracia e da liberdade, que se apresenta na capa da edição de 31 de janeiro de 2005, é um indício da presença do discurso colonial, que colocou o ex-presidente estadunidense em posição favorecida diante do ocorrido.

A religiosidade se faz presente como um demarcador cultural da região, que, diante do efeito de sentido, se torna característica do "outro" oriental.

A religião no Oriente Médio esteve envolvida com a história de impérios e com a expansão árabe, tendo historicamente interferências na política. O Islã preserva leis e costumes que atravessaram os séculos e as guerras e permaneceram até os dias atuais. Portanto, não cabe ao Ocidente julgar ou estereotipar, mas sim respeitar o outro e sua religião, mesmo que atrelada ao Estado. Exclui-se na memória discursiva o fato de que o fundamentalismo religioso foi motivo para que Bush declarasse guerra ao terrorismo, o que também ocasionou mortes (e mais terror) à outra parte.

O que os iraquianos acham de um país ocidental que justificou uma invasão ao seu território com armas químicas e nucleares que jamais foram encontradas? O que eles acreditam ter sido a guerra que matou milhares de pessoas no Iraque, que causou destruição e que não levou a resultados concretos? Será que o caminho para a democracia no país teria que vir realmente a partir de uma guerra? E será que a democracia que pregou-se ter sido alcançada é a que esperavam?

O discurso usado na capa da edição, reforçado pelas imagens, permite questionar se o caminho da liberdade do Iraque apresentado pelo jornal era realmente o único. O que se vê na Folha de S. Paulo é um exemplo do que foi passado ao mundo, pelos olhos ocidentais, nos veículos de comunicação de massa. Um discurso que conta uma história sobre as eleições, que não é a história das eleições, do ponto de vista, por exemplo, dos iraquianos.

REFERÊNCIAS:

ABRAMO, Perseu. *Padrões de Manipulação na grande imprensa.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

ALI, Tariq. Bush na Babilônia – a recolonização do Iraque. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Editora Record, 2003.

ARBEX JUNIOR, José. *Islã – um enigma de nossa época*. Editora Moderna, 1997.

ARBEX JUNIOR, José*. Showrnalismo, a notícia como espetáculo*. Casa Amarela, 2001.

BANDEIRA, Luiz A. M. *Formação do Império Americano*. Editora Civilização Brasileira, 2005.

BAUDRILLARD, Jean; MORIN, Edgard. *A violência do mundo*. Tradução de Leneide Duarte-Plon. Anima Editora, 2004.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de semiótica da cultura.* São Paulo: editado pelo centro interdisciplinar da semiótica da cultura do programa de pós-graduação em comunicação e semiótica (PUC-SP), 1995.

FABRICIO, Branca F.; LOPES, Luís P.M. *Discurso como arma de guerra: um posicionamento ocidentalista na construção da alteridade.* D.E.L.T.A 21: ESPECIAL, 2005.

FOUCAULT, Michel . *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Editora Graal, [1979] 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola, são Paulo, Brasil, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Aula de 17 de março de 1976*. In Em defesa da sociedade. Tradução de Maria Ermantina Galvão. Martins Fontes, 1999.

HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. Editora Schwarcz, 1994.

ORLANDI, Eni P. *Terra à vista!*: discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez, 1990.

ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento – as formas do discurso.* Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos.* Pontes, 2007.

PÊUCHEUX, Michel. *Semântica e discurso* - Uma crítica a afirmação do óbvio. Editora Unicamp, 1997.

POMPEU, Renato. *As lições que ninguém aprende: história do Oriente Médio*. In: Revista Caros Amigos (Edição Especial “Oriente Médio”), nº 30, São Paulo, Setembro 2006, p. 4-5.

RAMONET, Ignácio. *Guerras do século XXI*. Editora Vozes, 2002.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo.*Companhia das letras, 2005.

SAID, Edward W. *Orientalismo, o oriente como invenção do ocidente.* Companhia das Letras, 1996.

SAID, Edward W. *Cultura e Política.* Boitempo Editorial - São Paulo, 2007.

Sites:

TEIXEIRA, Francisco Carlos. **Saddam Hussein: um julgamento justo?** Disponível em: <http://cartamaior.com.br/templates/colunaMostrar.cfm?coluna_id=3394>. Acesso em: 12 de agosto de 2010.

MERLINO, Tatiana. **"A guerra no Iraque não terminou"**, Reportagem com Muniz Alberto Luiz Bandeira. Disponível em: <http://carosamigos.terra.com.br/index_site.php?pag=materia&id=263>. Acesso em 31 de setembro de 2010.

Folha de S. Paulo.
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/>
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/>

PERFORMANCE, IDENTIDADE E AUTO-IMAGEM

STRATICO, Fernando A.
Universidade Estadual de Londrina
Departamento de Música/Teatro
fernando.str@hotmail.com

Este artigo é resultado das pesquisas realizadas no projeto *Identidade, Jogo Cênico e o Objeto/Imagem* - Departamento de Música e Teatro – UEL -, e apresenta uma análise a respeito dos processos de construção da imagem performática presentes no decorrer do século XX. Busca-se demonstrar os modos pelos quais homens e mulheres construíram imagens de si em situação cênica ou performática. A partir da análise de fotografias, relatos, depoimentos e manifestos, apresentamos perfis e auto-imagens de artistas que, por meio de processos cênicos e performáticos, definem e articulam identidades para si e para o outro. O foco desta análise recai, assim, sobre experiências performáticas que revelam um jogo cênico em seu interior que é marcado pela presentificação do performer. Este teatraliza o eu e o presentifica no momento da performance. Exemplos das experiências da *Body Art* assim como de vários outros momentos da história da performance - em especial as proposições de Lygia Clark - caracterizam um estado em que a identidade da(o) artista se fragmenta para ser reconstruída posteriormente pelas imagens de seu ato performático. A fotografia é articulada, deste modo, não somente como mero registro, mas como parte de um todo (discursos lingüísticos, manifestos, ações) que articulam o fluxo de identidades e auto-imagens.
PALAVRAS – CHAVES: Performance; Identidade; Auto-imagem.

A palavra inglesa *performance* tem designado, ao longo das últimas três décadas, não somente o desempenho de máquinas, motores, operários, médicos, músicos, atores e diretores de empresas, mas também o desempenho daqueles cujo comportamento possui uma conotação teatral ou espetacular. Refere-se, assim, àqueles comportamentos realizados para serem vistos ou contemplados por alguém. Neste sentido, o termo passou, ao longo do tempo, a ser usado para designar uma área de estudo destes comportamentos espetaculares. Assim, os estudos da perfomance têm se voltado para a investigação científica de ritos tribais, de rituais religiosos, além de muitas outras manifestações cujas características básicas se assentam sobre o que Richard Schechner chama de *comportamento restaurado* (SCHECHNER, 1995, p 205). Como área de estudo, sua abordagem geralmente tem um cunho antropológico, e é com base neste prisma que muitos fenômenos performáticos são estudados. Muito significativa é a

teoria da performance de Schechnner, e a teoria da performance social e do comportamento cotidiano de Irving Goffman.

Mas performance não se refere somente a esta área. Sua referência mais comum, diz respeito a manifestações artísticas que, nas últimas três décadas, têm se situado como uma linguagem específica: é quando a performance torna-se arte. Para alguns, a performance-arte é um tipo de teatro, para outros é uma linguagem que possui seus próprios elementos, os quais incluem a teatralidade. Performance, como manifestação artística, possui uma história e área de estudos específicas. Sua história, postulam alguns autores (GOLDBERG, 1993), inicia-se com as incursões dadaístas e futuristas pelo campo da encenação no início do século XX. Outras manifestações marcaram esta história, tais como o *happening*, a *body-art* dos anos sessenta e setenta. E assim, a performance chega até nossos dias como uma forma artística, que ora se mostra polêmica, ora incompreensível, seja pelo seu aspecto obscuro, ou pela recusa em se definir como teatro ou música, ou ainda como artes plásticas.

Se é preciso defini-la, podemos caracterizá-la por ações presentificadas do artista-performer, que se apresenta para um público espectador. Esta presentificação pode acontecer pela apresentação de si mesmo como pessoa e agente da performance, onde há a recusa em interpretar personagens ou deixar de ser quem o artista é, ou ainda pela presença e articulação de elementos pessoais, tais como a história pessoal, ou simplesmente pela incorporação de elementos presentes, tais como o espaço urbano. Esta definição cobre uma gama enorme de atividades performáticas das últimas décadas e ainda explica muitas obras contemporâneas; no entanto, o conceito ainda necessita ser ampliado, pois performance hoje se aproxima muito de outras linguagens, tais como o teatro e a dança.

No decorrer das últimas décadas as manifestações artísticas performáticas perderam o seu caráter enfático das ações ou desempenho físico destacados do cotidiano, passando a se aproximar das formas de teatro convencionais. Assim, a performance contemporânea se confunde com o teatro, com a dança e a música. Na verdade o que tem acontecido é que artistas provindos destas áreas específicas incorporaram em seus trabalhos elementos da performance, ou elementos performáticos. Nesta perspectiva, os trabalhos performáticos contemporâneos utilizam de todo o aparato teatral, mas ao mesmo tempo, presentificam o ator/atriz performer. Esta presentificação é expressa pela concentração - já comum para nós - dos elementos da linguagem teatral. Ou seja, o performer muitas vezes concentra em si a articulação da dramaturgia, da cenografia, figurinos, etc. e principalmente da relação com o espectador, o que resulta, geralmente em apresentações solos. O solo exemplifica bem este trânsito na direção da performance promovido por artistas de teatro. O solo, que é muito

encontrado hoje em dia, não poderia ser chamado de monólogo, porque suas características dizem respeito a um outro tipo de atuação, que é, antes de tudo, muito pessoal. E neste solo, a presença pessoal do ator é destacada e ampliada.

A relação entre a performance-arte e a fotografia é bastante antiga. Desde as incursões futuristas, a produção fotográfica tem sido de grande valia para o registro das manifestações performáticas de artistas e também de público. São estes registros que hoje nos dão idéia de como eram tais ações. Sem as imagens fotográficas que hoje nos chegam, nossa visão sobre a experiência real performática seria bem mais limitada. Assim, em seus primórdios, a arte da performance dependeu da elaboração da imagem fotográfica, que em seu universo próprio, como linguagem artística, inaugurou e construiu uma realidade imagética específica.

Discute-se se em algum momento, nos primórdios da performance, a fotografia foi apenas registro, ou se já em sua simbiose performática inicial não foi ela parte imprescindível da elaboração e execução da obra performática. A partir da legitimação da performance como linguagem artística – presente em galerias de arte, escolas, universidades e museus – a imagem fotográfica assume mais claramente seu papel de extensão da obra performática. É bem verdade que muitas obras deste gênero permaneceram sem a sua construção fotográfica, mas nem por isso, deixaram de ser performances, e neste caso, evidenciaram ainda mais sua absoluta efemeridade. Por outro lado, o grande número de imagens de obras disponíveis hoje em dia atesta o quanto esta relação se fundamenta numa interdependência cujo centro é a ação performática.

Assim como nas imagens posadas cotidianas em que as pessoas se apresentam e constroem uma determinada imagem de si mesmos, com um determinado fim, as imagens performáticas artísticas elaboram, do mesmo modo, auto-imagens que são apresentadas e negociadas com o seu público. Fotos de aniversários e casamentos articulam identidades que são forjadas por meio dos vários recursos disponíveis para a imagem: vestuário, maquiagem, gestualidade, luminosidade, cenário, etc. Cada elemento articula uma noção e conceito de si que se projeta além dos limites da própria imagem. Configura-se assim, uma identidade para si e também para quem apreende a imagem. No campo fugidio das realidades contemporâneas, em que os meios de comunicação de massa promovem uma avalanche de imagens e identidades, quase sempre distantes do real, a imagem performática diz respeito a perfis, a pensamentos, a visões de mundo que não escapam do fluxo das construções imagéticas presentes nos discursos escritos e em outros tipos de vozes.

As manifestações performáticas que se revestem de abordagens estéticas articulam a construção de identidades fundamentadas na presentificação e teatralização do eu. Se por um

lado o eu – que se traduz em quem sou e como sou – é tornado presente no espaço da teatralização ou ficção, por outro, este mesmo eu é teatralizado, recebendo assim uma aura de artificialidade e encenação. Para os artistas da performance este sempre foi o centro de interesse: a dinâmica de seu jogo cênico se situa entre realidade e ficção, entre ser ou não ser verdadeiro, entre ser ou não ser falso. A ação performática presentificada foge da teatralização encontrada no teatro, embora utilize da mesma espetacularização. A identidade apresentada assim se faz e é reconhecida por meio de ações específicas. Os futuristas estiveram num palco em suas *seratas*, mas não representaram teatro no sentido tradicional. Os dadaístas, do mesmo modo, estiveram no centro de um cabaret, mas não estavam preocupados em apresentar peças, narrativas ou personagens; ao contrário, estavam voltados para a elaboração de uma suposta *anti-arte*. Artistas da *body art*, igualmente, desempenharam ações, que em sua grande maioria não estavam voltadas para a apresentação de cenas no sentido teatral. Seu jogo era feito de ações, nas quais o atuante era reconhecido, e reconhecido em sua identidade pessoal.

Tudo indica que a invenção da arte da performance, no decorrer do século XX, utilizou e lançou mão do mesmo jogo que a fotografia há muito inaugurara. Jogar com a lente é jogar com a performatividade do corpo e da imagem. Este é o jogo do como se mostrar ao outro. Irmanada com a performance, a fotografia ofereceu à performance a possibilidade de jogar com as imagens de si. Por outro lado, rica em sua poética, a fotografia imprimiu elementos que apelaram para os sentidos, para as emoções.

A extensão fotográfica dos trabalhos de performance-arte está presente no fluxo de processos de significação de identidades em performance que ocorrem em alguns domínios básicos: no domínio da ideologia, na relação com a público, nas abordagens sobre o corpo e também no domínio do discurso lingüístico. A articulação individual de cada um destes domínios – ideologia, espectador, corpo e discurso lingüístico formam um sistema discursivo que, em última instância, revela os conceitos que delineiam o eu, a auto-imagem e identidades.

Primeiramente, não podemos esquecer que toda prática de artistas performáticos é intrinsecamente conectada a um espaço anterior de outras práticas e outras idéias sobre o eu e a identidade, assim como sobre a própria performance. Assim, *vozes múltiplas* são manifestas nas obras performáticas, apresentando conceitos sobre a identidade articulados em momentos anteriores à apresentação artística performática. Assim, os artistas da performance, de uma maneira ou outra, dialogam com a multiplicidade dos discursos do passado, de modo a definir seus próprios perfis. Ao agirem com seus próprios corpos em performance, e ao performarem a obra da performance, estes artistas definem sua corporalidade em relação aos conceitos

presentes no discurso geral da performance. Assim, seu discurso define quem eles são do ponto de vista corporal tanto para a prática como para as teorias da performance. Mas há aí, um diálogo que se estabelece com as práticas anteriores e, portanto, com as muitas imagens destas práticas. Os dadaístas, por exemplo, em suas primeiras manifestações performáticas, inevitavelmente estabeleciam um diálogo ou resposta às incursões performativas futuristas italianas, principalmente.

Outro aspecto importante dos processos de significação de identidades e auto-imagens diz respeito ao diálogo que artistas performáticos estabelecem com seu público. O público - seja ele a platéia, ou o aquele que vê as imagens da cena performática - representa um 'outro', que é definido na medida da necessidade de se auto-definir como artistas. Há sempre um 'outro' que habita o discurso e práticas da performance-arte. A imagem fotográfica das obras de performance alcançam um outro, além de seu próprio tempo e espaço.

Do mesmo modo, os artistas da performance estabelecem um diálogo com definições prévias sobre o eu, que são reforçadas ou rejeitadas pelo discurso e prática. Questões políticas e objetivos políticos caracterizam um tipo específico de discurso em performance arte. Ao longo da história da performance-arte, encontramos perfis muito variados, que vão desde o comprometimento político com causas sociais, como é o caso de Marina Abramoviç, até a experiência do humor, do lúdico, como na obra performativa de Guto Lacaz.

Muitos artistas performáticos estiveram e estão voltados para a afirmação explícita de identidades. Tais artistas desejam afirmar seus modos de ser, sua cultura e suas idéias (GILROY, 1995, p 12-33). No contexto das artes contemporâneas, que apelam para a diferença, jovens artistas em particular, têm levantado seu próprio posicionamento concernente à exata localização de suas identidades na sociedade. Asserções explícitas de identidades podem assumir formatos diferentes. Basicamente, elas dependem de um processo de identificação no qual os perfórmeres e o público compartilham as mesmas crenças e modos de ser. Discursos alternativos podem ser desenvolvidos neste processo de identificação, e um certo poder político pode ser erigido na afirmação de individualidades e identidades de minorias. A manifestação de identidades pode também ocorrer nos limites da performance que funciona como um lugar seguro para a existência de diferenças culturais e sexuais. O evento performático funciona como um laboratório em que as propriedades culturais podem ser experienciadas e evocadas livremente.

Na arena performativa das idéias políticas explícitas, pouco espaço é encontrado para habilidades artísticas ou para o esteticismo. As idéias, neste caso, são mais importantes para identidades e para os artistas que estão ávidos pela comunicação com o outro. Assim, é por

meio da argumentação, e, principalmente, por meio das explanações escritas e faladas, que os perfórmeres afirmam quem eles são, o que pensam e o que almejam com seu trabalho. O papel da literatura acadêmica neste processo de articulação de idéias que afirmam identidades é crucial.

Outras identidades são, não obstante, implicitamente afirmadas em performances. No teatro tradicional, as identidades são articuladas de maneira implícita por meio da elaboração de signos que conectam o inconsciente do artista à audiência. Algumas performances, contudo, possuem um acesso mais direto a elementos que possam vir a significar individualidades. Estas performances rejeitam afirmações racionais sobre as identidades e demonstram mais afinidade com a subjetividade.

As identidades implícitas são manifestas por meio de processos inconscientes, que envolvem uma exposição de mecanismos de significação não evidente. Isto pode ocorrer por meio de um comprometimento com certos temas, e também por meio da tentativa de quebrar as convenções e a racionalidade. A exposição de processos de significação não evidente pode também ocorrer por meio da evocação de elementos alegóricos.

Os processos de significação não evidente presentes nas performances teatrais representam processos inconscientes de significação que estão relacionados a um *sujeito falante*. Aqui uma distinção é necessária: os processos que são desconectados dos discursos lingüísticos lógicos estão mais comprometidos com a ordem semiótica. Na visão de Kristeva, o semiótico e o simbólico são duas modalidades básicas de significação, e é a dialética entre estas modalidades que articula discursos específicos. O semiótico, como Kristeva apresenta, refere-se a propriedades psicanalíticas do discurso – sua marca, traço, índice, signo precursor, figuração. O semiótico refere-se à articulação de significados que escapam à significação lingüística, mas que estão ainda presentes nela, operando fora da linguagem. O simbólico refere-se à ordem dos signos lingüísticos que são articulados de acordo com a ordem e lógica lingüísticas (KRISTEVA, 1993, p 34-35).

Os processos de significação de identidades envolvem um compromisso mais evidente com as propriedades lingüísticas do discurso. A política de identidades torna mais evidente o que também é articulado na forma de *necessidades*, *desejos* e *expectativas* - uma ligação com a lógica dos signos move-se no fluxo dos discursos destas abordagens. Contudo, o semiótico fica mais evidente, na medida em que esta análise torna visíveis camadas mais profundas. A articulação do semiótico é mais clara na articulação de atitudes políticas implícitas, e em asserções implícitas a respeito do eu. Nelas, alegorias e fantasias tornam-se preponderantes.

O eu que é configurado situa-se, portanto, entre duas ordens de significação. Isto quer dizer que artistas performáticos definem a si próprios por meio de um discurso ideológico que é evocado, mas que ao mesmo tempo descreve e apresenta uma articulação de elementos semióticos, os quais significam o que escapa ao sistema lingüístico. Apresentadas como estão, suas práticas definem o eu, a auto-imagem e identidade no nível simbólico, mas ao mesmo tempo apontam na direção de estruturas mais profundas da formação deste eu.

A obra performática de Gina Pane apresenta uma fragmentação da identidade exposta por meio de ações de auto-mutilação. Pane alcança o espaço semiótico da não significação por meio da corrupção do comportamento cênico tido como "normal", de modo a rejeitar a norma da linguagem e seu poder legitimador. As convenções do teatro ou da dança perfazem sistemas e signos que o público comunga. Ao apresentar a dor física como ação física para ser vista por um público, Pane altera e corrompe o sistema cênico e suas convenções. Não mais a lâmina falsa, não mais o sangue falso, não mais a dor falsa. Tudo é real, tudo é intenso e vívido na moldura teatral criada em torno do evento. A convenção da linguagem literária dá lugar, do mesmo modo, à linguagem poética, que é fugidia, simbólica, metonímica, que apela para os sentidos e para uma energia intensa. A ordenação das palavras escritas e faladas, assim como as ações cênicas seguem uma outra economia: a linguagem agora desestrutura a norma e a sintaxe cotidiana do verbo, para dar lugar, como na obra *Ação Sentimental* (1974) a uma ordem plena de metáforas, de ritmos e de encantamento:

> Projeção de um espaço "intra", no qual a relação entre duas mulheres é intercalada pela história mágica de mãe e filha, que a morte simboliza. O espaço "intra" é manifesto por um circuito fechado de troca e espelho: relações entre Mulher/Mulheres, identificando a si mesma no fenômeno emotivo primário – mãe/filha, uma relação simbiótica que pode descortinar soluções emocionais diferentes para os nossos próprios conflitos de introjeção (PANE, 2000, p 197, *tradução nossa*).

E ainda:

> Meu corpo é uma substância condutora num movimento de "encontrar o retorno", voltando ao ponto de partida por meio de uma imagem primária de deconstrução (quebra-cabeças mental): rosa vermelha, flor mística, flor erótica, transformada em uma vagina por meio de uma reconstrução no seu estado mais presente, o estado da dor (PANE, 2000, p 197, *tradução nossa*).

Com o passar dos anos e décadas, as imagens resultantes desta ação performativa não deixam de se ligar aos claros propósitos de Pane, no re-encontro com a relação materna, em que vida e morte se combinam e impulsionam uma a outra. O buquê de rosas claras sobre a vagina, o corpo estendido, ferido por pequenos pregos; ou quando está sentada, o corpo abaixado, cabeça sobre as pernas, remetem ao estado de morte evocado pela ação. A auto-mutilação revela o caráter suicida inerente à relação de perda do corpo materno. As ações de Pane, não tendo passado ou futuro, agora nos chegam, e encontram o "outro" que ela talvez vislumbrasse, como um futuro longínquo, e nos deparamos com imagens fortes, em preto-e-branco que revelam não somente esta relação dolorosa entre mãe e filha, e não somente a relação morte/vida, como nos apresenta o *Teatro da Crueldade*, de Antonin Artaud. Há nas imagens um vácuo que lhe é necessário, que a destitui de seu tempo e espaço, e as localiza, num terreno vago e diáfano, como a própria poesia de Pane evoca. A cor negra envolve a figura de Pane, como um espaço infinito que engole o ser. Este entrega-se brilhante e branco à uma treva doméstica, cotidiana, expressa pelo ladrilho. Trata-se do espaço instintivo, das energias potentes, como matar ou morrer, ou como o desejo do sexo, no qual não há razão ou sentido claro. Como argumenta Kristeva, este é o espaço da não significação em que não há regulação ou norma. As imagens mais do que registrar o evento passado de Pane, fazem expandir tal evento, recriando uma nova interferência. Desta vez arrebatando-nos para o seu estado fúnebre, da perda, do retorno, do mergulho no que antecede a significação. As imagens articulam assim, uma identidade construída a partir do reconhecimento deste espaço da abjeção, do inaceitável, do absurdo e condenável.

A obra de Lygia Clark, por outro lado, claramente acompanha a fragmentação do discurso lingüístico que se assume cada vez mais poético. Como na obra de Gina Pane, que é guiada pela metáfora e realidade da dor, a obra de Clark também apresenta uma fragmentação poética que busca a morte da própria imagem. As palavras quebram a rigidez do discurso e da linguagem para fazer vir à tona uma energia instintiva e poderosa:

> Penso e vivo a morte. Sinto a multidão que cria em cima do meu corpo, minha boca tem gosto de terra. Faço o meu mausoléu com caixas de fósforos, saio para a vida, redescobrindo sons com uma agudeza impressionante. A vida estava se abrindo como uma afirmação de vida mas vivida ainda como morte, vazio total. Raros momentos de integração em bruto com a realidade. Encostada num tronco curvo de árvore me sinto como se fosse o próprio tronco. Passando a mão em volta de uma estátua, viro a

> prega do seu manto. O quotidiano, o niilismo, a imobilidade, penso na morte como solução CLARK, 1975, p 2).

O trecho acima está presente no texto “Da supressão do objeto (Anotações)”, publicado por *Navilouca*, Rio de Janeiro, em1975, no ano seguinte ao final do período em que Clark esteve realizando as pesquisas de suas *proposições* na Sorbonne, em Paris (de 1964-74). Neste período Clark realizou várias destas *proposições* com alunos da Sorbonne, sendo que estes exercícios não estavam propriamente dentro do circuito das galerias de arte, ou sequer eram registrados como eventos artísticos. O registro fotográfico, que temos hoje, nos chega foi provavelmente realizado pela própria Lygia Clark, e sua força e impacto hoje em dia são indiscutíveis. Um mero exercício propositivo, de caráter performativo, envolvendo a participação de estudantes, alcançou um espaço imenso na obra de Clark, e seu significado hoje em dia é dependente em grande parte da força da imagem. Meu argumento é que a obra performativa vive por meio da imagem, sendo que a imagem é ela mesma imbuída de um caráter performativo indelével, e neste caso em seu bojo há uma evocação do espaço negativo, da não significação.

A proposição *Baba Antropofágica*, realizada com alunos da Sorbonne em 1973, estende-se na imagem fotográfica que hoje temos acesso. A janela que se nos abre não mostra apenas ações planejadas a partir da instrução oral de Clark, que indica que carretéis de fios de costura são colocados na boca dos participantes, e estes vão retirando os fios continuamente da boca, e deixando-os cair sobre o corpo, o rosto de um outro participante. Como em todas as *proposições* Clark faz a instrução lingüística para a ação que deve ser desempenhada (performada) pelos participantes. Neste caso Clark intenta abordar uma espécie de “perda da substância”:

> Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la (CLARK, 1992, p 139).

Como algumas das fotos de Pane em *Ação Sentimental*, a imagem de *Baba Antropofágica* nos mostra um corpo inerte, um homem de olhos fechados, deitado de costas, o rosto e o peito cobertos por fios (a imagem é disponível a cores e em preto-e-branco). Várias mãos aparecem no plano superior, que é escuro. As mãos se destacam do plano como se flutuassem. Ao contrário de indicar que as mãos derrubam fios embebidos em saliva, as mãos

parecem querer tocar na pessoa, ou revivê-la. A baba, substância abjeta, saída do interior dos participantes, é recebida de bom grado por aquele que está inerte (e morto) no chão. A baba unge, de certo modo, este corpo, dando-lhe a substância que carece. A vida, neste caso, é dada pela abjeção e pela perda da energia, que sai das bocas.

A imagem construída ajudou a legitimar o trabalho de Clark, e mais do que isso, revela agora o espaço escuro e abjeto que se situa na fronteira entre a vida e a morte. O claro e o escuro. Clark consegue, neste sentido, promover a morte desejada e manifesta no texto acima, mas consegue, por outro lado tornar perene uma imagem dupla que tanto despende a energia (baba) ao outro, como a recupera (pelas mãos). A identidade fragmentada e limite de Clark é recuperada, do mesmo modo na instituição da proposição em jogo, que até hoje perdura como proposta e como ação. Clark está presente como esta identidade propositiva, este perfil de quem propõe, de quem estimula a centelha de vida que busca o seu retorno.

A mesma morte feminina e espaço abjeto identificamos na obra *Limpando o Espelho*, de 1995 (GOLDBERG, 1997, p 114), de Marina Abramoviç. Nesta performance, a artista passou horas no porão de uma galeria de arte de Nova Iorque, limpando grandes ossos de vacas com uma escova e água. Vestindo uma túnica branca, os cabelos soltos, Abramoviç limpa a carne dos ossos e ao mesmo tempo chora. Esta é uma metáfora para os conflitos étnicos da antiga Iugoslávia, em que a "limpeza étnica" ceifou vidas de um grande número de pessoas. A guerra também deixa a carne nos ossos, e é preciso retirá-la, sendo que a dor continua, por gerações. A imagem fotográfica mostra Abramoviç em sua árdua tarefa de convívio e intimidade com a dor, a putrefação, a morte. Fragmentada entre os cânones artísticos, sua identidade não é emoldurada pela beleza das obras ou pelo prazer. Ao contrário, suas ações contribuem para uma aproximação tênue entre o horror e a loucura. A morte manipulada de Abramoviç aniquila-a enquanto genialidade artística. Ossos, carne, sangue, porão e mal cheiro são realidades incontestáveis do ser humano, mas por séculos a arte tem estetizado e pasteurizado estes elementos. Tal como o espaço da perda do sentido, da falência dos órgãos, ou do vazio da não significação, o porão de Abramoviç é mortífero e fúnebre. Ali só é possível um lamento contínuo, que se entrega à situação precária do fim e da dor, mas que ao mesmo tempo oferece a esperança por meio do trabalho, do ato de limpar. Abramoviç constrói esta imagem arrojada de quem não teme a morte, ou de quem sabe reconhecer a intimidade que o ser humano tem com a morte. Assim como Pane e Clark, a obra de Abramoviç destrói a imagem da artista ao situá-la num espaço obscuro e abjeto. Ao mesmo tempo, *Limpando o Espelho* faz uma imagem sólida de mulher ser erigida entre escombros.

As artistas e obras aqui analisadas evidenciam o caráter perene da imagem performativa, que além de serem um registro de ações performáticas, compõem construções imagéticas de vida independente. Tais imagens, inevitavelmente, carregam consigo um vácuo que as liberta da contextualização que nos esforçamos em erigir. Sua força reside no fato de criar uma realidade performática que prescinde até mesmo de sua história e genealogia. A elas queremos e devemos impor e resgatar trajetórias, mas estas imagens evidenciam uma força e potencialidade justamente no seu recuo da história e manifestação de um poder ou energia sub-reptícia. Estas potencialidades ficam evidentes, por exemplo, no alcance que as imagens das *proposições* tiveram na obra e percurso de Lygia Clark. Sem tais imagens a obra não existiria, e por si mesmas as proposições não ocupariam o lugar de impacto que as imagens ocupam hoje em dia. Por outro lado, não é ao acaso a escolha aqui de três mulheres artistas envolvidas com a ação performativa. De modo geral, as mulheres artistas têm abordado de maneira veemente estas questões nas últimas décadas. A temática da morte, que é explícita nas três obras em questão, possibilita um alcance mais profundo, que é expresso pelas imagens. Trata-se da manifestação do espaço da abjeção e negatividade, ou ainda do lugar onde a significação deixa de existir, e onde os instintos imperam. Esta manifestação torna-se perene por meio das imagens, assim como é perpétuo em nós um estado de vida e de morte.

BIBLIOGRAFIA

CLARK, Lygia. “Da supressão do objeto (Anotações)”. Catálogo da Fundação Antoni Tàpies. trad. e aquivo da A. C. o Mundo de Lygia Clark. Navilouca. Rio de Janeiro, 1975.

GOLDBERG, RoseLee. Perfórmance Art - From Futurism to the Present. London: Thames and Hudson, 1993.

_____. Performance – Live Art since de 60´s. London: Thames and Hudson, 1997.

GILROY, Paul. There Ain’t No Black in the Union Jack. London: Routledge, 1992.

____. “...To Be Real’ - The dissident forms of black expressive culture.’ In UGWU, Catherine. Let’s Get it On - The Politics of Black Perfórmance. London: Institute of Contemporary Arts/Bay Press, 1995.

KRISTEVA, Julia. Desire in Language - A Semiotic Approach to Literature and Art. Oxford: Blackwell, 1993.

MILLIET, Maria Alice. Lygia Clark: Obra-Trajeto. São Paulo: Edusp, 1992.

PANE, Gina. Sentimental Action. In: VERGINE, Lea. Body Art and Performance – The Body as Language. Milano: Skira, 2000.

SCHECHNER, Richard. Restauração do Comportamento. In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p 205-210.

A CONSTRUÇÃO VISUAL DA AMÉRICA EM GRAVURAS: CÓDIGOS DE PERCEPÇÃO E SUAS TRANSFORMAÇÕES

Flavia Galli Tatsch
IFCH / UNICAMP
Bolsista FAPESP
gtflavia@gmail.com

Esta comunicação é sobre a construção visual da América[1] em gravuras no início da Era Moderna, mais precisamente sobre as primeiras imagens que foram impressas para acompanhar as cartas de Cristóvão Colombo e Américo Vespúcio. Meu objetivo é o de explorar as possibilidades de usar imagens visuais como um meio de suscitar questões inovadoras.

Escolhi analisar gravuras porque elas eram um importante e significativo meio de comunicação nas sociedades europeias. A amplitude dos usos das gravuras leva a pensar que seu significado cultural não era uma característica inerente, mas dependia da maneira como era incorporada por um público diversificado – em status social e econômico, assim como no espaço geográfico. As gravuras ofereciam aos numerosos leitores a possibilidade de combinar temas de uma forma desconcertante. Cabe esclarecer que, por leitores, entendo todos aqueles estavam aptos ou não a ler[2], assim como os próprios artistas que as elaboravam.[3]

Para lidar com fontes visuais, o Historiador Cultural deve constituir séries[4], a partir das quais estabelecerá sua análise. Se for verdade que as imagens pensam, elas devem pensar entre si.[5] Por isso, a constituição de séries é um ponto passivo para a investigação. O confronto das imagens de uma mesma série é indispensável para a análise de cada uma delas; o sentido é dado a partir das diferenças, antes da dialética entre as regularidades e os desvios. Entendo como série um *corpus* construído pelo historiador(a) a partir de critérios por ele ou ela estabelecidos, que podem ser cronológicos, temáticos, formais, estruturais, iconográficos, etc.

Para compreender o significado simbólico das gravuras, é decisivo vê-las através da distinção entre "arte de elite" e "arte popular", conceitos que têm sido impostos pela noção de estética. Não quero dizer que experiências estéticas eram desconhecidas ou que certos artefatos culturais não eram vistos de forma análoga à maneira como vemos as obras de arte hoje. No período abordado, era importante que as gravuras se assemelhassem um pouco com o tema, fosse ele um acontecimento, um retrato, etc.

As estratégias interpretativas utilizadas em minha pesquisa contam com algumas questões, a saber: como as informações etnográficas originais foram transformadas de modo a produzir imagens visuais? Que diferentes contextos influenciaram a criação dessas gravuras? O que importa aqui é como devemos entender os códigos de percepção da América e suas transformações. Em que condições as gravuras tornam-se realmente de uma operação de tradução e / ou lugares de enunciação ... Em outras palavras, tentarei descobrir a retórica da alteridade em operação nas imagens, para determinar algumas das figuras empregadas, assim como procurarei compreender alguns dos seus procedimentos.

O eco do Novo Mundo chegava à Europa rapidamente. A escrita foi o meio de comunicação privilegiado, já que poucos cronistas e conquistadores se ocuparam com a representação visual. As origens dessa lacuna eram diversas: as expedições não contavam com artistas que pudessem criar as figurações a partir da observação direta; tampouco os cronistas eram habilidosos o suficiente para fazê-lo.

Assim, a construção visual das primeiras imagens da América se deu pelas mãos daqueles que nunca pisaram no continente recém-descoberto. Na falta de desenhos ou esboços realizados *in loco*, existia a possibilidade de se apropriar das descrições textuais (e o que dizer da dificuldade de transformar palavras em imagens); de repertórios do imaginário medieval, transferir imagens de outras culturas ou introduzir características e artefatos europeus na figuração dos ameríndios.[6]

De modo geral, muito se escreveu sobre a suposta incapacidade europeia parra assimilar a alteridade do Novo Mundo. Assim como sobre a tendência a “familiarizar” as diferenças de acordo com padrões culturais pré-estabelecidos.[7] Sob este aspecto, o que eu estou propondo, certamente, não é novo.

Se pensarmos que a pena e o buril não conseguiam capturar totalmente as particularidades da realidade da América, a história das percepções a partir das imagens deve levar em conta uma série de filtros. Um deles é a relação entre imagens e textos. Uma imagem não é um texto; mas enquanto irredutivelmente diferentes, os domínios verbal e visual perpassam e influenciam um ao outro.

As primeiras imagens da América ilustravam cartas e folhas volantes. O esforço de interpretação desses textos, por parte dos mestres gravadores e impressores, deveria levar em conta dois aspectos: de um lado, a formação de uma imagem mental[8] de uma situação não mais acessível de modo direto; por outro, a leitura de uma imagem literária perpassada por diversos *topoi*. Em outras palavras, as xilogravuras eram traduções de traduções, que procuravam transformar os textos em imagens visuais compreensíveis ao público.

Em 1493, as primeiras gravuras sobre a América foram publicadas, em Basileia, acompanhando a edição latina de *Insulis Inventis*[9], de Cristóvão Colombo. Primeiro o genovês e, em seguida, os mestres gravadores, procuraram traduzir o Outro. Como nos lembra o historiador francês, François Hartog, a retórica da alteridade, própria das narrativas de viagem, dividia o mundo em duas partes: o mundo em que se conta e o mundo que se conta.[10] Nesse processo o narrador traduz o Outro para si próprio, operando a tradução a partir da inversão.

O Novo Mundo era familiar e estranho antes de ser novo. Até a época dos grandes descobrimentos, a Ásia, mais precisamente a Índia, era o espaço por excelência do estranho, do fictício. No imaginário europeu dos séculos XV-XVI, a América passara a representar esse papel. Se a inversão é uma operação de tradução que permite passar do mundo que se conta ao mundo em que se conta, qual é o mundo que se conta? A América ou a Índia? Vejamos como as gravuras operavam alguns elementos de inversão, tornando-as inteligíveis.

Se olharmos para *Insulis Inventis* (figura 1), vemos uma galé. Não era possível atravessar o Atlântico com esse tipo de embarcação, mesmo assim o artista preferiu representá-la para sugerir o “grande comércio e o “lucro” narrados por Colombo. Mais à cima à direita, vemos dois homens em um pequeno barco. Provavelmente, o da esquerda é Colombo oferecendo um presente a um nativo.

(figura 1)
Cristóvão COLOMBO. *De insulis inventis*.
Basileia, 1493
Xilogravura
Coleção Brasiliana da Universidade de São Paulo, São Paulo

Há um detalhe muito interessante nessa cena para o qual devemos prestar atenção: ele e seu companheiro estão usando toucados orientais. Por que estes dois homens estão "disfarçados" como mercadores asiáticos? Esta é uma curiosa inversão operada pelo mestre gravador. A princípio, deveríamos pensar em uma relação dual entre espanhóis e indígenas. Porém, a figura aponta para uma inversão e um terceiro elemento é inserido. Temos, agora, três termos: os europeus, os indígenas e os mercadores asiáticos. As relações se tornam mais complexas e se estabelecem da seguinte forma: entre indígenas e europeus, entre indígenas e asiáticos, entre europeus e asiáticos.

A introdução do toucado oriental conferia a Colombo e seus marinheiros um aspecto muito difundido pelas ilustrações que acompanhavam diversas narrativas de viagem. Também instalava um processo de ambiguidade que tornaria os descobridores próximos e, ao mesmo tempo, distantes dos indígenas.

No primeiro caso, dá-se um duplo programa de transformação. Ora, a expectativa de Colombo era a de chegar à Ásia e estabelecer comércio com os súditos do Grande Khan, tal qual Marco Polo. Nesse sentido, a artimanha do toucado oriental sugere que Colombo estaria a ponto de realizar a mesma façanha do navegador veneziano. A aproximação é inevitável.

Como se pode notar, *De Insulis Inventis* parte do mesmo princípio das imagens que ilustravam o manuscrito *Devisement du Monde* ou *Le Livres des Merveilles*, realizado em Paris, ca. 1410-1412, que acompanhava a descrição que Marco Polo fez do efervescente comércio de Curmos [Ormuz][11] (figura 2). Colombo "imita" Marco Polo e, concomitantemente, os comerciantes asiáticos. O mesmo se esperava do comportamento dos indígenas – leia-se, os habitantes das Índias Orientais, por quem são tomados. Daí a aproximação dos três elementos: indígenas, europeus e asiáticos.

(figura2)
Marco POLO. "Mercadores chegam a Curmos [Ormuz]"
Le Devisement du Monde ou *Le Livres des Merveilles.*
Manuscrito copiado em Paris, ca. 1410-1412.
Iluminuras realizadas pelo Maître de la Mazarine e colaboradores.
Biblioteca Nacional de França, Manuscrits, Français 2810 fol. 14v

É exatamente nesse ponto que o distanciamento se instala. O comércio deveria inseri-los em um mesmo sistema, mas não é o que acontece: os indígenas não oferecem qualquer tipo de relação comercial como deles se esperava. Eles fogem. Cabe, então, a Colombo – agora despido da aura do navegador veneziano – procurar estabelecer um tipo de comércio pacífico com os desconhecidos habitantes das Índias.

A aproximação dos três elementos se desfez. A ilustração procura traduzir o momento mesmo em que Colombo oferece algo aos nativos, como o navegador descrevera em seu diário: “dei-lhes muitas coisas bonitas, para que se afeiçoassem a nós”. Era preciso conquistar a afeição para depois estabelecer trocas comerciais. O que não era necessário entre comerciantes europeus e asiáticos. A impressão subjetiva do testemunho visual dava espaço a uma nova realidade. O processo de apreensão se dava de forma ficcionalizada, moldada por *topoi* literários.

(figura 3)
Cristóvão COLOMBO. [Vulgarização de Giuliano Dati]. *Storia della inventione delle nuove insule di Chaonaria mandate tracte duna pistola da Xpoforo cholombo*. Roma: Eucharius Silber, 13 de julho de 1493.
Xilogravura
Biblioteca Colombina, Sevilha

Gostaria de comentar uma segunda imagem (figura 3) resultante da leitura do texto de Colombo. Em junho de 1493, o poeta, humanista e teólogo Giovanni Dati traduziria para o italiano a carta do Almirante. Dati produziu uma vulgarização, interferindo livremente no texto original, suprimindo passagens inteiras e inventando outras novas. Em 15 de junho de 1493, a pedido de Giovanni Filippo de Lignamine (ca. 1428-?)[12], Giovanni Dati traduziria para o italiano a carta de Colombo. Essa versão seria conhecida como *Storia della inventione delle nuove insule di Channaria indiane tracte duna pistola di Xpofano cholombo.* A comissão e a impressão de *Storia della inventione...* coincidiram com a chegada em Roma de uma embaixada espanhola, cuja missão era a de "conseguir a aprovação papal da tomada de posse das ilhas recém descobertas".[13]

Vemos, em primeiro plano, uma cidade europeia; à esquerda, o rei Fernando de Aragão sentado em seu trono com o braço apontando para um grupo de indígenas enquanto Colombo o observa de sua caravela. As várias cenas tentam condensar toda a narrativa do Almirante.

Aqui, procurarei aplicar o mesmo procedimento de antes. Há um "sinal"[14] muito interessante na cena que retrata a primeira tentativa de fazer contato com os nativos. Essa pista tem um papel de grande importância na análise, pois abre uma grande janela para compreender a operação de tradução de Dati. As modificações do conteúdo informativo operadas por Dati foram acompanhadas por modificações também na xilogravura; provavelmente, o mestre gravador não tinha acesso à carta original para comparar os textos. Na verdade, é um detalhe que acompanha a figuração de um dos indígenas na primeira fileira: uma barba. Esse indício, que não correspondia com as observações de Colombo, revela como imagem e texto estavam imbricados e procuravam cumprir uma mesma função expressiva.

Dati e o gravador estavam imbuídos do *Pathosformel*[15], nos termos de Aby Warburg, do mito do Homem e da Mulher Selvagens, transferidos para o Novo Mundo.[16] Dati procurava traduzir o Outro, da mesma forma que Colombo. Se na primeira imagem analisada, a inversão de dava a partir do toucado oriental, agora ela se dava por analogia com o Outro interno europeu. O programa de transformação não estava mais na analogia entre europeus e comerciantes asiáticos frente aos nativos, mas nos ameríndios/homens selvagens frente aos europeus. O esforço de interpretação/tradução de Dati levava-o a reproduzir uma imagem mental acessível que se refletiu tanto na imagem literária como iconográfica. Os pré-conceitos vieram a reboque.

Colombo havia escrito para tornar o outro familiar, para localizar. Américo Vespúcio fez o contrário: enfatizou tanto seu encontro com os “bárbaros” que os costumes dos nativos, variado e diverso, não deixava espaço para o familiar ser aplicado. E aqui, gostaria de ampliar minha análise para além da relação imagem/texto permeada por lugares da memória. Agora, tenho em vista xilogravuras que demonstravam muito mais uma vontade de enunciar o Outro, tendo como ponto de partida o relato em si, do que operar discursos embasados por *topoi*.

É o caso, por exemplo, da versão alemã da *Lettera a Soderini* de Américo Vespúcio, publicada por Johannes Grüninger, em 1509, na cidade de Estrasburgo. Como vemos em outras xilogravuras da Europa do Norte utilizadas para ilustrar os textos de Vespúcio, esta edição procurou "tecer e costurar" diferentes pedaços da narrativa juntos, tentando montar uma imagem visual do Novo Mundo.

Grüninger decidiu ilustrar as cenas mais chocantes narradas pelo florentino: a morte trágica de um dos marinheiros. Três xilogravuras foram elaboradas por um mestre anônimo especialmente para esta edição. Grüninger se destacava de seus pares por recusar-se a reaproveitar matrizes de madeiras de outras edições[17]. Todas suas imagens eram “inéditas”.

Na primeira xilogravura (figura 4), vemos dois homens conversando: provavelmente Vespúcio instruindo seu tripulante. Ato contínuo, no centro da imagem, o homem que conversava com o Piloto Maior procura fazer contato com o grupo de indígenas (homens, mulheres e crianças) que o observa de longe.

(figura 4)
Americo VESPUCCI. *Diß Büchlin Saget, wie die zwe durchleüchtigste herre her Fernandus K. zu Castilien und herr Emanuel K. zu Portugal haben das weyte mit ersuchet und findet vil Insuln, vnnd eine Nuve welt von wilden nacketen Leüten vormals vnbekant.* Strasburg: Johannes Grüniger, 1509.

Na imagem seguinte (figura 5), o tripulante é atraído por três mulheres que o entretêm enquanto outra se aproxima por trás, armada de uma clave com a qual matará o europeu. Na terceira gravura (figura 6), o corpo do marinheiro já foi desmembrado por um homem com um machado (diga-se de passagem, arma inexistente na América nesse período) que é observado por uma mulher. A cena procurava inserir os indígenas em seu suposto cotidiano: daí a representação das casas (em forma de sino, como descritas), do grupo na parte inferior da imagem, do homem urinando em público sem qualquer constrangimento.

(figura 5)

(figura 6)

Muito já se disse sobre esse homem urinando em público. Estudiosos tendem a afirmar que esse era um aspecto do comportamento do Homem Selvagem. Convém lembrar que Vespucci era um homem educado, que freqüentava a corte dos Medici. Sua escrita estava totalmente permeada pelos códigos sociais de comportamento que vinham sendo inseridos paulatinamente nas sociedades europeias no início da Era Moderna[18]. Por isso deixava entrever as mudanças da fronteira do embaraço frente à exibição pública das funções corporais.[19] Fazer necessidades em público não era uma prerrogativa dos nativos,. Portanto, não vejo a descrição do homem urinando como um efeito sensacionalista. Pelo contrário, era uma observação etnográfica, bem como quaisquer outras encontradas no texto.

Eu concordo com o historiador catalão Joan-Pau Rubiés, para quem a diversidade e a riqueza da etnografia da Renascença exigem precauções contra possíveis generalizações.[20] No entanto, não estou dizendo que deveríamos ignorar alguns elementos tradicionais. É claro que essas imagens foram permeadas por lugares de memória e, para usar um termo de Frances Yates, *imagines agentes*[21] do Paraíso, da Queda e do mito do Homem Selvagem. A estes eu acrescentaria outros. Por exemplo, em relação à imagem do canibalismo, eu gostaria de citar cenas de martírio e de certos aspectos de um modelo culinário tipicamente europeu.

No entanto, a imagem de Grüninger abre a possibilidade para outras leituras, bem diferente do obtido a partir das xilogravuras impressas junto com as cartas de Colombo e Vespúcio. Apesar de todos os elementos em jogo que criaram uma imagem distorcida dos indígenas, percebo muito mais uma vontade de trabalhar seguindo os escritos do que uma

dificuldade em apreender a alteridade. No limite, cabia aos leitores realizar os procedimentos de aproximação entre as narrativas e as subjetividades.

[1] Esta comunicação apresenta parte da minha pesquisa de doutorado em História, cujo tema é a construção da imagem visual da América ao longo do século XVI.

[2] Além da elite e dos letrados, há que se pensar em uma clientela de leitores populares razoavelmente ampla. Nesse sentido, seguimos os termos de Roger Chartier, para quem os "leitores populares" eram camponeses, trabalhadores e mestres de ofício, comerciantes, burgueses, artesãos, lojistas. Ou seja, "*todos aquellos que no pertenecen a ninguna de las tres togas (para usar una expresión de Daniel Roche): la toga negra, es decir, los curas; la toga corta, es decir, los nobles; la toga larga, es decir el mundo numeroso y diverso de los oficiales, grandes o pequeños, de los abogados y procuradores, de las gentes de pluma, a las que hy que añadir esos otros doctos, también portadores de toga, que son los hombres de medicina*."CHARTIER, Roger. "Estrategias editoriales y lecturas populares, 1530-1660". In: *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 94.

[3] Neste caso, o artista exercia, ao mesmo tempo, dois papéis: o de agente, que produz sua obra para criar uma experiência na mente do observador, e o de espectador, pois é ele o primeiro a absorver o resultado dessa operação.

[4] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço Provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n°45, pp. 11-36, 2003.

[5] BASCHET, Jérôme. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51e Année, No. 1 (Jan. - Feb., 1996), pp. 93-133.

[6] STURTEVANT, William C. "First Visual Images of Native America". In: CHIAPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1976, pp. 417-419.

[7] ELLIOTT, John H. *El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madri: Alianza Editorial, 2000.

[8] Faz-se necessário um rápido esclarecimento sobre como são compreendidos os termos imagem, imagem visual e imagem mental. A palavra imagem é ambígua: serve tanto para definir a "representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto"; assim como a "representação mental de um objeto, de uma impressão", "produto da imaginação, consciente ou inconsciente; visão". Sem a pretensão de esgotar as problemáticas relacionadas a tais conceitos, entendo que uma imagem pode ser construída entre a aparência e o ser, entre uma representação mental e o meio a partir do qual ela se manifesta. Para este trabalho, adoto a abordagem de W.J.T. Mitchell, em que a imagem é pensada a partir de duas formas distintas: entre um objeto concreto (pintura, escultura, gravura, etc.) derivado de um ato deliberado de representação e o mental, menos voluntário, "entidade imaginária, uma *imago* psicológica, o conteúdo dos sonhos, memórias e percepção". A primeira chamaremos de "imagem visual", a segunda "imagem mental". Ver: MITCHELL, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images.*Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p.2; MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994, p. 4.

[9] COLOMBO, CRISTÓVÃO. *De insulis inventis* Basileia, 1493(a). Xilogravura. Coleção Brasiliana da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/00623500/006235_COMPLETO.pdf. > Acesso em 10 de março de 2010.

[10] HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Ensaio sobre a representação do Outro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 230.

[11] "*On arrive alors à la mer Océane. Sur ses rives, il y a la cité de Curmos, avec son port. Les bateaux y abordent chargés d'épices, de pierres précieuses, de perles, d'étoffes d'or et de soie, de dents d'éléphants et de bien d'autres marchandises. Les marchands les vendent à d'autres marchands qui eux-mêmes vont en faire commerce à travers le vaste monde. Curmos est une ville très commerçante. D'elle dépendent de nombreuses cités et châteaux. Elle est la capitale du royaume.*" In : POLO, Marco. "Mercadores chegam a Curmos [Ormuz]". In: *Le Devisement du Monde* ou *Le Livres des Merveilles.* Manuscrito copiado em Paris, ca. 1410-1412. Iluminuras realizadas pelo Maître de la Mazarine e colaboradores. Biblioteca Nacional

de França, Manuscrits, Français 2810 fol. 14v. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/livres/polo/index.htm> Acesso em 19 de maio de 2010.

[12] Giovanni Filippo de Lignamine, nascido em Messina, foi um impressor ativo em Roma entre 1469 e 1481. Em 1493, Lignamine era um "*domestico familiare dell'illustrissimo Re di Spagna christianissimo"*, como aponta o colofão da carta.

[13] WAWOR, Gerhard. "La visión del Nuevo Mundo: Cristóbal Colón, Giuliano Dati, Pedro Mártir". In: KOHUT, Karl e ROSE, Sonia V. (Eds.). *Pensamiento europeo y cultura colonial. Textos y estudios coloniales y de la independencia*, vol. 4. Frankfurt Am Main: Vervuert Verlag/ Madrid: Iberoamericana, 1997, p. 303.

[14] GINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma científico". In: *Mitos, emblemas, sinais*. *Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, pp 143-179.

[15] WARBURG, Aby. *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura*. Firenze, La Nuova Italia, 1966.

[16] BARTRA, Roger. *Wild Men in the Looking Glass.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994; BERNHEIMER, Richard. *Wild Men in the Middle Ages.* A study in art, sentiment and demonology. New York: Octagon Book, 1979; WHITE, Hayden. "As formas do estado selvagem. Arqueologia de uma idéia". In: *Trópicos do Discurso.* Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

[17] COLIN, Susi. "The Wild Man and the Indian in Early 16th Century Book Illustration". In: FEEST, Christian (ed.). *Indians & Europe*. An interdisciplinary collection of essays. Alano Verlag, 1989, p. 16; BIETENHOLZ, Peter G. e DEUTSCHER, Thomas B. *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation.* Toronto: University of Toronto Press, 1995, p. 140.

[18] ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, pp.135-136.

[19] “E, quando vão evacuar – que eu o diga com todo respeito - , contraídos, fazem tudo para que ninguém os veja: mas o quanto nisso são decentes, ao urinar mostram-se sujos e desavergonhados, tanto homens quanto mulheres, pois de fato muitas vezes vimos que, estando a falar conosco, em nossa presença urinavam de modo muitíssimo despudorado.” In: VESPÚCIO, Américo. *Novo Mundo*. As cartas que batizaram a América. Tradução das cartas: Janaína Amado, Luiz Carlos Figueiredo e João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003, p. 74.

[20] RUBIÉS, Joan-Pau. “Imagen mental e imagen artística en la representación de los pueblos no europeos. Salvajes y civilizados, 1500-1650”. In: PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.). *La historia imaginada.* Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna. Madri: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 327-357.

[21] YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 103.

A CAPELA DE MADEIRA NO INÍCIO DA FORMAÇÃO DA CIDADE DE LONDRINA.

Flávia Rayane Ruthes Barbosa

Universidade Estadual de Londrina

Bolsista da Fundação Araucária

Pretendemos apresentar nesse trabalho, a imagem da primeira matriz, erguida em madeira na cidade de Londrina. O recorte temporal foi feito a partir do projeto de pesquisa que desenvolvemos, intitulado: “Catedral de Londrina: Segundo Templo”, no qual o foco central está voltado para os anos de 1938 a 1968, onde o intuito é estudar a plasticidade do principal templo católico para os cristãos de Londrina.

Essa pesquisa está inserida em um projeto maior, cujo estudo mais amplo contempla o espaço e a História de Londrina. Assim, o projeto que desenvolvemos sobre a matriz católica londrinense, juntamente com outros estudos que focalizam a cidade de Londrina, estão inseridos no projeto “Questões Urbanas Questões de Urbanização: História, imagens, traçados, representações”[1].

Para estudar a imagem da primeira matriz, que desde sua fundação em 1934, esteve e está presente no centro do projeto urbanístico londrinense, utilizamos fontes documentais e iconográficas daquele período, mais especificamente a década de trinta. Utilizamos também escritos posteriores sobre a época, e tivemos suporte em bases teóricas, como Kevin Lynch. O contexto da cidade referente ao período sobre o qual trata esse artigo, a importância da localização do templo, a sua forma e estrutura, serão ser apresentados no decorrer no texto.

Segundo descrito por Fausto de Lima, no fim do século XIX, a economia paranaense estava focalizada na pecuária e no extrativismo, “ O território era zona de passagem e engorda de gado, ligando a região sul do país a Sorocabana, pela atividade tropeirista: o restante do território paranaense, o norte e o oeste, eram terras devolutas, inexploradas e habitadas por índios.” (LIMA, 2000, p. 63). Para o autor, enquanto São Paulo crescia economicamente, o Paraná, com baixa rentabilidade de seus produtos, não apresentava estradas e infra-estrutura o suficiente para concorrer com São Paulo, tanto em produtos agrícolas quanto na pecuária.

Assim, a venda de terras para companhias de extração de madeiras no início do século XX, por parte do governo estadual, foi uma das iniciativas para obtenção de fonte de renda para o Paraná. Para Lima, “como estratégia de ocupação do território e de incrementar a economia o governo estabeleceu incentivos na compra de terras à grandes companhias madeireiras sem respeitar posses antigas, não registradas e nem mesmo as divisas estaduais.” (LIMA, 2000, p. 66). Fato esse que levou a conflitos entre o Estado de Santa Catarina e Paraná, conhecido como Contestado.

Ainda nas décadas iniciais do século XX, economias de outros países buscavam em territórios externos aos seus a aquisição de lucro. Esse fator juntamente com o momento crítico que São Paulo passava devido a crise no café, fizeram com que o Paraná sofresse transformações em sua paisagem, referente principalmente a exploração das terras a ao plantio do café, como cita Cancian:

> São Paulo tornava proibitiva a plantação e replantação de cafeeiros por cinco anos. Ao contrário, o governo paranaense procurava proteger os interesses da cafeicultura ainda incipiente. O incentivo consistia em reduzir as taxas de exportação do café, procurando estimular o plantio e atrair novos fazendeiros. (1981, p. 20)

Com o solo propício ao plantio cafeeiro, com o apoio do governo estadual e investimentos externos, a região norte do estado foi diretamente afetada. Embora algumas cidades já estivessem (re)ocupadas[2] no Paraná e na região situada ao norte paranaense[3], foi a partir de 1929 que a região hoje conhecida como Londrina, primeiramente patrimônio Três Bocas, passou a ser (re)ocupada e explorada. A respeito desse momento específico, Santos descreve:

> Desde o ano do Centenário da Independência, 1922, o Governo de Arthur Bernardes desenvolvia gestão para que técnicos ingleses viessem ao Brasil estudar sua situação financeira, econômica e comercial com vistas, de um lado, à consolidação de nossa dívida para com a Inglaterra e, de outro, à reformulação do nosso sistema tributário.
>
> Além de viajar como assessor da Missão Montagu, Lord Lovat tinha como incumbência dos acionistas da Sudan Platation estudar a possibilidade de vir essa poderosa companhia inglesa a aplicar os seus capitais no Brasil, de forma a obter o algodão que importava em larga escala para suprir a florescente indústria têxtil da Inglaterra. (SANTOS, 1977, p. 42)

Pelo relato do mesmo autor, Lord Lovat em sua viagem ao Brasil, observou possibilidades de lucro e logo que retornou a Inglaterra, fundou a Brazil Plantation Synddicate Ltda. Ainda no mesmo ano de 1924, com auxilio de Arthur Thomas, organizou a subsidiária da Brazil Plantation, a Companhia de Terras Norte do Paraná. Já em 1928, com o fracasso das plantações de algodão situadas em São Paulo, o grupo inglês decidiu investir sistematicamente nas terras adquiridas no norte paranaense e no café, a aquisição de terras chegou a 515.000 mil alqueires. Lord Lovat faleceu em 1931, mas os projetos de colonização que tinham por objetivo o lucro na venda de lotes urbanos e rurais, seguiu em frente.

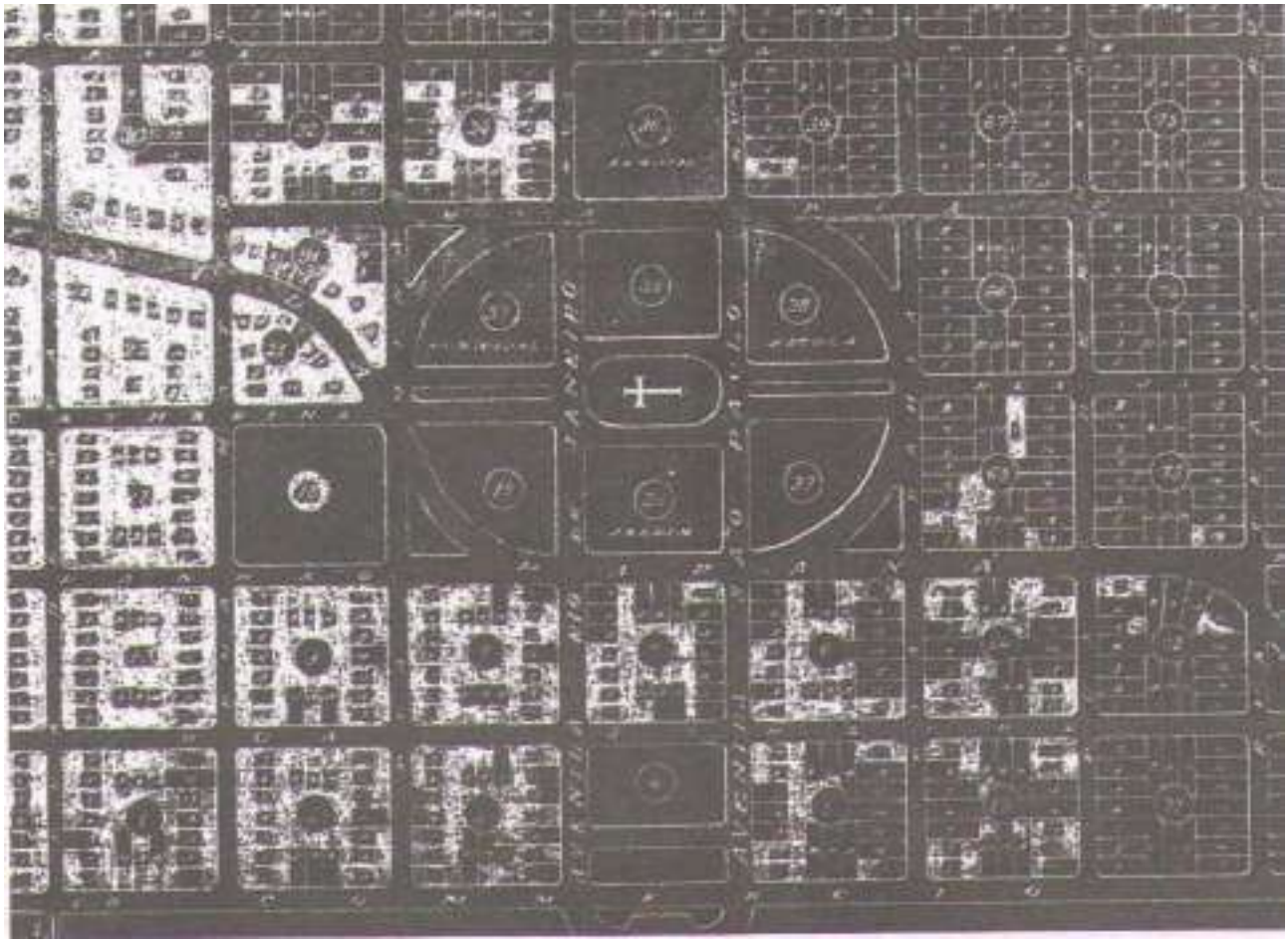
Focalizando a (re)ocupação de Londrina, Arthur Thomas, presente na comitiva de reconhecimento das novas aquisições fundiárias em 1929, mostra em relato em 1952 à revista A Pioneira, fatores geográficos, físicos, que lhes fizeram visualizar um local receptivo a uma cidade, como descrito:

> Saindo desta estrada, a burro, em 1929, representantes da Companhia de

> Terras furaram o mato até cruzar a divisa de suas terras... exploraram o terreno... notando especialmente a cabeceira de águas. A topografia em volta de um alto, onde se acha a igreja matriz, impressionou-os como local ideal para uma cidade. (A Pioneira, n°5, 1952)

O primeiro projeto urbanístico da futura cidade, de acordo com Humberto Yamaki, foi projetado por Alexandre Razgulaeff[4] em 1932. Para Yamaki " uma malha xadrez que contém no centro uma elipse tangenciada por uma avenida em diagonal que se lança pelo espigão." (YAMAKI, 2006, p.8). O alto citado por Arthur Thomas, onde a capela católica em madeira fora construída, se tornou no projeto inicial de Razgulaeff, o centro do projeto urbanístico, cujo formato remete a um grão de café, que naquele momento e nas décadas posteriores significaram principalmente para a classe dominante símbolo de riqueza.

Na imagem[5] do primeiro projeto urbanístico de Londrina, pode-se verificar a elipse central referente ao alto:



Com a capela em madeira localizada no centro do plano inicial de Londrina, cujo

terreno fora doado pela Companhia de Terras Norte do Paraná, como registra o livro Tombo, no qual são lavradas anotações da igreja, "...terreno escolhido e doado pela Cia. De Terras Norte do Paraná, doação essa gentilmente feita pelo Director- Gerente da mesma Cia, Mr-Arthur H. M. Thomas." (Livro Tombo da Catedral de Londrina, 1934), Pode-se pensar que a matriz de madeira foi projetada como um marco, um ponto de referência.

Em seu livro, A Imagem da Cidade, Kevin Lynch propõe que a imagem é composta por cinco elementos. Dentre os quais, os marcos. Assim como os bairros ou vias, para Lynch, "os marcos são outro tipo de referência, mas nesse caso, o observador não entra neles: são externos. Em geral, são um objeto físico definido de maneira muito simples: edifício, sinal, loja ou montanha. Seu uso implica a escolha de um elemento a partir de um conjunto de possibilidades." (LYNCH, 1999, p.53). O que fará do objeto um marco, para o autor, serão as características específicas que lhe confiram a singularidade em seu contexto. Assim sendo, antes mesmo de sua construção em 1934, o lugar reservado para a capela já lhe conferiria um lugar dominante na paisagem e já a distinguiria de outras construções.

O fato de o terreno ter sido doado pela Companhia de Terras Norte do Paraná, e os principais nomes que representavam a C.T.N.P em Londrina, estarem presentes na documentação oficial da igreja, mostra a identificação, a tentativa de aproximação desse poder local com a população cristã católica residente. Ao comentar sobre o movimento realizado pelos católicos em 1989 para a recolocação dos sinos, esses doados por famílias ditas "pioneiras", Nelson Tomazi vai escrever sobre uma das representações presentes em Londrina "....há uma identificação entre aqueles que vivem na cidade, vistos como uma comunidade, e a comunidade de fiéis da fé cristã católica. A tentativa de unificar as coisas faz com que desapareçam todas as diferenças, mesmo as de credo, para não falar nas de classe." (TOMAZI, 1997, p. 46).

A respeito das primeiras construções, assim como a primeira igreja católica, foram erguidas em madeira, material farto na região. O local escolhido para erguer a cidade era uma mata densa, com acesso inicialmente feitos por aberturas na mata. Segundo Yamaki:

> Nas propagandas da CTNP, a abundância de árvores como a figueira branca, pau-d'alho, jangada brava, ceboleiro, urtigão, cambará-de-meia-légua, além de madeiras de lei como peroba, cedro, caviúna e marfim, era considerada como padrão de terras boas. (2006, p. 16)

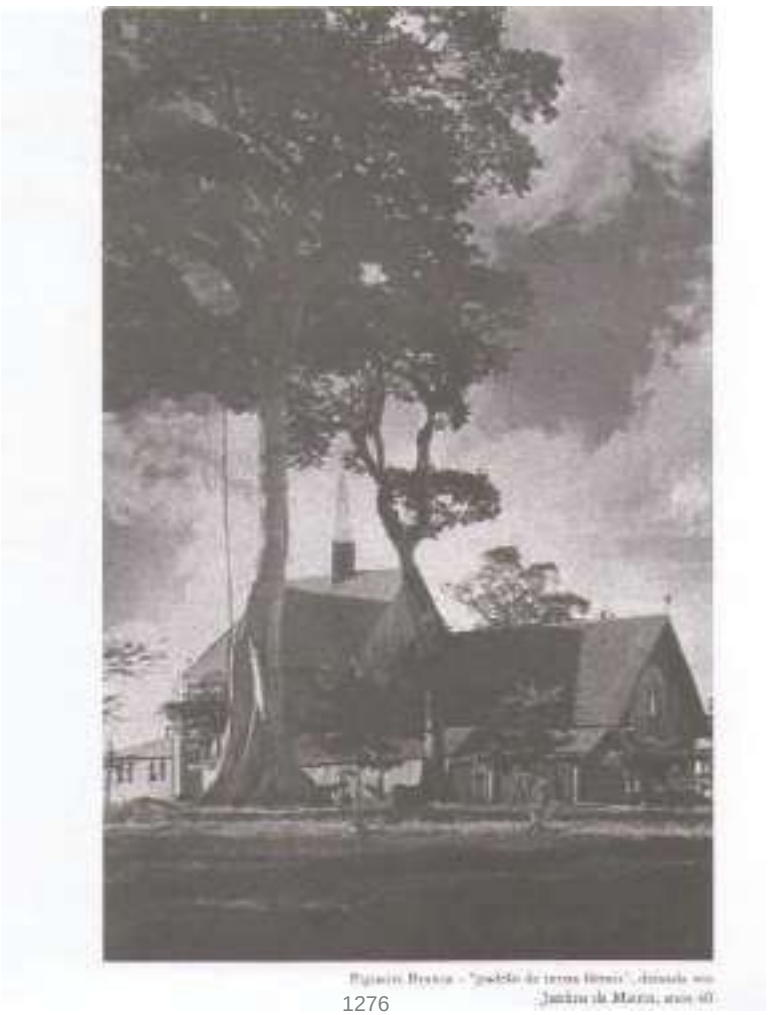
Nas imagens das décadas iniciais de Londrina, elas tem um tom de destaque nas fotografias. Para Kossoy, na fixidez das imagens a memória se confunde com a fotografia:

> Fotografia é memória, e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem-

> escolhida e refletida- de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é, pois, o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente. (KOSSOY, 2001, p. 156)

A cidade de Londrina apresenta imagens que fixaram momentos específicos de sua história. Já década de 30, um dos métodos da C.T.N.P para a vendas de lotes urbanos e rurais era a propaganda. Fotógrafos eram contratados para realizar o serviço, para Paulo César Boni “alguns fotógrafos, mesmo sem saberem de sua importância histórica, à época, se transformariam em peças fundamentais na engrenagem narrativa da história de Londrina.” (BONI, 2004, p. 248). Para esse mesmo autor, “sem as fotografias, certamente, seria muito mais árdua a tarefa de narrar a história de Londrina: ficariam faltando a riqueza dos detalhes e o “clima” de envolvimento que só elas são capazes de despertar.” (BONI, 2008, p. 114).

Assim, a capela de madeira pensada, segundo a visão de Kevin Lynch como um marco, símbolo do poder local, foi por vezes fotografada no seu curto período de existência. Abaixo está a imagem da primeira igreja, ao lado da qual se deixou uma enorme figueira-branca. A imagem da árvore representa a natureza ainda dominando as relações, a igreja, feita pelas mãos do homem, está submetida à grandiosidade da natureza que estava sendo destruída.



De acordo com o Livro Tombo, a construção da capela iniciou-se dois anos após o projeto urbanístico de Razgulaeff. A primeira planta foi fornecida por um dos diretores da C.T.N.P, Willie Davids[6] . Ainda de acordo com o documento citado, as dimensões da igreja seriam 20 metros por 12 metros para o corpo da igreja, 6 por 6 metros para o altar, e 1 por 1 metros para a sacristia. A construção da primeira igreja teve início no dia primeiro de junho de 1934, como tudo na cidade, ela também teve sua edificação toda em madeira. Na descrição contida no Livro Tombo a respeito da construção, a mesma passou por dificuldades, devido a mão-de-obra e matéria-prima.

Oitenta dias após o início da edificação, os documentos oficiais da igreja relatam sobre o dia da inauguração:

> Em 19 de Agosto a Cia. De Terras Norte do Paraná e o povo da Parochia, depois de tantos esforços e trabalhos, viram com satisfação chegar o dia solene da benção da igreja matriz, tendo o Rev. Padre Erasmo, substituindo sua Revma. o Bispo de Jacarezinho, procedido a benção do prédio, realizando-se em seguida a santa missa pelo Rev. Padre Carlos Dietz, Vigário da Parochia, tendo durante a mesma, feito um sermão o Rev. Padre Erasmo. Foi a tarde realizada uma grande procissão pela cidade, com a imagem do Santo da Parochia, após a qual realizou-se um grande leilão de prendas, tendo sido festeiros os snr. Dr. Willie da Fonseca Brabazon Davids, e sua exms. Esposa Dna. Carlota de Melo Peixoto de Davids, e o snr. David Dequech e sua exms. Esposa Dna. Jamile Dequech, que offereceram belíssimos fogos de artifício.[...][7]

Após a inauguração outros objetos aos poucos foram sendo fornecidos para a igreja, no qual o nome dos doadores são citados, no dia 20 de Outubro de 1934 , “Foi collocado na igreja matriz o Balaustre para servir a santa comunhão, sendo o mesmo, doação do Snr. Pedro Couto”. No dia seguinte a esse acontecimento, outra doação é citada:

> [...]Depois de ser usado durante certo tempo um triângulo de ferro, feito com trilhos usados, para chamarem os fiéis afim de assistirem as santas missas, e as bençãos, foi nessa data, feita a benção solenne de um sino grande e um pequeno, doações respectivamente do Snr. Hikoma Udihara e do Snr. Arthur H. M. Thomas.[...][8]

No dia 25 de Dezembro de 1934, em referência a colocação dos bancos na capela, a palavra população é utilizada, sem citar nomes específicos. Cabe aqui tratar também das ausências. Nesse mesmo documento não encontramos nenhuma menção a outros habitantes que não as autoridades e figuras destacadas da elite local. Assim podemos considerar que os documentos diocesanos tem uma representação pautada nas autoridades e na elite.

Por outro lado os documentos enfatizam que grande multidão presenciava a missa e os festejos realizados após as celebrações em dias festivos. Ao lado da igreja matriz havia um ponto de encontro onde foram deixadas remanescências da natureza antes vigorosa, as árvores

significaram credulidade, poder e fonte de renda para Londrina. Nas décadas iniciais da cidade o Bosque, hoje intitulado “Bosque Marechal Cândido Rondon”, tinha uma ligação direta com a capela católica, como relata entrevista feita com o senhor Luiz Pradal, antigo morador do local, em 1992:

> A gente ia a igreja e aproveitava para passear no bosque um pouquinho. O Bosque era uma coisa muito querida, e depois, a gente morando ali, convivendo, passando diariamente. Eu atravessava o Bosque para ir ao meu trabalho, então o Bosque ficou mais íntimo, familiar.[9]

Londrina, em seu início, não apresentava pontos de encontros para a população, na década de trinta essa ausência se acentuava. O ponto de sociabilidade assim estabelecido para os habitantes da cidade estava no encontro após as missas, nos festejos e quermesses realizadas pela população londrinense ao lado da igreja, e ao lado do atual Bosque Marechal Cândido Rondon.

A forma da capela acompanhou o desenvolvimento da cidade de Londrina, desde quando a madeira era sinônimo de praticidade e beleza estética. Para Yamaki:

> São fatores da adoção sistemática da arquitetura de madeira: a tradição e cultura de origem dos imigrantes, a existência de mestres carpinteiros e levas de carpinteiros aprendizes 'peregrinos' que acompanhavam as frentes de colonização, a disponibilidade de madeira muitas vezes retirada do próprio lote, o custo de um quarto em relação à alvenaria de tijolos e a rapidez na construção. (2006, p. 28)

Constatando-se que um dos objetivos da C.T.N.P era manter as cidades em que atuavam limpas e higiênicas, Londrina com leis e decretos já na década de trinta tentava cumprir esse desafio. Em 1939, o discurso oficial passou a restringir as construções de madeira, pois afetavam diretamente o embelezamento de uma *urbs* moderna, segundo Humberto Yamaki. Nesse ritmo acelerado de crescimento, a capela católica, não satisfez mais a comunidade, e junto com a cidade também buscou-se sua modificação. Em 1938 a capela em madeira passou a ser demolida para que sobre ela, uma nova igreja fosse edificada.

Essa nova edificação sinaliza para as mudanças na imagem da cidade, discussão produzida por Kevin Lynch e para a qual chamamos a atenção, quando este diz: “Se, em linhas gerais, ela pode ser estável por algum tempo, por outro lado está sempre se modificando nos detalhes. Só um controle parcial pode ser exercido sobre seu crescimento e sua forma. Não há resultado final, mas apenas uma contínua sucessão de fases.” (LYNCH, 1999, p. 2). Portanto, a igreja de madeira compôs uma das fases pela qual passou a cidade em sua história.

Ao final da década de trinta do século XX, a capela antes construída em madeira, cedeu lugar para a nova forma em alvenaria, agora símbolo de riqueza e poder. Porém, essa segunda construção que tinham como objetivos ser definitiva, também não suportou mais uma sucessão de fases e foi abaixo anos depois.

Considerações finais

A partir de um recorte temporal realizado dentro de um projeto maior, podemos verificar que a matriz católica em madeira, foi mesmo antes de sua construção, imaginada pelo poder local, ou seja, pelos engenheiros, chefes da Companhia de Terras Norte do Paraná, e outros habitantes como um marco para a futura cidade de Londrina.

Assim como a cidade de Londrina mudou e transformou sua estética, o principal templo católico a acompanhou nessa transformação.

1 Esse projeto é coordenado pela profa. Dra. Zueleide Casagrande de Paula.

2 O termo (re)ocupação será utilizado segundo Nelson Tomazi, "como o processo que se desenvolveu a partir de meados do século XIX, com a preocupação de integrar essas terras, consideradas "vazias", ao processo de valorização do capital ou ao processo de desenvolvimento do capitalismo no Brasil". (TOMAZI, 1997, p. 10)

3 Termo utilizado segundo Tomazi. Região "que pode ser cartografável e delimitada através de vários critérios, sejam eles geográficos, políticos, econômicos, sociais, históricos, administrativos, pedológicos ou climáticos e a discurso '**Norte do Paraná",** construção ideológica e fantasmagórica, feita por ideólogos vinculados aos dominantes, na região em estudo, e que traz embutida uma visão histórica vinculada a manutenção daquele poder e do *status quo*." (TOMAZI, 1997, p. 10)

4 Segundo Humberto Yamaki, Rasgulaeff fora "formado em 1914 pelo instituto de Geodesia Constantino de Moscou. Após ter participado da Guerra de 1914, chegou ao Brasil em 1921. Inicialmente trabalhou na mediação de terras para a Cia. Marcondes de colonização, na região da Sorocabana-SP. Em seguida, nos projetos de loteamentos de bairros na capital e construção de uma estrada para Santos via Santo Amaro, antes de ser finalmente contratado pela Companhia de Terras Norte do Paraná, em 1929." (YAMAKI, 2006, p.10).

5 Planta inicial de Londrina de autoria de Razgulaeff, 1932. Fonte: Yamaki, Humberto. *Iconografia Londrinense*. Edições Humanidades, Londrina, 2003.

6 Willie da Fonseca Brabazon Davids cursou engenharia no 'Seafield Park Engineering College', Inglaterra, formando-se em 1902. Foi diretor da Cia. De Terras Norte do Paraná. Foi prefeito de Londrina de 1935 a 1940.

7 Texto retirado do primeiro Livro Tombo da igreja.

8 Texto retirado do Livro Tombo da igreja.

9 Frozoni, Fernanda Cequali. *Bosque Marechal Cândido Rondon (1950 a 1970)*: Referência e patrimônio londrinense? Monografia apresentada ao curso de pós-graduação em História Social, da Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2010. p. 22-23

A CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA NA CHARGE ESPRTIVA DE HENFIL[1]

FLAVIO MOTA DE LACERDA PESSOA

Palavras-chave: Henfil, charge, futebol, ditadura militar, censura

Resumo:

O historiador Luiz Guilherme Sodré Teixeira, em seu livro "Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge" define a charge como um desenho de humor que estrutura sua linguagem como reflexão crítica e social e, como produto típico da classe média, identifica e reproduz seus valores dominantes. Aprofundando a reflexão dentro desta perspectiva, pode-se tomar a obra de Henfil como melhor exemplo a ilustrar o potencial da charge como formadora de opinião. Suas tiras sobre o universo do futebol eram carregadas de teor político e social de forte contundência. Aproveitando-se do afrouxamento da censura no meio esportivo, o cartunista mineiro pôde amplificar sua crítica política e social utilizando o mesmo canal que o governo militar lançava mão para ludibriar e entreter a população: o futebol. Além de anexar ao regime, as conquistas da seleção, promoveram toda espécie de atrativo ao futebol como entretenimento de massas, investindo em estádios, penetrando na esfera política do esporte, envolvendo-o em negociatas. Pesquisando suas charges, não é difícil se deparar com uma que faça menção à repressão, aos interrogatórios e à truculência militar. As Charges de Henfil trazem à tona um leque de possibilidades para se compreender um pouco mais o Brasil dos anos de chumbo.

[1] UFRJ – Programa de Pós-Graduação em História Comparada/ Mestrado 2011-1

Introdução

> "A charge é um instrumento de intervenção política que, após longo processo de amadurecimento de sua linguagem, encontra nos jornais o espaço ideal para a expressão de sua forma e significação de seu conteúdo." (TEIXEIRA, 2005, p.13)

O presente artigo propõe um mergulho em dois campos de estudo que enfrentam ainda algum preconceito quanto ao grau de seriedade como objeto de estudo da pesquisa histórica. Ainda que, recentemente, as pesquisas em torno do esporte e da charge tenham evoluído significativamente no meio acadêmico, permanecem distantes do reconhecimento à altura de sua importância. Não há mais como duvidar do poder de influência e propagação do esporte, como da charge, no mundo contemporâneo, onde um e outro amplificam em escalas imensuráveis, reivindicações sobre questões políticas, sociais, culturais e econômicas.

Elias Saliba argumenta que a linguagem ambivalente do humor, o eleva a uma forma privilegiada de representação histórica (SALIBA, 2002, p.31). A charge, por sua vez, constrói um discurso alternativo, e por isso mesmo, através de novas narrativas, abre a possibilidade a novas leituras sobre as formas de pensar de uma época. A charge, bem como a tira de humor[i], como representação humorística, trabalha com estereótipos concisos, produzidos pela imaginação social. O desenho de humor apropria-se da linguagem e da expressão popular, inspira-se na sociedade e reflete sua mentalidade, seus valores, sua situação política, econômica e cultural. Transporta ao universo visual e humorístico, o debate, a polêmica, a discussão que perpassa e interessa ao clico social a que se destina.

Este artigo visa, portanto, reavaliar o papel da charge e do esporte de forma simultânea, tendo na charge e na tira[2] esportiva de Henrique de Sousa Filho, consagrado sob a alcunha de Henfil, um exemplo perfeito da enorme relevância do papel do desenho de humor, bem como do futebol, num dos períodos mais turbulentos da história do país.

[2] De acordo com definições de Luiz Guilherme Teixeira e demais cartunistas e ilustradores da Sociedade de Ilustradores do Brasil, da qual sou associado, a charge geralmente se encerra em uma única imagem, mas fundamentalmente lida com a notícia, o factual, e tem como personagens, pessoas públicas. A tira, por sua vez, narra seqüências de personagens fictícios, podendo ou não inspirar-se em fatos verídicos. Henfil, como veremos adiante, trabalhou com um e outro, durante os cinco anos que publicou seu trabalho no *Jornal dos Sports*.

É evidente que o humor de Henfil, ácido, espontâneo e político, não iria se conformar a tratar exclusivamente de futebol, no momento em que o país é controlado por um regime ditatorial. Basta lembrar a notória postura militante do cartunista, para ter uma idéia de quanto deveria incomodá-lo ter que viver sob uma ditadura. Como se não bastasse, a situação é agravada pelo fato do golpe ter deposto um governo de postura democrática, no justo momento em que buscava apoio popular para aprovação de reformas que garantiriam direitos básicos de cidadania às classes desprivilegiadas do país.

1. A constante militância

No dia 14 de dezembro de 1968, dia seguinte ao do fatídico decreto que abriria oficialmente o caminho para os anos mais negros do período ditatorial, o Jornal do Brasil publicava no alto da primeira página, espaço reservado à previsão meteorológica: "Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Max.: 38º, em Brasília. Mín.:5º em Laranjeiras". É preciso esclarecer que esta máxima prevista de 38 refere-se ao artigo complementar de mesmo número, que fechara o congresso. Laranjeiras era o bairro onde se situava o Palácio, de mesmo nome, onde o Marechal Costa e Silva reuniu-se com o gabinete para anunciar o Ato Institucional, nº 5. No mesmo dia o *Jornal dos Sports* publicava em sua primeira página uma charge de Henfil em que um torcedor brasileiro conclama: "Chega de intermediários. Delegado Padilha[3] para a seleção."

Comparando as duas menções ao decreto da véspera, podemos perceber de imediato que nenhuma das duas pretende ser clara quanto ao decreto, não substituindo, portanto, a notícia em si. Por outro lado, complementam-na de uma forma que não seria possível no espaço onde se pressupõe um discurso comprometido com a seriedade, onde a vigilância dedica atenção especial.

Torna-se irresistível, então, a comparação com Foucault sobre a necessidade de exclusão do louco do meio social, a partir de meados do século XVII. Foucault acusara em sua *História da Loucura* que o louco passa a ser excluído da convivência social na mesma época em que a sociedade ocidental começa a ser conduzida pelo pressuposto da razão. A Não-Razão comprometia as fundamentais relações com a verdade. "O percurso da dúvida cartesiana parece testemunhar que no século XVI, esse perigo está conjurado

[3] O jornalista Achiles Chirol, editor do *Jornal dos Sports* na época, em entrevista exclusiva para a esta pesquisa, em outubro de 2010, afirmara que o delegado Padilha era um dos nomes mais importantes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

e que a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade." (FOUCAULT, 1972, p.47) Combinando, então, as ponderações de Foucault sobre a loucura com os de Freud, quando analisa o prazer do chiste no que diz respeito à ausência de seriedade, encontraremos exemplo peculiar no humor de Henfil. O prazer do chiste, para Freud, reside justamente no riso, como forma de descarga emocional. Mas é um riso provocado por identificar um sentido lógico no absurdo, na deturpação do sério, neste jogo ambíguo entre o sensato e o sem sentido (FREUD, 1977, p.178).

E é justamente a falta de sentido e a permissiva liberdade deste tipo de discurso que poderemos encontrar outras verdades escondidas no que não é dito de forma direta e explícita. Assim como um jogo de palavras que dribla a racionalidade da linguagem na qual se estrutura, a charge funciona da mesma forma, trapaceando com a razão, como afirma Teixeira: "a charge se designa, sobretudo, um discurso no campo da comunicação, articulado por imagens, cujo sentido está além dos limites da razão." (TEIXEIRA, 2005, p. 73). A linguagem da charge se articula, portanto, dentro de um sentido próprio, que se apropriando da ironia, lhe é permitido burlar a razão, bem como a racionalidade, produzindo discursos tão ou mais verdadeiros do que os reconhecidamente sérios. Ainda que a previsão meteorológica não se encaixe na classificação charge, é completamente absurda numa leitura literal, só encontrando sentido na interpretação de seus códigos, ao perceber que a sua função costumeira não é exercida naquele momento. É na deturpação da seriedade, portanto, que se permite ou se possibilita a crítica mais contundente, a linguagem irônica, o deboche escancarado.

Ao comparar a crítica disfarçada, no primeiro caso, e a sarcástica no segundo, encontramos a hipótese principal desta pesquisa, no intuito de investigar se a charge de Henfil realmente gozava de mais liberdade para "cutucar" o regime, onde a maioria esmagadora da imprensa não poderia ousar, se não de forma disfarçada, em linguagem subliminar, mesmo assim correndo riscos incalculáveis. Uma empresa do porte de um *Jornal do Brasil*, um dos maiores jornais do país, cuja tradição de 1891 o confirmava entre os mais longevos do país em atividade, mereceria obviamente a atenção minuciosa da censura. Já na redação do *Jornal dos Sports*, de acordo com o editor da época, o jornalista Achiles Chirol, em momento algum havia pisado um censor durante os anos de chumbo[4]. Não há indícios, portanto, de que o regime em algum momento tenha procurado coibir ou controlar o discurso deste periódico esportivo. O cartunista mineiro,

[4] Achiles Chirol, na mesma entrevista, em outubro de 2010.

recém chegado no Rio de Janeiro, percebendo a oportunidade que lhe sorria, iria consagrar o seu humor no diário esportivo, mostrando desde cedo a que veio. Um humor constantemente militante, em seu inconfundível estilo mordaz, muitas vezes irônico, em outras tantas, escancaradamente debochado. Seu traço ágil e expressivo é carregado de gestos, falas, hábitos e costumes da população. Seu trabalho torna-se fonte valiosa que evidencia o papel militante de extrema relevância da charge como efeitos da resistência á ditadura militar também no meio esportivo.

2. A pátria de chuteiras ou coturno.

A charge de Henfil sobre o AI-5 não apenas alude ao decreto mais abusivo da ditadura, como também se refere à interferência do governo em questões que não eram de sua competência, bem como explana o interesse dos militares pelo futebol como ferramenta estratégica primordial em suas conquistas políticas. O chiste de Henfil sobre o delegado Padilha, reflete tanto o passado quanto o futuro do fatídico decreto. De acordo com Hilário Franco Júnior, na disputa pelo tri, na Copa do Mundo de 1966, era notório que o técnico Vicente Feola fora pressionado por clubes e federações a convocar diversos jogadores no período de preparação, tendo vestido a camisa da seleção nada menos que 47 atletas, para ao final levar apenas 22 à Inglaterra (FRANCO JR, p. 139). Mas, seria a partir daquele momento, no período caracterizado como o de maior repressão, é que o futebol se tornaria instrumento da ditadura, de forma planejada (FRANCO JR, 2007, p141). Marcos Aurélio de Oliveira, em artigo que reflete sobre o esporte brasileiro como parte de um planejado programa de metas durante a ditadura militar, demonstra que o entusiasmo do governo no incentivo ao esporte não se restringia à propagação da prática, buscando com mais empenho atrair o público para o esporte, enquanto evento de massas (OLIVEIRA in: ANDRADE e DEL PIORE (org), 2010, p.415) Atuavam de forma maciça, em todas as frentes, através de leis, decretos, da criação da Loteria Esportiva, da construção de estádios, de interferências nas federações, na CBD ou na organização oficial do campeonato brasileiro. A campanha militar certamente visava aumentar o envolvimento da população com o futebol, de modo a persuadi-lo de que as conquistas do selecionado, eram conquistas do país, por eles representado. A idéia de que opor-se ao governo era opor-se ao país, era então estendida ao futebol. “Noventa milhões em ação” significava considerar que toda a população estava com a seleção e, estar com a seleção seria estar com o governo. Marco Aurélio Oliveira vai ainda mais fundo na questão do propósito do governo em promover

o esporte mais popular do país, ressaltando a consciência entre os governantes de que uma conquista como a Copa do Mundo significava no plano internacional (OLIVEIRA in: ANDRADE e DEL PIORE (org), 2010, p.409). Segundo Franco Júnior, na Copa de 74 do presidente, Almirante Heleno Nunes à equipe técnica, com exceção de Zagalo e Parreira, a CBD era um festival de patentes militares em cargos de alta responsabilidade. Era intenção do governo cultivar e estreitar a associação entre a seleção e o Estado (FRANCO JR, 2007, pág.143-4). E se o futebol fora usado como arma em prol da campanha publicitária do regime, pode-se dizer que ao menos o cartunista mineiro soube usar da mesma arma pra revidar, propagando a um público numeroso[5], as arbitrariedades e atrocidades cometidas pelo regime de força, bem como mantinha viva a noção do estado de pânico e insatisfação que dominara o país.

3. Conjuntura política do golpe de 64 ao início processo de abertura. (1964-1974)

Em artigo de Eulália Lahmeyer Lobo, Fátima Lisboa e Mariza Simões, sobre a reorganização sindical no período correspondente aos primeiros seis anos de ditadura militar, as autoras esboçam o planejamento político e econômico impetrado pelo governo militar na consolidação do novo regime (LOBO, LISBOA E SIMÕES, In: LOBO (org), 1992, p.394 e 396). O golpe que derrubava João Goulart a pretexto de deter a inflação e impedir a implantação de um governo de base sindical, frustrava não apenas o processo de democratização política do país, como também o de democratização social. Segundo as autoras, o movimento que culminaria no golpe de 64 teria representado a falência do modelo populista, tido como uma ameaça aos privilégios da elite do país.

O quadro que se esboçava durante o ano de 1968 era de um descontentamento crescente e contínuo de parte cada vez maior da população, explícita em atos de protesto diversos, entre greves operárias no interior de Minas Gerais e São Paulo, passeatas, manifestações artísticas e atuação da imprensa. Em fins de março, um protesto estudantil[6] culminaria no assassinato do estudante Edson Luiz no restaurante popular Calabouço, que mobilizara a nação e chamava atenção para os atos de repressão do

[5] Achiles Chirol afirmara que o *Jornal dos Sports* publicava edição especial de 4 páginas logo após as partidas e que as edições, com tiragem que atingiam 100 mil exemplares, geralmente se esgotavam.
[6] O protesto, segundo o artigo de Lobo, Lisboa e Simões, reivindicava ainda benefícios na esfera estudantil, mais do que na política. Após a morte de Edson Luiz, os movimentos estudantis seriam cada vez mais politizados.

governo. Nos dias subseqüentes ao incidente, a bola continuava a rolar no campeonato carioca e Henfil tinha a missão de ironizar de alguma forma, o tropeço do Fluminense diante do Madureira. O empate entre os tricolores da Zona Sul e do subúrbio inspirou Henfil a fazer a sua menção ao crime. O dirigente tricolor Dílson Guedes fugia em desespero de tiros em sua direção, enquanto duas pessoas[7] conversam: _"Estudante?" _"Não, é o Dílson Guedes."

Henfil sugere de forma sarcástica que a matança de estudantes no Brasil seria corriqueira e banal. Passados alguns dias, o próprio dirigente, que teria sido realmente hostilizado (com vaias, não com tiros), prometia duas "contratações bombas", para acalmar a fúria da torcida. A charge referente à promessa do dirigente volta a virar pretexto para refletir e lembrar, de alguma forma, aquela tensão constante do ambiente político no país. No alto da charge, ele simplifica a notícia: "Dílson promete duas bombas para o Fluminense." Na imagem, uma manifestação, repleta de cartazes com os dizeres habituais de 'abaixo a ditadura' ou 'Luto é luta!' (referente ao luto pelo estudante morto) se concentra no Fluminense para pedir ao dirigente que lhes empreste uma das bombas anunciadas. Coincidência ou não, é fato que as metáforas utilizadas pelos homens do futebol, "guerrilheiro", "bombas" era o pretexto que pedia o cartunista para desancar as arbitrariedades do governo.

A partir daquele decreto começaria o período mais sangrento dos vinte anos da ditadura militar. Meses antes do AI-5, entretanto, Henfil já denunciava os interrogatórios através da charge do dia 15 de março de 1968. Quando o técnico Aimoré, que deixava o Flamengo para comandar a seleção, teria declarado em tom elogioso, na ocasião, em entrevista exclusiva para o *Jornal dos Sports*, que o atacante Luis Carlos seria um "guerrilheiro" dentro de campo, referindo-se provavelmente a seu espírito de luta. Henfil desenhara Luis Carlos sendo interrogado, suando desesperado, amarrado numa cadeira, com uma luz apontada para o rosto e rodeado de policiais de capacete com inscrição do DOPS[8]. Em meio a seu desespero, declara:

_"Mao-Tsé-Tung, não! Meu técnico é o Miraglia[9], juro."

Ainda que a cena não demonstre claramente a tortura, faz menção à sensação de insegurança generalizada diante de um estado de força. De quebra, Henfil ainda

[7] Henfil só criaria os personagens referentes aos times a partir de fins de 1969.
[8] Figura 01. Henfil não se preocupava muito com a fidelidade à representação verídica de certos personagens. Suas escolhas eram estritamente simbólicas. Dirigentes, por exemplo, eram sempre representados com cartola.
[9] Figura 02. O preparador técnico Válter Miragila substituíra Aimoré no comando do Flamengo.

aproveita pra ridicularizar a falta de bom senso e a perspicácia dominante entre os órgãos da repressão.

A declaração de Aimoré rendeu novas charges nos dias posteriores. Na do dia 16 de março, quando o Flamengo estava prestes a enfrentar o Bangu, a charge de Henfil era ambientada em uma base americana, onde um oficial recebe uma mensagem e fala ao general do exército americano W. Westmoreland[10]:

_ Westmoreland! É do Bangu pedindo aviões B-52 para reforçar sua defesa no domingo. Denunciava desta vez, o intervencionismo americano, que fornecia apoio político, logístico e financeiro aos regimes militares no cone sul, como forma de garantir seus interesses tanto políticos quanto econômicos nestes países, bem como o estabelecimento do sistema capitalista. Mantendo o capitalismo nesses países através da força, coibiam ou dificultavam a infiltração comunista nas Américas. Lembrar do general que comandava as tropas americanas no Vietnã era reforçar a crítica à política intervencionista americana, repudiada pela ala oposicionista do país.

4. Conjuntura econômica.

Escolhidos entre nomes que estariam mais ligados ao capital estrangeiro, de acordo com o artigo de Lahmeyer, Lisboa e Simões, Roberto Campos assumia o ministério do Planejamento e Otávio Gouveia de Bulhões, o da Fazenda, apresentando rapidamente o Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG), onde propunham

[10] O general William Westmoreland comandara as tropas americanas no Vietnã entre 1964 e 1968.

soluções para conter a inflação que chegara a 91,64% no final do regime deposto. Entre 62 e 63, há um aumento de salários médios em termos reais, em decorrência da maior militância dos sindicatos e do apoio do governo. O crescimento da militância sindical teria sido tão considerável que a alta patente militar passara a temer uma maior participação nos sindicatos das decisões do governo. Com isso, a política econômica de campos e Bulhões promoveu grande acumulação de capital por parte das grandes empresas, "às custas do empobrecimento da classe trabalhadora." O PAEG propunha instrumentos clássicos, ainda de acordo com as autoras, em medidas que visam superar crises econômicas: aumento de impostos, cortes nos gastos públicos, contração de crédito e controle salarial (LOBO, LISBOA e SIMÕES in: LOBO (org) , 1992, P. 400-402). Entre 1964 e 1967, quando a classe operária não apenas perdera o apoio do governo, como passaria a ser sufocado por ele, sofreria uma queda no nível de vida, quando seu principal instrumento de luta era bloqueado com a ilegalidade das greves. O salário médio real caíra de Ncr$ 9, 61 para Ncr$ 6, 49. As autoras ressaltam ainda que, com o aumento do custo de vida entre 1965 e 1967, o salário teria perdido 25% de seu poder aquisitivo. (LOBO, LISBOA e SIMÕES in: LOBO (org), 1992, P. 402)

Em março de 68 Henfil ironiza a crise, aproveitando-se de um protesto de tricolores contra a direção do Fluminense. Na charge vemos um torcedor segurando um cartaz com os dizeres: "abaixo o arrocho!", enquanto explica a um policial desconfiado: _Subversivo o que? É contra o arrocho no Flu". A charge nos deixa uma dupla impressão de que a onda de protestos que varria o país contagiava o mundo do futebol e de que o cartunista militante não perdia a oportunidade de alfinetar a ditadura, de deixar transparecer a sensação de "insegurança" nacional, mantendo sempre viva na memória do leitor a situação ditatorial em que o país se encontrava.

E nas vésperas do jogo entre Flamengo e Cruzeiro, pela disputa da Taça Roberto Gomes Pedrosa de 68, Henfil mostra um jogador rubro-negro lendo um livro de Roberto Campos e se explicando com o técnico:
_ "O senhor não pediu pra estudar uma tática para acabar com o Cruzeiro?". O duplo sentido da palavra "cruzeiro" se torna apenas um pretexto para transmitir a mensagem principal: o famigerado Plano de Ação Econômica do Governo reduzira o poder aquisitivo do brasileiro e abria portas para o capital estrangeiro, facilitando a entrada de multinacionais no país.

5. Conjuntura social

Sua crítica não se atém à esfera política. Ele transporta com facilidade o universo futebolístico para o social. E se o faz com tanta naturalidade é porque enxerga essa realidade já no futebol. De fato, Hilário Franco Júnior já chama atenção para o espírito "clânico" do futebol (FRANCO JR, 2007, p. 213-223), onde os torcedores se unem como um clã em torno de uma bandeira, de um escudo, de um uniforme. Cultivam uma série de rituais, códigos verbais e cânticos de "guerra", estabelecendo uma identidade cultural de forte expressividade a partir do desenvolvimento da cidade moderna e do crescimento das grandes metrópoles. Surge o sujeito pós-moderno e o fenômeno da política de identidades, analisado mais profundamente por Stuart Hall,(Hall, 2006, p.23-47). Richard Giulianotti afirma que muitos clubes de futebol estão associados a valores culturais de esferas variadas, religião, política, ou simplesmente classe social (GIULIANOTTI, 1999, p.53-56). Henfil, mais atento às questões sociais, nas quais os times do Rio apresentam relação mais estreita, desenvolveu a partir de 1969, a Tira do Urubu, onde retratava os torcedores dos times do Rio, através de mascotes inspirados não apenas na tradição histórica de cada clube, como na representação de sua torcida. Desta forma, mesmo um clube de origem fidalga que, ao longo de sua história, ganharia mais adeptos entre as classes populares, como o Flamengo, formaria junto com o Vasco da Gama e o América, sempre populares, uma frente que o cartunista batizaria de *República Popular de Ramos.* Fluminense e Botafogo, por sua vez, que sempre mantiveram perfil, tradição e torcida predominantemente entre as classes mais altas da sociedade carioca, formariam a *República de Ipanema Beach*

Os personagens em conjunto, inspirados nos seus respectivos torcedores refletem, então, identidades culturais que abraçam todos os setores da sociedade carioca, de forma que Henfil transporta de forma concreta e visual a cotidiana luta de classes para o universo futebolístico. Neste processo faz-se pertinente ressaltar a coerência ideológica do chargista. É totalmente compreensível que um homem cuja moral despreza de antemão o luxo supérfluo da burguesia bem nascida, deboche do modo de vida das classes privilegiadas, onde as etiquetas e o linguajar costumam sugerir pretensão de superioridade e esnobismo[11]. Não espanta, então, que a dupla de clubes associada à elite carioca, Fluminense e Botafogo, seja retratada depreciativamente. Da idéia à prancheta, o Fluminense passa a ser representado pelo mascote *Pó-de-arroz*, um janota de cabelo partido ao meio e bigode aparado à francesa, com linguajar trejeitos ligeiramente afetados. Evidente que este tipo de característica é tido como fraqueza, onde o ambiente é predominantemente masculino, de disputa e rivalidades exacerbadas, cultivando valores morais bem mais conservadores que os atuais.

Este tipo de alfinetada parece-me *a priori* perfeitamente coerente com a postura política militante de Henfil, uma vez que sua convicção esquerdista e democrata provavelmente desprezava atitudes associados à noção de "frescura". A própria idéia de trabalhar questões ligadas à classe no meio do futebol demonstra muito da

[11] Em entrevista concedida ao semanário Pasquim, e publicada no livro Diário de um Cucaracha (HENFIL, 1983, p. 43-79) quando estava de partida para tratamento da hemofilia nos Estados Unidos, revela-se que Henfil nunca quis dispor dos serviços de uma empregada doméstica. Na biografia do cartunista, Denis de Moraes esclarece que a opção era em razão do cartunista considerar indigno aceitar o privilégio de pagar para alguém para fazer o que todo mundo teria o dever de cuidar de si, bem como do próprio lar, ainda que tenha condições para o conforto. (MORAES,

personalidade inquietante e crítica do cartunista mineiro. O humor de Henfil reforçará constantemente as diferenças sociais explícitas na cidade do Rio de Janeiro.

Dessa forma, o mascote do Flamengo, para o qual o autor não escondia sua predileção, apesar de ser chamado de *Urubu*, era representado na verdade, por um torcedor negro, espírito de malandro, irreverente e debochado. Não é dito, mas sugere o personagem tipicamente carioca, o malandro do morro. Reforçava o apelido com o desenho de um urubu sempre sentado em cima do logotipo. No mesmo ano, torcedores rubro-negros soltavam um urubu no gramado do Maracanã, contagiando a torcida e consagrando o urubu como mascote do Flamengo. Defendendo o C. R. Vasco da Gama, o *Bacalhau* era representado por um Português barrigudo, de fartos bigodes e tamancos, reforçando as raízes lusitanas do clube e de parte considerável da torcida. O alvi-negro, Cri-Cri, era representado por um torcedor descabelado, geralmente mau-humorado, irrequieto. Nesta representação, ele repete um pouco a idéia que o cartunista argentino Lorenzo Molas fizera da torcida vinte anos antes, escolhendo o Pato Donald para representá-la. Acredito que a intenção de Henfil na representação visual do personagem, meio desleixado, neste caso, alude à classe média intelectualizada que caracterizava parte considerável da torcida.

Podemos verificar no conjunto de mascotes dos quatro maiores clubes do Rio, personagens comuns do cotidiano carioca disputando nas charges, a superioridade dos gramados. Curioso, é que foi no início da popularidade da tira que Henfil se aborreceu com a apropriação indébita de seu personagem por parte de seu maior desafeto. Em um dia de Fla-Flu decisivo, o Presidente Médici declarava à imprensa que teria ido ao Maracanã torcer pelo Flamengo. “Sou urubu!” Segundo seu biógrafo Denis de Moraes, Henfil teria confessado a colegas da redação que iria impedir o urubu de dourar a pílula dos militares. Passaria, então, a adicionar à disputa entre torcidas o componente social tornando explícitas as estratificações sociais entre eles (Moraes, 1996, p.97)

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de, e WEIS, Luiz. *Carro Zero e Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: SCHWARCZ, Lilian Moriz. *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea, vol.4.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A história da Loucura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A dança dos deuses. Futebol, sociedade, cultura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

FRANZINI, Fábio. *A futura paixão nacional: chega o futebol*. In: MELO, Victor e DEL PRIORE, Mary (org.) *História do esporte no Brasil*. São Paulo : UNESP, 2009.

FREUD, Sigmund. *O Chiste e suas relações com o inconsciente.* São Paulo: Imago, 1977.

GIULLIANOTTI, Richard. *Sociologia do Futebol: dimensões históricas e socioculturais do esporte das multidões.* São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP & A Editora, 2006.

HOLANDA, Bernardo Buarque de. *O clube como vontade e representação. O jornalismo esportivo e a formação das torcdias organizadas de futebol no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

LOBO, Eulália M. Lahmeyer, LISBOA, Fátima S. Gomes e SIMÕES, Mariza. O Regime Militar e a reorganização sindical período de 1965-1970. In: LOBO, Eulália M. Lahmeyer (org). Rio de Janeiro: Access Editora, 1992.

MORAES, Denis de. *O rebelde do traço.* A vida de Henfil. Rio de janeiro: José Olympio, 1996.

OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda. *O esporte brasileiro em tempos de execução: sob a égide da Ditadura (1964-1985).* In: MELO, Victor Andrade de, e D Piore (org.)*História do esporte no Brasil: do império aos dias atuais*. São Paulo, 2009.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira:da Belle Époque aos primórdios dos tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge.* Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2001.

Copa do Mundo 2010: da informação ao espetáculo no *Jornal Hoje* da Rede Globo de Televisão

Regina Célia Daefiol, Universidade Estadual de Londrina (UEL).
Florentina das Neves Souza, Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Resumo: A proposta deste artigo é discutir a abordagem do tema Copa do Mundo de 2010 pelo *Jornal Hoje*, da Rede Globo de Televisão, que nas edições da véspera e do dia de estreia da seleção brasileira substituiu a informação pela espetacularização da notícia. O trabalho baseia-se em estudo de Guy Debord. Para identificar aspectos indicativos da espetacularização no material veiculado, foi realizada análise de conteúdo de duas edições do telejornal, exibidas nos dias 14 e 15 de junho de 2010.

Palavras-chave: Telejornalismo, espetacularização, Copa do Mundo.

1 Introdução

Em pouco mais de 60 anos de existência no Brasil, a televisão tornou-se não apenas um meio de entretenimento e diversão, como também fonte principal de informação para uma grande parcela da sociedade. Isto se deve a diversos fatores, sendo um deles a popularização do veículo em função do crescimento, em progressão geométrica, do número de aparelhos nos lares brasileiros[1]. Eugênio Bucci faz uma comparação entre o rádio e a TV para demonstrar o poderio do segundo veículo:

> O poder da TV é bem maior que o do rádio, pois este tem uma audiência pulverizada em quase 3 mil emissoras, que em sua maioria não se estruturam em redes nacionais, enquanto a TV tem platéias verdadeiramente nacionais. (...) Priolli lembra também que, de acordo com o Grupo de Mídia de São Paulo, apoiado em pesquisas do instituto Marplan Brasil, 98% da população entre 10 e 65 anos via TV pelo menos uma vez por semana e que, sozinha, a TV atraía duas vezes mais público do que todos os meios impressos, aí computados também os livros, além de jornais e revistas. (BUCCI 2000; p.139).

A busca pela audiência, que, em última análise, é o que define as bases para o crescimento e a consolidação financeira das emissoras de um modelo de televisão comercial como o estabelecido no Brasil, produziu uma competição pela preferência do público. Competição esta norteada não pela qualidade do conteúdo oferecido e sim pela quantidade de opções que, em tese, atendem aos anseios e desejos de uma massa espectadora que busca entretenimento baseado no espetáculo e no sensacionalismo. Como coloca Ivo Lucchesi, este comportamento do telespectador tem raízes históricas.

> Levando-se em conta que a história da sociedade brasileira, por trás da máscara da alegria, abriga incertezas (inflação, carências habitacionais) e, principalmente, medo (escravidão, ditadura, desemprego, expansão da violência urbana), somados à fragilidade de uma cultura basicamente midiática, não causa estranheza que famílias se plantem diante de um televisor no qual encontram um formato que, sem dar-lhes nada, nada lhes tira. (LUCCHESI 2007).

A competição em busca da audiência tem influenciado não só a qualidade do conteúdo geral oferecido pela televisão aberta, como também a produção, abordagem e apresentação da notícia pelos telejornais. Vale mais o espetáculo – que envolve plasticidade, ambientação e até mesmo encenação pelos personagens que apresentam e/ou integram o conteúdo da notícia – do que propriamente a informação.

Durante a Copa do Mundo de 2010, um torneio que envolveu investimentos publicitários milionários na televisão aberta[2] e mobilizou centenas de milhões de pessoas em todo o planeta, este cenário de competição pela audiência ficou ainda mais evidente na televisão brasileira. Inclusive nos programas jornalísticos que, não raras vezes, abandonaram o objetivo central de informar para, por meio do espetacularização da notícia, buscar e manter fiel a mais representativa parcela do público telespectador. Tal estratégia buscou consolidar uma posição de destaque no ranking da audiência, o que se traduz em atração de mais investimentos publicitários e, consequentemente, liderança no mercado.

> É o critério do índice de audiência – definidor do valor da inserção comercial – que garantirá, ou não, se um programa terá sucesso de público ou se, em caso contrário, deverá passar por reformulações ou, mesmo, ser tirado do ar. Um ponto a mais no Ibope, instituto de pesquisa privado que praticamente exerce o monopólio sobre a aferição de audiência da TV no Brasil, significa o acréscimo de milhares de telespectadores. Quanto mais

> pontos, mais público para o programa e, conseqüentemente, maior visibilidade para os produtos ou serviços anunciados. (BARBOSA, 2004, p.60).

Na maioria das emissoras de televisão, nos dias em que houve jogos da seleção brasileira, o volume de reportagens e o tempo total dedicado à veiculação de matérias sobre a Copa do Mundo superaram o espaço dispensado a temas relevantes daquele momento nacional e internacional (eleições de outubro 2010; o reajuste dos benefícios dos aposentados brasileiros; a crise econômica que atingiu a Grécia e respingou em toda a Europa).

Como dito anteriormente, a televisão se constitui na principal, e em muitos casos na única, fonte de informação para boa parcela da sociedade. A ausência de divulgação de temas relevantes nos espaços dedicados à notícia induzia a uma sensação de que "o mundo havia parado" e que nada acontecia fora dos domínios da Copa do Mundo. Assim, ficaram estabelecidas as condições para a criação de uma falsa consciência da realidade do momento.

2 O espetáculo e a sociedade mercantilizada

A espetacularização, na concepção de Guy Debord[3], constrói uma pseudo-imagem da realidade social, levando a uma falsa consciência. O autor considera que toda a vida em sociedade onde o mais importante é a produção, principalmente no âmbito tecnológico, se caracteriza pela acumulação de espetáculos.

> O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, o espetáculo concentra todo o olhar e toda a consciência. Por ser algo separado, ele é o foco do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação generalizada. (DEBORD, 2003, p.5).

O autor coloca, em resumo, que a espetacularização, nos mais diversos níveis, contribui para legitimar a dominação do mais fraco pelo mais forte na sociedade. De acordo como Debord, a mercantilização das relações sociais é mantida e estimulada

com o auxílio do espetáculo, um instrumento de produção de uma falsa consciência da realidade.

Com base nestas teses, é possível afirmar que os veículos de comunicação de massa são um importante meio de consolidar e reproduzir a mercantilização das relações sociais. E, ao mesmo tempo, um canal poderoso para a disseminação do espetáculo como instrumento de legitimação deste processo.

A televisão e o jornalismo televisivo têm um potencial ainda maior de reproduzir os elementos que caracterizam a espetacularização, dada à sua forma de produção, aos elementos que trabalha – a força da imagem em relação ao texto/ fala – e ao seu alcance dentro da sociedade. Este veículo, portanto, oferece, como nenhum outro, as condições para o estabelecimento da glamourização, do visualmente atraente e do sensacionalismo, elementos essenciais do processo do espetáculo.

O sensacionalismo é um nutriente psíquico e desviante ideológico, segundo Ciro Marcondes Filho:

> No fundo a imprensa sensacional trabalha com as emoções, da mesma forma que os regimes totalitários trabalham com o fanatismo, também de natureza puramente emocional. (MARCONDES FILHO, 1986, p.90).

Para Marcondes, a prática sensacionalista constitui uma forma radical de mercantilização da informação, pois permite vender apenas a aparência, o lado externo e atraente do fato retratado. Este sensacionalismo não se restringe ao conceito comum de exploração, de forma direta, do sentimentalismo e da emoção. Refere-se também ao modo de produção da notícia que valoriza os aspectos menos relevantes e com mais potencial de atração do público em relação ao fato retratado, em detrimento do que é relevante do ponto de vista da informação.

Um sensacionalismo pensado e meticulosamente planejado para atrair não pelo aspecto da informação do que é mostrado, e sim pelo que toca e mobiliza o público de forma inconsciente, levando-o a aderir às ideias transmitidas pelas imagens e que retroalimentam o desejo de ver mais e sentir-se parte de um todo, de um coletivo unificado por uma mesma emoção.

Arbex Júnior criou um termo *suigeneris* - “showrnalismo”- para se referir à nova versão de jornalismo criada com o fenômeno da espetacularização da notícia. Ele

considera que a influência e a importância da televisão no Brasil se devem ao fato da cultura do país privilegiar o visual como fonte de conhecimento. No caso da TV, com as vantagens oferecidas pelas tecnologias de captação, edição e transmissão de imagens:

> ... a televisão, com o seu aparato tecnológico cada vez mais aperfeiçoado, reivindica para si a capacidade de substituir com vantagem o olhar do observador individual. Diversas câmaras postadas em lugares distintos podem captar um número maior de imagens – ou a mesma imagem segundo vários ângulos -, com muito mais detalhes e maior precisão do que é facultado ao observador individual. (ARBEX JÚNIOR, 2001, p.34).

3 O *Jornal Hoje* e a negação da informação

O *Jornal Hoje*, da Rede Globo de Televisão, transformou a cobertura da Copa do Mundo de 2010 em verdadeiro espetáculo. Além de colocar num nível de importância inferior fatos que geraram notícia no período compreendido entre a estreia da seleção brasileira, em 15 de junho de 2010, e sua eliminação do torneio, em 2 de julho de 2010, o telejornal fez da cobertura do torneio um megashow. Neste ambiente, os atores não eram os personagens envolvidos na disputa – jogadores, técnicos e torcedores – e sim os produtores, repórteres e apresentadores do que foi oferecido ao telespectador como "notícias sobre a Copa do Mundo".

O *Jornal Hoje* foi escolhido para ser objeto de análise deste artigo por representar um exemplo de programa jornalístico da Rede Globo de Televisão que passou por diversas transformações desde sua criação e que tem buscado reafirmar seu formato telejornalístico, apesar de navegar pela seara da variedade e do entretenimento. A emissora qualifica o programa como jornalístico e o formata como tal, levando o público a interpretar o material que vê no ar como procedente de uma fonte legítima de informação, característica de um noticiário: "Com uma linguagem coloquial, sem perder a seriedade, o *Jornal Hoje* avança em sua busca por uma forma criativa de fazer revista na TV." [4]

O *Jornal Hoje* é um dos mais antigos telejornais da Rede Globo de Televisão, tendo estreado em 21 de abril de 1971. Vai ao ar diariamente, das 13h15m às 13h45m, em três blocos, e tem duração de aproximadamente 25 minutos[5]. Atualmente o

telejornal é apresentado por Sandra Annenberg e Evaristo Costa e tem a jornalista Teresa Garcia como editora-chefe.

Para este trabalho, foram analisadas duas edições do telejornal: dos dias 14 e 15 de junho de 2010.

Jornal Hoje				
Edição	Assunto	VTs	Entradas ao vivo	Tempo total
14/06/2010	Copa do Mundo	3	3	07m38s
	Outros assuntos	6	0	16m05s
15/06/2010	Copa do Mundo	4	8	17m07s
	Outros assuntos	1	1	01m23s

4 A notícia-espetáculo

Na edição do dia 14 de junho de 2010, véspera da estreia da seleção brasileira no Copa do Mundo da África do Sul, não foi propriamente o tempo dedicado ao tema Copa do Mundo – que totalizou 7m38s dos 25m38s de duração do telejornal - o artifício usado para prender a audiência no clima de expectativa e ansiedade. E sim, o modo de produção das reportagens e a forma como o telejornal foi apresentado, com a bancada transformada num palco para os apresentadores.

Um exemplo marcante da espetacularização em detrimento da informação naquela edição do telejornal: o apresentador Evaristo Costa tocou, no ar, uma *vuvuzela*, corneta plástica que tomou conta dos estádios durante as partidas da Copa do Mundo da África do Sul. Ele foi desafiado, também no ar, pela apresentadora Sandra Annenberg a tocar o instrumento. A cena, recheada de comentários sobre o incômodo causado pelo seu som nos estádios, durou 1m08s.

No último bloco da mesma edição, num VT[6], o repórter Marcos Uchoa falou da entrevista concedida na manhã daquele dia por Kim Jong Hun, técnico da Coreia do Norte, adversária do Brasil na partida de estreia. Uchoa utilizou termos que denotaram sua opinião – o que não cabe num VT que deveria ser apenas informativo - ao se referir ao que o técnico declarou durante a coletiva:

> **Repórter -** Antes do treino, o treinador falou com a imprensa e disse algumas barbaridades. Do tipo: que os jogadores da Coreia

> do Norte têm o mesmo nível dos jogadores de outras seleções. Que eles vão ganhar do Brasil e que esta vitória será uma homenagem ao grande líder Kim Jong-il. Bem, depois deste festival de declarações inusitadas, eles foram para o campo e aí também só 15 minutos, tudo fechado, restrito. Como sempre, aquecimento pra lá, bolinha pra cá, nada demais.

Antes de encerrar a mesma edição, Sandra Annenberg falou de sua viagem de volta da África do Sul – ela havia ficado uma semana no país para fazer a cobertura do clima pré-Copa do Mundo para o *Jornal Hoje* – e convidou o telespectador a conferir, no site da Rede Globo, as novidades do que chamou de seu diário de bordo da viagem. A convergência de mídias foi usada para dar sustentação ao clima de expectativa e de união em torno da Copa do Mundo. Mas, acima de tudo, para reforçar o sentimento de proximidade entre público e apresentadora, como forma de prender a audiência para a próxima edição, que seria dedicada quase que exclusivamente ao tema.

Em 15 de junho, data do primeiro jogo da seleção brasileira, além do clima de espetáculo de todas as reportagens, entradas ao vivo e chamadas sobre o torneio, a edição do telejornal relegou as notícias do dia a um plano totalmente secundário. Na escalada[7] (00m47s), todas as cinco chamadas referiram-se a assuntos ligados à Copa do Mundo, em especial à estreia do Brasil.

Além disso, a expressão da apresentadora variava do entusiasmo mal contido para a euforia explícita ao ler o texto, cuidadosamente produzido com a utilização da primeira pessoa do plural – nós – com o intuito de envolver o telespectador no clima de expectativa em relação ao jogo. Toda a escalada foi permeada por imagens de torcedores festejando, carros e ruas decorados com bandeiras do Brasil, avenidas congestionadas pelo trânsito:

> **Sandra Annenberg -** Boa tarde! É dia de seleção brasileira na África do Sul! Mais de 60 mil pessoas no estádio. E temperatura de zero grau na hora do jogo. Aqui no Brasil somos milhões na torcida. *(Texto coberto por imagens de um torcedor correndo na praia empunhando uma bandeira brasileira)***.**
> **Sandra Annenberg -** Voltando ao mesmo tempo para casa e fazendo muito barulho nas ruas. (*Texto coberto por imagens com sobe som de torcedores tocando a vuvuzela*).
> **Sandra Annenberg -** Já secamos os rivais. Portugal e Costa do Marfim não saíram do empate *(Texto coberto por imagens do jogo entre Portugal e Costa do Marfim).*

> **Sandra Annenberg -** Demos palpites na escalação do Dunga *(Texto coberto por imagens com sobe som de torcedor ao telefone sugerindo a escalação ao técnico da seleção).*
> **Sandra Annenberg -** Mas quando a bola rolar, um país inteiro estará pintado de verde e amarelo *(Texto coberto por imagens de bandeiras e ruas decoradas).*

Das nove entradas ao vivo de repórteres durante a edição do telejornal, oito abordaram a Copa do Mundo, totalizando 11m59s. Apenas uma entrada ao vivo – com o tempo de 00m51s, abordou tema extra Copa do Mundo: a aprovação pelo presidente Lula do reajuste de 7,7% aos aposentados.

Dos cinco VTs de reportagens, num total de 6m20s, apenas um, de 00m32s, abordou assunto não ligado ao torneio. Mesmo assim, não era propriamente uma notícia, pois se tratava de uma chamada para uma série especial de reportagens sobre os bastidores da produção de grandes musicais no Brasil, que seria iniciada na edição do dia seguinte.

O primeiro bloco do telejornal foi totalmente ocupado por reportagens e entradas ao vivo de repórteres para tratar da Copa do Mundo. Foram cinco entradas ao vivo, de Joanesburgo, África do Sul, - local da partida de estreia da seleção brasileira - e de várias cidades do Brasil. Estas entradas ao vivo totalizaram 07m50s.

Em todo o bloco, os textos, tanto de cabeças de reportagens, quanto de entradas ao vivo, foram construídos utilizando um tom emocional que igualava o apresentador ou repórter ao torcedor/telespectador. A abertura do primeiro bloco é um bom exemplo:

> **Sandra Annenberg -** Estamos a poucas horas da estreia da seleção canarinho na Copa do Mundo 2010! Torcida verde e amarela toda ansiosa para ver Julio César, Maicon, Kaká, Robinho, Luiz Fabiano e companhia nos gramados sul-africanos. A gente vai direto para o estádio Ellis Park, em Joanesburgo, para bater uma bola com Glenda Kozlowski, enviada especial do Jornal Hoje a África do Sul. Oi Glenda, boa tarde! Este estádio traz boa recordação para o Brasil, né?
> **Glenda Kozlowski -** Oh, Sandrina, boa tarde! Boa tarde para todo o Brasil. Eu estou assim *(com um dos ouvidos tapados)* para poder te escutar, porque a vuvuzela toma mesmo conta daqui, viu? *(risos).* Não dá para escutar direito, não. Mas, respondendo à sua pergunta, sem dúvida alguma, este estádio traz boas lembranças para a seleção porque há um ano a seleção brasileira foi campeã da Copa das Confederações exatamente neste estádio. Chegou o dia, Sandra, quatro anos de espera, três anos e meio o Dunga está no comando desta seleção...

Esta linguagem emocional foi utilizada não só para mobilizar o telespectador, como também os próprios personagens que compunham o cenário necessário ao repórter para fazer a entrada ao vivo durante o telejornal. Foi o que aconteceu na primeira participação, naquela edição, do comentarista esportivo da Rede Globo, Alex Escobar. Ele estava ao lado da torcida brasileira que aguardava para entrar no estádio onde a partida de estreia da seleção seria realizada. O amontoado de torcedores era tamanho, que o texto do Escobar saiu truncado:

> **Alex Escobar -** Olha, para acabar com o frio aqui em Joanesburgo, eu sou realmente um privilegiado. Estou sentindo o calor da torcida brasileira presente na Copa do Mundo. Chegou a hora da Copa para o Brasil! E, olha, lá dentro do estádio fica vuvuzela soprando, ninguém escuta nada. Privilégio para você, hein? Agora o canto da torcida brasileira: Brasil! *(repórter grita para incentivar os presentes na cena a cantar).*

No segundo bloco foi abordado o único tema extra-Copa do Mundo da edição do dia 15 de junho – a aprovação pelo presidente Lula do reajuste de 7,7% concedido pelos deputados e senadores para os benefícios dos aposentados que ganham mais de um salário mínimo. Apesar da importância, o assunto não mereceu sequer um VT de reportagem. Houve apenas uma entrada ao vivo da repórter Giovana Teles, de Brasília, com 00m51s de duração, tratando do tema, que trazia outra informação de extrema importância para o brasileiro: o veto presidencial ao fim do Fator Previdenciário[8], que havia sido aprovado pelo Congresso Nacional.

O tema Copa do Mundo continuou em pauta. Mais um VT sobre o tema, com uma reportagem – de 01m55s – em que o repórter Ismar Madeira mostrou a criatividade do torcedor no Brasil na hora de fazer a decoração para esperar os jogos da seleção. O encerramento desta reportagem evidenciou, mais uma vez, os artifícios usados para dar o tom emocional em todo material produzido para aquela edição: um grupo de crianças usando o uniforme da seleção brasileira “soltou” um grito de gol “orquestrado” para finalizar a matéria com o clima de torcida entusiasmada.

No terceiro bloco, o clima de festa da edição do dia 15 de junho continuou sendo reforçado tanto nas reportagens, quanto nas falas e atitudes de repórteres e da apresentadora, que deixaram de lado a objetividade para dar lugar a um entusiasmo típico de torcedor e que não condiz com a postura de um jornalista durante a apresentação de notícias. Uma fala entre a apresentadora Sandra Annenberg e a repórter

Glenda Kozlowski ilustra bem este fato. Numa chamada pela repórter, a apresentadora pergunta, referindo-se à aproximação do horário do jogo de estréia da seleção brasileira:

> **Sandra Annenberg** - Glenda, não sei você, mas nesta hora começa a me dar um frio na barriga, uma taquicardia... Você é dessas que vão ficando nervosas ao longo do tempo?
> **Glenda Kozlowski** - Sandra, olha só, meu coração está batendo a mil por hora. Pra falar a verdade, nem consegui dormir direito esta noite.

Ao buscar unificar o público telespectador "numa mesma emoção", o telejornal naquele momento cumpria dois papéis distintos, objetivos e essenciais para a emissora: segurar a audiência durante a transmissão do jogo e ratificar a importância da partida como forma de fazer o público descartar qualquer possibilidade de não acompanhá-la.

E, de forma subliminar, havia um outro papel sendo desempenhado pelo telejornal: exacerbar a euforia que, durante uma Copa do Mundo, se constitui no motivador poderoso para garantir a entrega total do público ao clima que deve reinar num torneio deste tipo. Em última análise, é este clima que garante a presença fiel do telespectador diante da TV na transmissão das partidas. Cumprindo estas missões, o telejornal foi instrumento fundamental que contribuiu para a Rede Globo manter a audiência em alta durante a transmissão do jogo, o que, certamente, garantiu números que chamam a atenção e os investimentos de patrocinadores e anunciantes.

Nesta mesma data, 15 de junho, além da Copa do Mundo, inúmeros acontecimentos movimentaram o país e o mundo. Algumas destas notícias valem como referência para avaliação: Entrada em vigor da regra da Anac que determina ressarcimento imediato a passageiro prejudicado por atraso em vôos[9]; o ProUni - Programa Universidade para Todos - abriu inscrições no dia 15 de junho[10] ; Anvisa suspendeu, em 15 de junho, diversos lotes do medicamento Citrato de Tamoxifeno (20mg), fabricado pela empresa Eurofarma e usado no tratamento do câncer de mama, por resultado insatisfatório[11].

5 Alienação do telespectador

O clima de espetáculo criado em torno da estreia da seleção brasileira na Copa do Mundo durante a edição do dia 15 de junho de 2010 do Jornal Hoje é um exemplo de materialização da teoria de Guy Debord nos meios de comunicação modernos.

> O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é 'o que aparece é bom, o que é bom aparece'. (DEBORD, 2003, p.6).

Ao transmitir a ideia de grandiosidade do que estava sendo reportado – a participação da seleção brasileira no torneio – o telejornal remeteu o telespectador ao desejo de participar daquilo tudo, de estar envolvido naquele espetáculo grandioso e positivo que é a Copa do Mundo. Sem esta participação, o telespectador seria um ser alienado de seu tempo e daquele momento.

A participação neste espetáculo, inacessível para a grande maioria, se dá pela única via dos meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, que abrem uma "porta" para que o telespectador viva a ilusão de fazer parte.

> O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (DEBORD, 2003, p.5).

A todo o momento, o telejornal usou texto e imagem com intuito de reforçar no telespectador a ilusão de ser participante.

> **Sandra Annenberg -** Já secamos os rivais. Portugal e Costa do Marfim não saíram do empate

Esta frase da escalada da edição de 15 de junho de 2010 é uma demonstração da tentativa de colocar juntos, unidos e participando de uma só corrente torcedores e produtores da notícia para garantir que o espetáculo da estreia da seleção brasileira não tivesse uma mácula sequer.

> **Sandra Annenberg -** Mas quando a bola rolar, um país inteiro estará pintado de verde e amarelo.

Esta outra frase da escalada da mesma edição reforçava que o desejável, o ideal, naquele momento era estar também sintonizado com o clima de brasilidade. Quem estivesse fora desta sintonia não existia enquanto notícia, enquanto cidadão brasileiro.

Durante o telejornal, a entrada ao vivo do comentarista esportivo Alex Escobar mostrou uma clara encenação do que deveria ser o estado de espírito daqueles que queriam ser participantes do espetáculo não só da notícia, como também do espetáculo Copa do Mundo.

> **Alex Escobar -** Chegou a hora da Copa para o Brasil! E, olha, lá dentro do estádio fica vuvuzela soprando, ninguém escuta nada.... Agora o canto da torcida brasileira: Brasil! (repórter grita para incentivar os presentes na cena a cantar).

Nas palavras de Debord, espetacularizada a notícia, forma e conteúdo tornam-se idênticos. A encenação vira fato real. “No mundo realmente invertido, a verdade é o momento do que é falso” (DEBORD, 2003, p.6).

Resultado disso é que, para o espetáculo continuar, é preciso se superar cada vez mais na encenação. Neste jogo do superar-se cada vez mais, o telespectador, dentro da ilusão se ser parte integrante do espetáculo, está, na verdade, alienado dele, na medida em que apenas contempla e não participa.

> A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. (DEBORD, 2003, p.9)

6 Considerações finais

A objetividade e a isenção da informação deixaram de nortear o conteúdo das duas edições do *Jornal Hoje* analisadas neste artigo quando o tema abordado foi Copa do Mundo. A espetacularização em torno do assunto foi o foco de todo o material produzido. Desta forma, o telejornal deixou de lado a missão principal de um programa jornalístico, que é informar de forma clara e objetiva.

A estratégia foi usada pela Rede Globo de Televisão para garantir que metas de audiência fossem alcançadas tanto durante a exibição das referidas edições do telejornal – que funcionaram como uma espécie de degustação para o público do que viria depois – quanto na transmissão ao vivo das partidas da seleção brasileira, especialmente a de estreia.

A transmissão de um torneio com o peso da Copa do Mundo por uma emissora de televisão envolve centenas de milhões de reais em patrocínios, anúncios e outros negócios indiretos – merchandising, venda de produtos relacionados, venda de direitos de imagens. Mas, para uma empresa de comunicação com o poderio da Rede Globo de Televisão, a questão vai além: ao mesmo tempo em que é preciso atrair a atenção do telespectador para sustentar esta base de negócios milionários, é necessário, também, manter e consolidar a posição de líder do ranking de audiência.

E vale usar todos os meios para garantir que a concorrência não ameace estes objetivos, inclusive a negação da informação na espetacularização da notícia. Os artifícios utilizados são os mais diversos. Seja nos textos, seja nas imagens e até mesmo no comportamento de repórteres e apresentadores, a marca da espetacularização ficou evidente nas duas edições do *Jornal Hoje* analisadas neste artigo.

4 Referências Bibliográficas

ARBEX JÚNIOR, José. **Showrnalismo: A Notícia como Espetáculo.** São Paulo: Casa Amarela, 2001.

BARBOSA, S. A. **Educação para a Cidadania no Caminho da TV Brasileira.** Revista Líbero, Ano VII, nº13/14, 2004. Disponível em: www.facasper.com.br/pos/libero/libero13/54- 63.pdf. Acesso em 30 mar. 2011.

BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Capital da Notícia: Jornalismo como Produção Social da Segunda Natureza**. São Paulo: Ática, 1986.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Editorações, tradução do prefácio e versão para eBook eBooksBrasil.com, 2003. Fonte Digital base Digitalização da edição em pdf originária de www.geocities.com/projetoperiferia.

LUCCHESI, Ivo. **Os reality shows e o país das continhas**. Observatório da Imprensa. Disponível em http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=422TVQ00>. Acesso em 30 mar. 2011.

PEDROSO, Rosa Nívea. **A produção do discurso de informação num jornal sensacionalista.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1983.

5 Notas

[1] Número de aparelhos de televisão no Brasil

1950	200
1960	598.000
1970	4.584.000
1980	18.300.000
1990	30.000.000
2000	54.000.000

[2] O mercado publicitário da TV aberta alcançou em 2010 seu maior faturamento desde 1990, segundo pesquisa do Projeto Inter-Meios. O segmento ficou com 62,9% do total investido em mídia em 2010. Um aumento de 21,6% em relação a 2009. Em valores reais, o meio registrou crescimento de R$ 16,498 bilhões em 2010. José Carlos Salles Neto, presidente do Grupo M&M, aponta como principal motivo a Copa do Mundo, evento que privilegia o meio TV. Disponível em <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110228/not_imp685367,0.php,>. Acesso em 15.03.2011

[3] Escritor francês considerado um dos principais pensadores da Internacional Situacionista, da Internacional Letrista e dos protestos do Maio de 1968, que aborda, em suas obras, a espetacularização na sociedade mercantilista.

[4]Disponível em: <www.g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2010/04/historia-do-jornal-hoje>. Acesso em 30 de junho de 2010.

[5] Tempo líquido, descontado o espaço destinado aos intervalos comerciais.

[6] Termo técnico utilizado no jargão do telejornalismo para designar um vídeo de reportagem

[7] Manchetes do telejornal, sempre no início de cada edição. Tem o objetivo de aprender a atenção do telespectador no início do jornal e informar quais serão as principais notícias daquela edição.

[8] O Fator Previdenciário reduz valores da aposentadoria para o trabalhador que tem direito de solicitar o benefício por tempo de contribuição, mas tem idade inferior a 60 anos para mulheres e 65 anos para homens.

[9] Portal O Estado de São Paulo. Disponível em http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100615/not_imp566741,0.php., Acesso em 20.07.10

[10] Portal do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Disponível em <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=15542>. Acesso em 20.07.10

[11] Portal Terra. Disponível em: <www.noticias.terra.com.br>. Acesso em: 20.07.10

A REPRESENTAÇÃO DA “IMAGEM DA CIDADE” DE LONDRINA PROJETADA PELO JORNAL “FOLHA DE LONDRINA” NO ANO DE 1970

REPRESENTATION OF "THE IMAGE OF THE CITY" OF LONDRINA PROJECTED BY "FOLHA DE LONDRINA" IN THE YEAR 1970.

Francielle Sandoval

Universidade Estadual de Londrina – Bolsista PROIC/Fundação Araucária 2010/2011

Resumo: A década de 1970 foi de extrema importância tanto nas esferas política e econômica, quanto na social, cultural e nos planos urbanos nacionais e regionais. Em Londrina não foi diferente. Essa comunicação, fruto da pesquisa referente à imagem produzida pelo jornal Folha de Londrina acerca da cidade durante a década de 1970, tem como foco o ano de 1970, mais especificamente seu primeiro semestre. A orientação teórica terá ênfase no trabalho de Kevin Lynch. Sua perspectiva aponta marcos, eixo, nós, vias, cruzamentos na textura da cidade, como orientadores dos usuários urbanos. Portanto, visamos observar até onde o jornal acompanhou, nesse momento, as diretrizes urbanas definidas pela administração local. Durante esse período, a cidade era governada pelo prefeito Dalton Paranaguá, eleito pela legenda do Movimento Democrático Brasileiro – MDB – partido de oposição ao regime militar vigente na época.

Palavras-chave: imagem urbana; Folha de Londrina; transformação urbana

Abstract: The 70’s was extremely important both in political and economic spheres, as in social, cultural and in national and regional urban plans. In Londrina was no different. This communication, the result of research on the image produced by the newspaper Folha de Londrina about the city during the 1970s, has as focus the year 1970, more specifically it’s first semester. The orientation will focus on theoretical work of Kevin Lynch. His outlook points out milestones, axes, nodes, pathways, crossings in the texture of the city, as mentors of urban users. Therefore, we aim to observe how far the newspaper followed up at that time the urban guidelines defined by local administration. During this period, the city was governed by Mayor Dalton Paranagua, elected by the legend of the Brazilian Democratic Movement - MDB - in opposition to the military regime prevailing at the time.

Keywords: urban image, Folha de Londrina; urban transformation

Introdução

Londrina tornou-se uma das principais cidades do norte do Paraná. Atualmente conta com uma população de 506.645 mil habitantes, sendo a população urbana de 493.457 mil habitantes, conforme apontam os primeiros resultados do censo de 2010, segundo o IBGE. Fundada na década de 1930, ficou marcada pelas propagandas de folhetos da Companhia de Terras do Norte do Paraná – CTNP -, bem como todo o norte do estado, como lugar de terras férteis e do progresso[1].

Este trabalho, porém, detém-se a outro período, não menos importante: a década de 1970, a qual contou com diversos fatores que a fazem ter notoriedade na história recente brasileira e também londrinense. Com os militares no poder, foi o período que presenciou sua fase mais arbitrária. À frente de Londrina estava o médico Dalton Paranaguá, eleito pelo Movimento Democrático Brasileiro – MDB -, partido de oposição ao governo federal, a Aliança Renovadora Nacional - ARENA.

A partir desse contexto, buscaremos, aqui, mostrar como se deram as transformações urbanas em Londrina no início dessa década a partir do conteúdo que diz respeito à cidade veiculado pelo jornal Folha de Londrina, pesquisado neste jornal durante os meses de janeiro, fevereiro, março, abril, maio e junho de 1970. São reportagens e artigos referentes à pesquisa por mim desenvolvida intitulada "A representação da 'imagem da cidade' de Londrina produzida pelo jornal Folha de Londrina na década de 1970".

[1] José Miguel Arias Neto em *O Eldorado: Representações da política em Londrina (1930-1975)* trabalha com a relação entre a idéia de progresso e o discurso construído acerca de Londrina e do Norte do Paraná. Segundo o autor: "É inegável que as representações da cidade e região como Terra da Promissão e Eldorado eram estratégias propagandísticas. A primeira – elaborada pela Companhia de Terras do Norte do Paraná – buscava atrair compradores de Terras na nova área em abertura nos anos 1930. A segunda objetivava atrair "braços para a lavoura", ou seja, visava à formação de um mercado de mão-de-obra barata para a cafeicultura em expansão. Se este é o aspecto mais evidente daquelas representações, é também o mais superficial. (p.201)".

O jornal Folha de Londrina tem sua história contada por Marinósio Filho e Marinósio Neto, no livro *História da Imprensa de Londrina: do baú do jornalista* (1991). Os autores informam que o jornal foi fundado por João Milanez juntamente com o jornalista Correia Neto, em 1947. Vale frisar que foi em janeiro de 1970 que o jornal passou a circular também na capital paulista, ou seja, o discurso acerca do Paraná ultrapassou as fronteiras do Estado e atingiu o maior pólo urbano brasileiro na época.

O guia teórico que está sendo utilizado para o desenvolvimento da pesquisa da qual extraímos essa comunicação é Kevin Lynch, autor que aborda o discurso e a leitura da imagem urbana. Para Lynch, na obra *A imagem da cidade* (1997)

> A cidade não é apenas um objeto percebido (e talvez desfrutado) por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura". (LYNCH, 1997, p.2)

Ora, uma vez que engenheiros e arquitetos são responsáveis pelo planejamento dos componentes da imagem física da cidade, outros atores sociais também atuam como construtores urbanos, no sentido de edificar e reforçar a sua leitura e discurso sobre a cidade e dos processos que ocorrem a todo o momento. É preciso sempre levar em conta o lugar de onde falam e a época na qual estão inseridos.

A questão do uso do jornal é abordada por Edilaine Custódio Ferreira no artigo *Imagens da cidade, imagens construídas: as contradições da modernidade* (2009). Nele, a autora teoriza sobre a metodologia adotada na análise do fotojornalismo e nos diz, citando Essus e Grinberg, que

> O jornal é um meio de comunicação social, portador de estratégias comunicativas e persuasivas que se manifestam através da articulação texto/imagem, de modo que as fotografias que acompanham as reportagens não são meramente ilustrativas, mas narrativas que clamam pela eficácia do conhecimento (ESSUS e GRINBERG apud FERREIRA, 1994, p.141).

O jornal Folha de Londrina, por se tratar de um veículo de comunicação de grande destaque da época, foi adotado como objeto de análise para que se torne possível identificar a leitura que o mesmo fez da cidade de Londrina nos primeiros meses de 1970 e os movimentos urbanos que nela ocorriam.

O início da década de 1970 conta com a continuação do fenômeno de urbanização que ocorria em âmbito nacional desde os anos 1950. Rodrigo Cunha, em seu texto *Novas Metrópoles Enfrentam Velhos Problemas* (2002), aponta a década de 1950 como sendo a gênese de tal fenômeno, pois foi a industrialização que ocorrera após a era JK, a responsável por promover um crescente processo de urbanização e conseqüente aumento das principais cidades brasileiras.

Tal crescimento urbano acarretou problemas. Londrina, que não ficou isenta de tal processo, carecia de infra-estrutura e políticas públicas para comportar as mudanças decorrentes de seu crescimento. No que diz respeito em termos de expansão físico-territorial, a geógrafa que estuda a cidade de Londrina, Tania Maria Fresca, no texto *Mudanças recentes na expansão físico-territorial de Londrina* (2002), cita Linardi e nos diz que Londrina, no período

> [...] ganhava maior dimensão, cresciam os vazios urbanos, tornava-se mais acentuada a segregação urbana, maior parcela da população sujeitando-se a conquistar um lugar na periferia. Aquele "zoneamento" até certo ponto espontâneo – pois não era formalizado – esboçado no momento da ocupação inicial da cidade, agora se tornava mais vigoroso; era perceptível dentro da cidade a configuração de áreas "mais nobres", localizadas em áreas privilegiadas, enquanto outras áreas definiam-se como populares [...] a área central ficava reservada para o comércio e os negócios, e algumas avenidas e ruas privilegiadas, como reduto da classe "A". Vazios urbanos, especulações, segregação espacial, expansão da periferia, entre outros problemas [...] faziam parte do repertório dessa cidade [...]. (LINARDI apud FRESCA, p. 244)

Como pode ser lido, a cidade apresentava crescimento populacional na zona urbana, porém junto com ele estava a dificuldade da população de baixo poder aquisitivo em conseguir fixar moradia, estando assim sujeitados à buscar seu espaço nos lugares periféricos da cidade, pois a área central foi destinada aos negócios e à população da classe "A".

Ao longo da década de 1960 o problema continua e órgãos, tanto nacionais quanto regionais, são criados a fim de encontrar soluções. A respeito disso, o arquiteto João Baptista Bortolotti, no livro *Planejar é preciso: memórias do planejamento urbano de Londrina* (2007), aponta que

> O problema da habitação não acontecia somente em Londrina, mas em todo o Brasil. O Governo Militar da época, criou o BNH – Banco Nacional da Habitação e o SFH – Sistema Financeiro da Habitação, em que o sistema era estruturado por agentes nos estados e municípios. No Estado do Paraná foi

> criada a COHAPAR – Companhia de Habitação do Paraná para atender a questão habitacional no estado. A COHAB – Companhia de Habitação foi criada na esfera local para atender os municípios que fossem interessados em desenvolver políticas habitacionais e a construção de casas. A COHAB-LD de Londrina foi criada pela Lei Municipal nº 1.008 de 26 de agosto de 1965, de acordo com as diretrizes e normas da Lei Federal nº 4.380 de 21 de agosto de 1964. (BORTOLOTTI, 2007, p.109)

Na década de 1960, Londrina contava com uma população de 134.821 mil habitantes, sendo 77.382 mil (57, 40%) a população urbana e 57.439 mil (42, 60%) a rural. Na década seguinte, passou para 215.576 mil habitantes, sendo 156.352 mil (72,53%) moradores da cidade, contra 59.224 mil (27,47%) moradores do campo.[2]

Foi a partir de 1970 que houve a atuação, de fato, da COHAB-LD e a concretização da grande "virada" na expansão urbana (FRESCA, p.246). Sobre a configuração do espaço que estava se formando decorrente do expressivo aumento populacional, ainda Fresca, chama a atenção para o crescimento em direção a zona norte e enfatiza que

> Tal direcionamento não se deu em razão da falta de outras áreas para edificação ou implantação de conjuntos habitacionais e loteamentos, mas de estratégia específica do poder público local em localizar os conjuntos habitacionais naquela área, bastante distante do centro da cidade e com enormes áreas vazias entre os conjuntos e a então malha urbana (FRESCA, 2002, p.246)

É possível perceber, pelo menos nos referentes meses pesquisados, que o foco do jornal Folha de Londrina não está voltado para o planejamento e nascimento de tais conjuntos habitacionais, eles não parecem ser motivo de atenção da imprensa londrinense. Os artigos por nós encontrados durante a pesquisa no referido jornal dizem respeito às construções na área central e nobre de Londrina[3], como é o caso do "Edifício Conjunto Residencial Araguaia", construído pela CEBEL S.A – Imobiliária e situado, de acordo com a notícia, no "*aristocrático* Jardim Canadá, próximo a esquina da Avenida Perimetral com a rua Paranaguá".

---

[2] Fonte: IBGE, 2006 *apud* MARTINS, 2007, p.80

[3] Por área nobre compreende-se aquela localizada no centro da cidade, reservada aos negócios e onde há um intenso fluxo de pessoas

A Folha noticia a inauguração, ocorrida às onze da manhã do dia 07 de março de 1970. A matéria, datada de 08 de março de 1970, foi motivo de grande destaque, pois tomou toda a página 14 da edição de domingo.

CEBEL INAUGURA OUTRO EDIFÍC
CONJUNTO RESIDENCIAL ARAGUA

Figura 1 – Fonte: Folha de Londrina, 08/03/1970. Acervo: CDPH.

Figuras 2 e 3 – Fonte: Folha de Londrina, 08/03/1970. Acervo: CDPH

Figuras 4 e 5 – Fonte: Folha de Londrina, 08/03/1970. Acervo: CDPH

Figura 6 – Fonte: Folha de Londrina, 08/03/1970. Acervo: CDPH

Dois pontos merecem atenção especial: o primeiro diz respeito à maneira com que a notícia foi apresentada. Nota-se a predominância e destaque das figuras públicas da cidade presentes no evento.

A figura 2, que na página do jornal situa-se no canto esquerdo superior da página, tem como destaque o bispo D. Geraldo Fernandes[4] e o prefeito Dalton Paranaguá na típica

[4] Dom Geraldo tomou posse da Diocese e foi seu primeiro Arcebispo, em 1970, quando a Diocese foi elevada à Arquidiocese. Também lecionou Direito Romano na UEL e inaugurou a nova catedral no dia 16/12/1972. Fonte: Revista Arquidiocese 50 anos.

cena de inaugurações em que o laço é cortado. Logo atrás, a partir da esquerda conforme a legenda, os Srs. Celso Lundgren (diretor presidente da CEBEL S.A – Imobiliária), Elpidio Rodrigues (diretor comercial da CEBEL), Canuto Leocádio (gerente do Banco Nacional de MG), juiz Gabriel Freceiro de Miranda, João Milanez (diretor-presidente do jornal Folha de Londrina) e Paulo Castelo (diretor da imobiliária Castelo Branco). Na figura 3 temos os Srs. Willy Kolnylnendyk, Armando Guerra (diretor de móveis Cimo) e novamente Celso Lundgren. Na imagem 4, mais uma vez o prefeito, agora com o Sr. Fernando Antunes Santos (à esquerda) e Elpidio Gomes Rodrigues. Na quinta figura, os srs. Willy Kolnylnendyk, Gabriel Salles Ferreira (autor do projeto do Conjunto), Sebastião da Silva Caneca (representante do Banco da Bahia), Paulo Castelo Branco, Celso Lundgren e Armanildo Guerra. Já na sexta e última imagem, o Sr. Celso Lundgren está discursando, junto com os Srs. Elpidio Rodrigues (diretor secretário da CEBEL), bispo D. Geraldo Fernandes, Gabriel Freceiro de Miranda, o prefeito Dalton Paranaguá, João Milanez e Paulo Castelo Branco[5].

Nota-se a presença de figuras londrinenses, além de representantes de bancos de outros estados. Vales frisar, também, que apenas a figura representativa da Igreja Católica comparecera ao evento, ou seja, percebe-se aí uma relação entre o empresariado londrinense e a Igreja Católica da cidade, uma vez que figuras de outras religiões não estão presentes (pelo menos conforme indica a notícia) no evento.

O segundo ponto que destacamos trata-se do *lide* da notícia. Segundo Marinês Lonardoni (1999), sob o suporte teórico de van Dijk, *lide*

> é a categoria que se apresenta no primeiro parágrafo da notícia, salvo algumas exceções em que o lide vem logo abaixo da manchete, em negrito, em tipo *bold*, em corpo menor do que a manchete. O lide deve expressar as características maiores de um evento noticioso: QUEM, O QUÊ, COMO, QUANDO, ONDE, POR QUÊ E PARA QUÊ. É o relato do fato principal, o mais importante da notícia feito de forma resumida. (LONARDI, 1999, p.114)

O conteúdo do *lide* da notícia em questão enfatiza a importância da obra inaugurada e sua magnitude e arrojo, que é caracterizada por um “fino acabamento, amplas instalações e linhas arquitetônicas arrojadas e funcionais”, conforme aponta o *lide* que é possível ser lido na figura 1.

---

[5]As pessoas cuja função não foi possível identificar agora, o serão feitas ao longo da pesquisa.

O relato noticioso - que se trata da expansão do *lide*, ou seja, a notícia[6] (Lonardoni, p.115) - trata-se, no caso, de um texto curto deixado em segundo plano em que, na primeira coluna, a boa localização da obra e a magnitude da construção são realçadas; na segunda e terceira colunas há a descrição das pessoas presentes e seus respectivos cargos e, por fim, a quarta coluna se ocupa das demais obras realizadas pela imobiliária responsável pelo Conjunto Residencial Araguaia, a CEBEL-S.A, em Londrina e região.

No mesmo raciocínio seguem-se duas outras análises. A primeira é referente às imagens da construção da Catedral, que está localizada na Rua Padre Eugênio Hereter, 33 – centro. A catedral passou por três mudanças, sendo a terceira, iniciada em 1968, a responsável por sua aparência atual e o foco das notícias a seguir.

Estas imagens jornalísticas nos permitem recorrer à perspectiva de análise urbana apontada por Kevin Lynch, quando estuda as espacialidades urbanas e classifica o conteúdo das imagens das cidades, formuladas por seus usuários, em cinco tipos de elementos – vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos. Chamamos a atenção para esse ponto dos escritos de Lynch, para tentar, nesse estudo preliminar, abordar as relações que a análise desse estudioso permite sobre a representação da cidade de Londrina por meio das imagens produzidas pelo jornal Folha de Londrina no inicio da década de 1970, que a nosso ver, contribuiu para que se construísse uma idéia, ou uma imagem sobre a cidade, ou seja, uma representação sobre a cidade.

A catedral de Londrina se insere, em nosso entendimento, no conceito de marco urbano. Pelo autor

> Em geral, são um objeto físico definido de maneira muito simples: edifício, sinal, loja ou montanha. Seu uso implica a escolha de um elemento a partir de um conjunto de possibilidades [...] São geralmente usados como indicadores de identidade, ou até de estrutura, e parecem tornar-se mais confiáveis à medida que um trajeto vai ficando cada vez mais conhecido. (LYNCH, 1997, p.53)

E um pouco mais adiante

[6] As notícias e reportagens veiculadas no jornal Folha de Londrina nessa época não contam com a assinatura do repórter responsável. Quem fica a cargo, no entanto, é o diretor-proprietário, no caso João Milanez

> Uma vez que o uso de marcos implica a escolha de um elemento dentre um conjunto de possibilidades, a principal característica física dessa classe é a singularidade, algum aspecto que seja único ou memorável no contexto [...] O contraste entre figura e plano de fundo parece ser o fator principal. (LYNCH, 1997, p.88)

Seguindo esse raciocínio, podemos notar como o jornal contribui para formar a idéia de marco para a Catedral Metropolitana que, se tratando de um edifício situado no centro da cidade, local de intenso fluxo de indivíduos, foi e continua sendo ao longo do tempo um importante ponto de referência para os habitantes.

A primeira notícia que consta sobre a obra, a partir do recorte temporal utilizado nessa pesquisa, data de 29 de janeiro de 1970, com a manchete “A catedral de Londrina já tem preço”. A partir daí, as notícias que seguem a respeito desse fato dizem respeito aos méritos obtidos pela Comissão Pró Conclusão da Catedral, que tinha como presidente o juiz Gabriel Frecceiro de Miranda. De acordo com a notícia, o objetivo da comissão era angariar fundos para o pagamento das dívidas decorrentes da construção da Catedral, apelando para a elite empresarial londrinense.

As três imagens apresentadas, na sequência, confirmam esse entrelaçado das relações locais em torno da formação do marco Catedral, como pode ser conferido nas notícias:

AJUDA PARA A CATEDRAL

Figura 7 – Fonte: Folha de Londrina, 03/03/1970. Acervo: CDPH.

Mais verba para a Catedral

Se depender dos homens de empresa londrinenses não vai haver grandes problemas para a construção da Catedral. Ontem, a comissão que arrecada fundos para a conclusão da obra recebeu mais uma valiosa contribuição: a Unitas — Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários, aderiu também à campanha pela conclusão do templo, fazendo uma doação de NCr$ 1.000 para a obra. Na foto, os srs. Fernando Ribeiro Leão e Nelson Fortuno (à direita), diretor e gerente da "Unitas", fazem a entrega do cheque com assistência do juiz Gabriel Frecceiro de Miranda e do sr. João Alvares, presidente e membros da Comissão Pró Conclusão da Catedral.

Figura 8 – Fonte: Folha de Londrina, 04/03/1970. Acervo: CDPH

Mais NCr$ 1.000 para a Catedral

Figura 9 – Fonte: Folha de Londrina, 10/03/1970. Acervo: CDPH

Nota-se, a partir das imagens acima, que as fotografias são exibidas com a mesma estrutura (não só as exibidas no exemplo, como as demais recolhidas no jornal): tem-se o presidente da comissão, que não por acaso, era o juiz Gabriel Frecceiro de Miranda junto com

o diretor de divulgação, João Milanez – também diretor-proprietário do jornal Folha de Londrina. Nas três imagens, os membros da comissão aparecem recolhendo o cheque das mãos do doador. A expressão de satisfação, tanto do doador quanto dos beneficiados, também é comum nas imagens[7]. Vale lembrar que essas duas figuras – o juiz Gabriel Freceiro e João Milanez – estavam presentes na inauguração do Edifício Conjunto Residencial Araguaia (fig.1).

É importante ressaltar que além de levar em consideração o contexto histórico e a posição do fotógrafo do jornal ao tirar a fotografia procurando apontar o ângulo destacado, deve-se ater também para a imagem que o fotografado quer passar de si e do momento em questão. Nesse caso, nos levar a crer que o empresariado estava diretamente ligado com as obras da cidade, até mesmo as de caráter religioso. Tal afirmação é possível ser feita a partir do próprio conteúdo do texto das notícias. Conforme o texto da figura 7, carnês foram distribuídos para os empresários para que, através destes, fizessem suas doações. Já os textos das figuras 8 e 9 fazem menção ao apoio do empresariado londrinense e ao sucesso da campanha, em passagens como: *"Continua a ter a mais ampla receptividade entre os empresários londrinenses a campanha que vem sendo desenvolvida em prol da construção da Catedral"* (figura 8) e *"Se depender dos homens de empresas londrinenses não vai haver grandes problemas para a construção da Catedral"* (figura 9), ambas como primeira frase das respectivas notícias.

Outro ponto a ser frisado e novamente comentado é que o diretor de divulgação da Comissão, Sr. João Milanez, sempre está presente nas fotos e é também o dono do jornal Folha de Londrina, veículo onde tais notícias estão sendo expostas. Como podemos ver, a Catedral de Londrina, mesmo sendo um templo religioso e marco natural na cidade, teve sua condição reforçada pelo jornal na representação do lugar que ocupa hoje na espacialidade urbana, desde o início da década de 1970.

---

[7]Sobre isso, vale apontar o que Richard Gonçalvez André (2000) pontua que "Além do fotógrafo e seus condicionamentos, deve-se ter em mente que, em certos casos, o resultado final da fotografia é uma operação influenciada, também, pelo fotografado. Este, tal como o operador, não permanece passivo diante das lentes, mas fabrica uma segunda imagem de si, uma auto-representação que não pertence à natureza, mas à cultura. (p.158)

A terceira notícia a ser tratada é referente às negociações da construção da Universidade Estadual de Londrina.

UNIVERSIDADE: ANTEPROJETO DO ESTATUTO ESTÁ APROVADO

Figura 10 – Fonte: Folha de Londrina, 11/03/1970. Acervo: CDPH.

Aqui também percebemos que a imagem publicada quando se trata de mais uma obra na cidade é a de homens – no caso uma comissão, conforme a legenda – supostamente negociando e discutindo sobre o assunto. Suas expressões e posturas nos passam a idéia da seriedade e importância dos mesmos e do assunto tratado. Aqui, porém, não se tratam de empresários – como nas notícias da catedral -, mas sim de professores que compõem a comissão criada justamente pela construção da universidade.

É importante ressaltar e relembrar o período no qual tais eventos que foram relatados estão inseridos. Temos, no início dos anos 70, o período mais ferrenho da Ditadura Militar – no sentido de repressão política e opiniões contraditórias, com Garrastazu Médici (1969-1973) na presidência – e também o do chamado "milagre econômico", período em que a economia brasileira, através de medidas iniciadas no governo anterior, o de Castelo Branco (1964-1968), atingira níveis notáveis de crescimento para o Brasil, conforme aponta Thomas Skidmore no livro *Brasil: de Castelo a Tancredo* (1988). Já Londrina era governada pelo prefeito Dalton Fonseca Paranaguá, eleito pela legenda do Movimento Democrático Brasileiro – MDB, o partido de oposição ao governo.

É possível pensar na relação entre a política nacional no início de 1970, os fenômenos urbanos que ocorriam em Londrina no mesmo período e as notícias veiculadas pelo jornal Folha de Londrina no que diz respeito à esfera urbana. Uma vez que um dos objetivos do

governo era justamente usar o milagre econômico e o processo de urbanização pelo qual as cidades brasileiras estavam passando como objeto de propaganda, é possível perceber que o que era exibido abordava apenas os aspectos positivos, deixando às margens os problemas acarretados com isso, como o contraste econômico-social provocado pelo “milagre econômico” e a falta de estrutura das cidades brasileiras quando deparadas com o grande contingente populacional e mudanças urbanas realizadas.

Diante do exposto e com o cruzamento do conteúdo obtido através do jornal Folha de Londrina, o que é possível perceber é que o jornal também seguiu a linha propagandística da cidade de Londrina. Isso não quer dizer que os gestores da cidade na época, nem que o jornal Folha de Londrina compactuavam com o regime militar; porém o que foi percebido com a análise feita até então é que, da mesma maneira com que Londrina acompanhou os fenômenos de urbanização que ocorriam no Brasil, também estava sendo feita uma cobertura que destacava os pontos positivos da urbanização da cidade e de construções que consideramos aqui como marcos da cidade, segundo a perspectiva de Kevin Lynch, mas enfatizavam a participação dos recursos oriundos do governo federal. Os problemas referentes à estrutura – ou a falta de – urbana e os enfrentados pela baixa camada da população não tinham destaque, nem tomavam páginas inteiras das edições.

FONTE

Jornal Folha de Londrina: edições dos dias 03, 04, 05, 08 e 11 de março de 1970.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANDRÉ, Richard Gonçalves. Entre o contexto e a linguagem: o discurso fotográfico e a pesquisa histórica. *Domínios da Imagem*, Londrina, ano III, n. 5, p. 153-162, Nov. 2009.

ARIAS NETO, José Miguel. *O Eldorado*: representações da política em Londrina (1930-1975). 2. ed. Londrina: EDUEL, 2008.

BORTOLOTTI, João Baptista. *Planejar é preciso:* memórias do desenvolvimento urbano de Londrina. Londrina: Midiograf, 2007.

CUNHA, Rodrigo. *Novas metrópoles enfrentam velhos problemas*. Disponível em <http://www.comciencia.br/reportagens/cidades/cid07.htm>. Acesso em 10 mar. 2011.

FERREIRA, Edilaine Custódio. Imagens da cidade, imagens construídas: as contradições da modernidade. *Domínios da Imagem*, Londrina, ano III, n.5, p.59-66, Nov. 2009.

FILHO & NETO, Marinósio. *História da Imprensa de Londrina*. Londrina: UEL, 1991.

FRESCA, Tania Maria. *Mudanças recentes na expansão físico-territorial de Londrina.* Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia/article/view/6728/6070>. Acesso em 14 mar. 2011.

LYNCH, Kevin**.** *A imagem da cidade*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LONARDONI, Marinês. "Aconteceu, virou manchete" – Um estudo dos vetores de manchetes jornalísticas. In: VASCONCELOS, Sílvia Inês C.C. de (Org.). *Os discursos jornalísticos:* manchete, reportagem, classificado & artigo. Maringá: EDUEM, 1999.

MARTINS, Victor Hugo Teixeira. *Habitação, Infra-Estrutura e Serviços Públicos*: conjuntos habitacionais e suas temporalidades em Londrina-PR. Dissertação (Mestrado em Geografia, Meio Ambiente e Desenvolvimento) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil:* de Castelo a Tancredo (1964-1985). Tradução Mário Salviano Silva. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1988.

AS FUNÇÕES E OS SENTIDOS DO REGISTRO FOTOGRÁFICO SOBRE O TRABALHO DURANTE O SÉCULO XX NO RIO GRANDE DO SUL

Francisca Ferreira Michelon –
Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes e Design da UFPel.(orientadora)
Renata Cardozo Padilha –
Aluna do Curso de Bacharelado em Museologia do Instituto de Ciências Humanas da UFPEL. Bolsista PIBIC-CNPq.

Resumo

Um diálogo prévio entre as coleções encontradas no Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa (Porto Alegre), Arquivo Fotográfico Memória da UFPel (Pelotas), Memorial da SOGIPA (Porto Alegre), identifico certa convergência temática, ora explícita, ora não, desses acervos: o trabalho, mais especificamente, a prática do trabalho. Verificou-se que os acervos não só interseccionavam a temática como a desdobravam em inúmeros aspectos. Um levantamento prévio indicou que há disponibilidade da temática em outras instituições do Estado seguindo a mesma tendência. O trabalho, portanto, investiga as intensas e continuadas relações entre a fotografia e o registro do trabalho durante o século XX, no Rio Grande do Sul, tendo em vista o que há reunido nas instituições de documentação e memória do Estado. Busca-se depreender os sentidos das funções que definiam os registros no momento de sua ocorrência e as revelações sobre o âmbito dessas funções apreendidas no presente. Focou-se a temática para as fotografias que registram a atividade humana no local do trabalho, assim entendido como ofício. Fundamenta-se a metodologia do trabalho sobre o pensamento de Sorlin (1997), Soulages (1998) e Damisch (2001). Acredita-se que há certo volume documental de grande importância, ocultado por identificações diversas que o tornam de difícil acesso para os que desejam encontrar registros fotográficos que tenham como tema o trabalho. Assim, se está elaborando um sistema de localização, reunião e acesso dos acervos fotográficos que contemplam essa temática, e se pretende investigar a fotografia como um suporte da memória de atividades manuais ou industriais que conformaram, durante o século XX, importante percurso da sociedade gaúcha.

Palavras-chave: Fotografia, Trabalho, Sistematização de Acervos.

Introdução

O interesse desse estudo reside em constituir relações entre o registro fotográfico dos ofícios, entendidos como formas de trabalho, e as funções, nem sempre evidentes, nem sempre diretivas, que motivaram a existência dessas fotografias. Essas relações originam-se na consideração de que o próprio conceito de trabalho sofreu ao longo da

história incontáveis modificações. Assim, será impreciso o marco que designa quando a fotografia iniciou a registrar o tema, tampouco, como e sob qual aspecto, porque, segundo observou Gomes (2003, p.60) "as relações estabelecidas ocorrem em determinado espaço e tempo históricos, onde alguém produz a imagem fotografada em determinadas condições contextuais". A notoriedade predominante recai sobre a documentação de caráter social, com ênfase no registro das condições de trabalho. No entanto, muitos fotógrafos não identificados, sob demandas diversas, realizaram registros que provavelmente estavam documentando outros aspectos.

A leitura do observador do presente é que encontra subsídios nessas imagens para concluir sobre quais eram as condições do trabalho no passado de suas ocorrências. Na incontável camada de tempos que qualquer fotografia do passado acumula, esses traços, testemunhais de aspectos que não significavam algo relevante na época de sua feitura, vão constituindo os sentidos que as imagens adquirem no curso de sua existência. Portanto, feitas ou não por documentaristas intencionados e motivados para cercar e fixar determinados aspectos da atividade laboral, as fotografias que mostram trabalhadores ou atividades de trabalho, são fontes expressivas, não só pelo que mostram, mas como o fazem.

Estudos que relacionam fotografia e narrativas (HOCHMAN e MELLO, 2002, p.233-73); (REZNIK e ARAÚJO, 2007, p.1013-1036) e os sentidos que as fotografias adquirem ao serem geradas em períodos continuados (SEGALA, 2005, p.73-134), indicam como a origem das fotografias denuncia as funções que lhes foram atribuídas. Aí reside o escopo da investigação: conceituar, de forma expandida e a partir da empiria, o que é a fotografia do trabalho no Rio Grande do Sul, nesse século no qual se estabeleceu e se extinguiu um processo de registro visual cujo fundamento foi o da analogia.

O problema surgiu ao confrontar parte dos acervos residentes em instituições do Rio Grande do Sul, já sistematizados ou em fase de sistematização. No Arquivo Fotográfico Memória da UFPel/Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo[1] as fotografias

[1] O Arquivo Fotográfico é um setor do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo do Instituto de Artes e Design da UFPel, proposto e implantado em 2009 durante as comemorações dos 40 anos dessa Universidade. O Arquivo surgiu da constatação de ausência de um setor que reunisse, sistematizasse e disponibilizasse ao público universitário e não universitário a memória visual da origem da UFPel, das faculdades e unidades de ensino que a fundaram e dos institutos que surgiram após a fundação da UFPel. Ao Arquivo compete recolher e preservar as coleções de fotografias e documentos não fotográficos de todas essas instituições e setores de ensino, bem como valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objetivos científicos, educativos e culturais.

compartilham serem o registro intencional da formação acadêmica dos profissionais demandados pelo mercado de trabalho na região. Os marcos dessa documentação encontram-se em 1940 e 1990, com alguns exemplares que remontam às décadas iniciais do Século XX.

Algo semelhante ocorre com parte das fotografias existentes no Memorial da Sociedade de Ginástica Porto Alegre – SOGIPA[2]**.** As imagens do acervo fotográfico do Memorial SOGIPA constituem fonte de grande relevância para a pesquisa sobre o trabalho na área do desporto, em várias de suas especialidades. Sobretudo, o Museu da Comunicação Hipólito José da Costa[3] apresenta a temática da história do trabalho como um dos indexadores das coleções, o que permite ao consulente poder explorar as imagens do acervo observando, no final do Século XIX e início do século XX muitas das ocorrências que marcaram profundas transformações tecnológicas e são reflexos dessas nas relações de trabalho urbano e rural.

Nessas imagens plasmam-se trabalhadores integrados na cidade pelas suas atuações laborais que fazem parte de um cenário de diversidade e mudança. A extensão do acervo, bem como a sua sistematização, permite perceber, os diversos tipos de atividades que caracterizaram o trabalho em etapas que figuram uma cidade ainda artesanal e essencialmente modificada pela progressiva industrialização a partir das décadas de 1940 e 50, e ainda, o processo de especialização das atividades e sua crescente dependência de equipamentos e maquinários, que viria a seguir, assim como o registro do trabalho feminino, substituindo ou compartilhando do espaço e das tarefas dos homens.

Nessas fotografias se faz possível identificar muitos sujeitos da história do trabalho, e leituras mais pormenorizadas pode chegar às experiências desses sujeitos, os

[2] O Memorial da Sociedade de Ginástica Porto Alegre, 1867 – SOGIPA é um clube fundado por imigrantes alemães na Capital gaúcha (e que hoje situa-se entre os dez clubes mais importantes do país), ilustram aspectos do trabalho na área do esporte que deu origem à sociedade. Um numeroso conjunto de imagens do acervo registra cenas das outras tantas modalidades praticadas na SOGIPA, que completará, em agosto, 143 anos de existência, sendo uma das instituições mais antigas de Porto Alegre. A saber: a SOGIPA é responsável por introduzir a ginástica orientada no Rio Grande do Sul, além de também ser pioneira em outras atividades sociais, culturais e esportivas, no Estado e no País.

[3] O Museu da Comunicação, com sede em Porto Alegre/RS, foi criado em 1974 e sua principal missão é a guarda da memória da comunicação no RS, possui acervos específicos de Imprensa escrita e publicidade, e uma área de Imagem e som (rádio e fonografia, cinema, vídeo e fotografia) além de uma reserva técnica específica com objetos tridimensionais de equipamentos de comunicação. Está sob a guarda do museu um volumoso acervo fotográfico de mais de 500 mil imagens, sendo que até agora foram organizadas cerca de 2000 imagens, ou seja, os registros no banco de dados já nos permitem o acesso através de busca por palavras sobre diversos temas, através de muitas entradas de pesquisa.

seus fazeres e as formas de adaptação às transformações tecnológicas. São imagens que permitem muitas traduções, que nessa proposta coadunam-se com as formas encetadas por Ciavatta (2002, 2009), que compreendem em todas as instituições os acervos existentes promulgam uma visão ampla da cidade, tanto no sentido de abrangência espacial como temporal. Nesses acervos fotográficos se plasmam situações que tanto elucidam os contextos da cidade como os seus agentes sociais ao longo do tempo. O trabalho, desde meados do século XIX, vem se configurando como um tema da fotografia, especialmente no gênero documentação. E com muita frequência, as documentações se originaram alheias aos propósitos da denúncia social ou das injustiças imputadas aos trabalhadores.

É isso o que se observou nos acervos das instituições parceiras desse projeto. Muitas dessas documentações objetivavam registrar a ocorrência de grandes obras que os governos estavam realizando ou apenas gerar registros para fins de relatórios, obras e serviços. Ou ainda, simplesmente, registrar para noticiar. Boa parte do registro do trabalho feito ao longo da história da fotografia não esteve motivada a registrar o trabalhador, sua atividade ou suas condições para exercê-las, portanto. Mas hoje, apartadas dos motivos que as geraram, essas fotografias mostram aspectos de realidades pregressas que podem não ter sido registrados por outros meios, ou ainda, podem confirmar ou ampliar aspectos já conhecidos.

Assim, a relação entre o que essas fotografias apresentam e a forma como são disponibilizadas está diretamente ligada à apreensão das funções que elas deveriam ter quando foram feitas. Atribuir sentidos a essas funções configura, portanto, um recurso para dar corpo ao conjunto fotográfico que existe no Rio Grande do Sul, regendo-se como finalidade torná-lo disponível ao público.

Pretende-se, portanto, atribuir valor e significado aos conjuntos fotográficos que versem sobre o trabalho, existentes no Estado, propor uma lógica de busca para a sistematização dos que não estiverem sistematizados e para a disponibilização dos que já estiverem. Por último, pretende-se contribuir para os estudos em curso que discutem a natureza dos documentos fotográficos.

Metodologia

O método empregado para o desenvolvimento da pesquisa consta de um levantamento dos parceiros de trabalho identificados como instituições públicas, detentoras de acervos fotográficos sistematizados, em fase de sistematização ou ainda não sistematizados, registrados nos guias especificados (nota 9) voltadas para a guarda e disponibilização e que apresentem potencial para gerar conjuntos nomeados como fotografia dos ofícios. Esse levantamento demanda tanto procedimentos como ferramentas. O primeiro procedimento foi conceituar fotografia de ofício, tanto entendida como o registro fotográfico do fazer de determinado trabalho, como o registro das circunstâncias desse fazer. A conceituação adveio da análise comparativa empregada sobre os três acervos de partida. Aplicando o conceito, está-se buscando identificar os parceiros com maior potencial para a composição de um grupo temático em torno do tema trabalho. Esses parceiros serão os constituintes da base de dados que dará início à memória visual dos ofícios no Rio Grande do Sul.

A realização de visitas técnicas constitui-se em um procedimento que permitirá aos proponentes do projeto conhecer o território em que vivem os seus parceiros, tabular dados quanto aos procedimentos de guarda e às formas de sistematização e disponibilização dos acervos. Pretende-se que nessa visitas se formulem elementos de aproximação e diferenciação entre os acervos. Além de desenvolver observação empírica sobre os acervos fotográficos levantados e visitados, será possível identificar, por meio da descrição, localizar os tipos de ofícios, subdivisões possíveis dentro da temática, enfoques especializados, abrangência temporal, especificidades regionais e características físicas dos exemplares do acervo.

Um roteiro de registro da empiria durante as visitas, permitirá obter dados para a constituição de uma tipologia dos acervos que será, posteriormente, a base de organização da consulta viabilizada ao usuário do sítio da web. Esse roteiro deve apresentar a realidade do local e do acervo observado, fornecendo os dados que servirão tanto para a geração de consultas por parte dos consulentes do sítio da web como instrumentos para pesquisas posteriores. Os elementos observados poderão ser registrados através de anotações, fotografias, coleta de informações, etc. Para esse registro foram elaborados formulários e questionários a serem aplicados com as equipes responsáveis pelos acervos.

Após, se empregará uma organização dos dados coletados que enunciem as técnicas e procedimentos empregados e que permitam a tabulação dos dados especialmente em torno das seguintes questões: 1. Localização do acervo (cidade), 2.

Natureza da instituição detentora do acervo, 3. Tipologias observadas na natureza física dos exemplares do acervo, 4. Tipologias temáticas dentro do tema oficio, 5. Trabalho de sistematização. 5. Disponibilização, 6. Tratamento de guarda e conservação, 6. Política de gestão da instituição para o acervo.

Por fim, serão formulados indexadores a partir dos elementos levantados. Realizaremos uma seleção dos grupos de imagens para análise a partir dos indexadores (amostragem), buscando distribuição ponderada de temporalidade e espacialidade dos grupos. Análise das imagens de todos os grupos segundo a recorrência dos elementos considerando os demais dados averiguados (natureza da instituição, determinantes na origem dos acervos, tipologias elegidas pela instituição e definidoras dos acervos, palavras-chave empregadas, formas de descrição das coleções/conjuntos, identificação da origem das coleções, histórico das coleções, outros verificados no percurso da investigação). Estudo dos resultados da análise segundo a teoria adotada (Sorlin, 1997; Soulage, 1998; Damisch, 2001).

Resultados

Dentre as atividades que estão sendo realizadas, destacam-se: as visitas técnicas às instituições e posteriormente o estabelecimento de parcerias entre as mesmas e o projeto. Além disso, está sendo desenvolvido o site que servirá de ponte de ligação entre o pesquisador e as instituições detentoras de acervo fotográfico que contemple a temática do oficio, foco da nossa pesquisa.

Foi feito o levantamento das instituições com potencial para tornarem-se parceiras ao projeto, após esta pesquisa exploratória estão sendo realizadas visitas técnicas aos locais. Nessas visitas, averigua-se a possibilidade da parceria.

Na cidade de Pelotas esta-se desenvolvendo este levantamento gradativamente. Um dos primeiros resultados foi com o Museu Etnográfico da Colônia Maciel que possui um acervo 100% inventariado e está em processo de catalogação. O estado de conservação das fotografias é na grande maioria bom e grande parte dessas possui a temática do oficio e do trabalhador, especificamente no meio rural.

Com o apoio do Projeto Caminho dos Museus, foi possível fazer o levantamento na cidade de Rio Grande junto aos seus museus. Nos museus visitados fez-se o levantamento do acervo fotográfico, quando havia, e foi possível observar se havia a temática do oficio e o trabalhador.

Dentre os treze museus visitados em Rio Grande, destacam-se quatro com coleções fotográficas, dentre esse apenas um possui coleção específica abrangendo a temática oficio, trata-se da Fototeca Municipal Ricardo Giovannini. Quanto às outras instituições, identificou-se que no Museu do Porto e no Museu da Comunicação há apenas uma coleção fotográfica geral, sem subdivisões e no Museu da Cidade do Rio Grande, as coleções são divididas por tipologia (preto e branco, coloridas, cartão postal e foto postal), o que dificulta o levantamento das coleções a partir da sua temática. Neste museu foi mencionado que há fotografias de trabalhadores mesmo não estando em coleções específicas, mas no museu do Porto e da Comunicação os responsáveis não souberam responder.

Os Museus da Cidade do Rio Grande, do Porto e a Fototeca Municipal Ricardo Giovannini possui coleções catalogadas, já o Museu da Comunicação, a coleção fotográfica não foi identificada e sistematizada. Quanto à tipologia física do acervo o Museu do Porto e da Comunicação só possuem positivos em papel P&B e positivo em papel colorido, já o Museu da Cidade do Rio Grande possui, além dessas duas negativo em vidro. A Fototeca, além dessas três últimas, possui diapositivos em vidro.

Quanto ao acesso a essas coleções, o único museu que mencionou não ter essas coleções disponíveis ao público foi o Museu da Cidade do Rio Grande, pois este está em processo de sistematização do banco de dados que após sua implementação será disponibilizado no próprio museu. A Fototeca já possui um banco de dados (próprio) na qual o pesquisador tem o acesso livre para a pesquisa, os Museus da Comunicação e do Porto possuem sua coleção aberta à visitação, mas a sistematização não foi realizada em prol da pesquisa.

Além da visitação em Rio Grande, houve visita na cidade de Santa Maria-RS para estabelecer parceria com o Curso de Arquivologia da UFSM e mais três instituições detentoras de acervos fotográficos que possuem a temática do oficio em suas coleções e/ou fundos. Dentre essas, apenas uma respondeu o questionário, a Instituição Centro Histórico Coronel Pillar apresentou os seguintes dados: possuem 25% da coleção inventariada e catalogada, seus acervos não estão divididos por temática e sim por coleções que possuem a temática do oficio misturada com outras ações e seu recorte temporal esta entre 1956 a 1974. Não há restrição de acesso ao acervo fotográfico. Quanto à disponibilização, a consulta deverá ser agendada previamente tendo como recomendação de que não ocorra sem a presença ou permissão da arquivista responsável e os usuários são orientados quanto ao manuseio correto das

fotografias, à necessidade do uso de luvas de proteção, e, que, se vierem a utilizar as fontes pesquisadas, deverão fazer constar o devido crédito ao CHCP.

Discussões e Conclusões

Diante dos acervos visitados, que constituem 25% do total pretendido no ano de 2011, concluiu-se que o trabalho de sistematização de acervos fotográficos no Rio Grande do Sul traduz progressivo interesse, especialmente, de acadêmicos que tratam circunstancialmente, ou continuamente desses acervos. Essa situação foi observada em uma das três instituições de partida (o Arquivo Fotográfico da UFPel), que arregimenta hoje cinco pesquisas em andamento sobre as coleções, nas três instituições visitadas em Santa Maria e em um acervo da cidade de Rio Grande. Portanto, essa constatação gerou um item a ser averiguado em todas as próximas visitas: pesquisa associada à sistematização da coleção. O universo de fotografias localizadas até o momento, aponta para forte diálogo entre os acervos, o que favorece o projeto de ações em curto prazo, como exposições virtuais de acervo, com curadorias compartilhadas. Pretende-se entabular uma exposição quadrimestral durante a realização do projeto.

A proposta, ainda em fase inicial, mostrou viável o objetivo de relacionar acervos de diversas instituições espalhadas no estado do Rio Grande do Sul, possibilitando uma caracterização primeiramente genérica e, na continuidade, específica, dos mesmos. Com o objetivo de fomentar a pesquisa sobre essa temática, contribuirá com pesquisadores de outras áreas e conformará, assim, a acessibilidade ao conteúdo, de amplo interesse para o aprofundamento de estudos sobre a história social do Estado.

O principal recurso parece situar-se na utilização das novas tecnologias para localização e comunicação em rede entre as instituições detentoras dos acervos. A relação com o público poderá ser mantida pela mesma tecnologia, cujos primeiros e fundamentais objetivos serão: a difusão e o acesso em larga escala. Quando esses objetivos forem atingidos, pretende-se que a tecnologia permita a interatividade entre os acervos e entre acervo e consulente.

Este projeto cumpre sua função social ao colocar em evidência, através da visualidade, as transformações dos oficios ao longo do século XX, no estado do Rio Grande do Sul, desde os tipos de instrumentos e/ou maquinário utilizado, bem como a

organização da produção em diversas áreas do conhecimento, tanto no meio rural, quanto no meio urbano.

O desafio de criar uma rede no qual a inovação seja construída na interação entre o usuário e a instituição detentora do acervo fotográfico constitui o objetivo principal desse trabalho que, sobretudo, entende a divulgação dos acervos como uma ferramenta educativa para o conhecimento. Acervos comunicados, sistematizados sobre bases comuns, podem ser operados através de um desempenho conjunto, incentivando a capacitação das parcerias envolvidas para a constituição de uma força de trabalho composta, capaz de promulgar formas de construção de conhecimento que isoladamente não teriam potencialidade para desenvolver.

Como o trabalho está em andamento, a pesquisa não possui considerações finais. As sincronias e dissonâncias nos tratamentos dos acervos estão sendo concluídas como decorrência do recente investimento que as instituições estão fazendo sobre o seu acervo.

Há particularidades no sistema de catalogação e inventário das instituições. A expectativa que se tem é que as mesmas aumentem à medida que o número de visitas progrida. A anuência das instituições em participar do projeto está condicionada ao instrumento de autorização e parceria, ainda em fase de estudo, para divulgação do acervo na internet. Mas todos os pesquisadores e técnicos visitados responderam favoráveis à demanda.

Aguarda-se que ao final, o trabalho venha a incentivar e colaborar para a comunicação e diálogo entre as instituições detentoras de acervos fotográficos importantes para a história social do Estado do Rio Grande do Sul.

Referências Bibliográficas

CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia com fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930).* Rio de Janeiro: DP&A, 200

_____. *Mediações históricas de trabalho e educação*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

DAMISCH, Hubert. *El desnível*: la fotografia puesta a prova. Buenos Aires: La Marca, 2001.

GOMES, Luiz Claudio Gonçalves. A História da educação através de imagens fotográficas e outras fontes complementares: vários espelhos de um mesmo objeto. In: *Vértices.* Ano 5, nº 2, p.40-62, maio-ago. 2003.

HOCHMAN, Gilberto; MELLO, Maria Teresa Bandeira de; SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. A malária em foto: imagens de campanhas e ações no Brasil da primeira

metade do século XX. In *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro: vol. 9 (suplemento), p.233-73, 2002.
REZNIK, Luís; ARAÚJO, Marcelo da Silva. Imagens constituindo narrativas: fotografia, saúde coletiva e construção da memória na escrita da história local. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, n.3, p.1013-1036, jul.-set. 2007.
Séries Cartões Postais: Ofícios Antigos. Porto Alegre: Fumproarte.
SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. In *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: v.13. n.2.p. 73-134. jul.-dez. 2005
SORLIN, Pierre. *El Siglo de la imagen analógica*. Los hijos de Nadar. Buenos Aires: La Marca, 1997.
SOULAGES, François. *Estética de la fotografia*. Buenos Aires: La Marca, 1998.

ESPAÇO MARGINAL: OS MUROS DA CIDADE FALAVAM ALTO DEMAIS.

Frederico Osanan Amorim Lima.
Universidade Federal do Piauí (UFPI).

Eixo Temático: História e Cinema.

Filme revelador de uma nova postura da juventude piauiense da virada dos anos 1970 para 1980, *Espaço Marginal* aponta para uma ruptura ocorrida em relação aos elementos estéticos e políticos que orientavam boa parte dos artistas do Estado até, aproximadamente, 1975. Entre outras coisas, o filme pode ser visto como uma grande *metáfora do cidadão comum*. "cidadão comum. sempre subindo a ladeira do nada, topar em pedras que nada revelam. levar às costas o fardo do ser e ter certeza de que não vai ser pago"(ARAÚJO NETO, 1982, p. 50). O filme se passa numa Teresina envolta em muros pichados de denúncias. Imerso num panorama de sonhos e frustrações, um jovem caminha com passos curtos aparentemente a espera de algo que custa a chegar... A espera de algo que, apesar de sua tão ardilosa letargia, nunca chega!

I. O espectro *Mel de Abelha* e a filmografia piauiense.

Teresina. Set de filmagem: diferentes ruas do centro histórico da cidade. Atores: Raimundo Nonato Monteiro e Antônio José Medeiros. O roteiro dessa filmagem, idealizado pelo jovem Luís Carlos Sales, deu origem a um dos filmes da cinematografia piauiense de grande relevância para entender o movimento cinematográfico não comercial do Estado no final década de 1970 e início dos anos 1980. Trata-se do filme *Espaço Marginal*, um dos principais trabalhos do grupo *Mel de Abelha* que, entre o fim dos anos 1970 e início da década seguinte, produziu inúmeros filmes em equipamentos de Super-8, com destaque, entre outros, para *Pai Herói, Da Costa e Silva*, *Povo Favela*, *Relógio de Sol*, *Dia de Passos* e *Pagode de Amarante,* todos filmados em bitolas domésticas de Super-8 e significativos para compreender a nova postura de uma fração da juventude teresinense envolvida com a arte e política.

A produção de películas pelo grupo *Mel de Abelha* foi um dos reflexos sentidos em Teresina com as mudanças de postura por parte de alguns grupos juvenis envolvidos com a cultura local. O cenário de contestação *micropolítica,* presente em muitos filmes piauienses experimentais do início dos anos 1970, cedia espaço para a discussão de questões *macropolítica* que, segundo seus idealizadores, seriam da ordem do dia. Acontecia assim, por exemplo, com a inserção de questões sociais nos filmes produzidos pelo grupo. De uma luta fragmentada e *micro* – de que foi representante, principalmente, a chamada *geração Torquato*

Neto[1] – o combate agora compartilhava de idéias que eram também discutidas em sindicatos de trabalhadores, nas fábricas, em assembléias e associações de bairros, portanto, questões ligadas à esfera *macropolítica*. Da mesma forma, o comportamento *desbundado*, a transgressão de valores e a "total ausência de formalidade" do grupo influenciado pelo poeta Torquato Neto no início dos anos 1970, abria espaço para jovens bem-vestidos, universitários com perspectiva de futuro promissor, filhos da classe média teresinense que apresentavam em vários filmes os novos e velhos problemas sociais da cidade de Teresina (ROSZAK, 1972, p. 135).

Na cinematografia da época, entre tantos filmes produzidos pelo *Grupo Mel de Abelha*, tem destaque o filme *Espaço Marginal*, produzido em meados de 1980 e que traz como problemática central uma onda de pichações que aparecia em Teresina, criticando, entre outras coisas, o aumento das passagens de ônibus ou a repressão estabelecida pelo regime militar. "A idéia era mostrar aquele fenômeno que tinha na cidade de pichações mais politizadas e também com uma freqüência muito grande, viam-se muitas pichações na cidade e com um cunho político muito forte" (SALES, 2006, *depoimento*).

Além das questões de ordem política, as imagens visualizadas no filme *Espaço Marginal*, são enunciativas de uma juventude universitária que utilizou o cinema como instrumento de expressão da angústia de parte da sociedade acadêmica teresinense de classe média diante da fome, da miséria, do desemprego, da urbanização e do crescimento desordenado da cidade; enfim, problemas vividos pela cidade de Teresina em quase toda a sua história – mas revelados nos filmes só a partir dos anos 1980 – e que estão intimamente relacionados com todo um surto desenvolvimentista iniciado na década de 1970. Além disso, todo um cenário marcado pela efervescência contestatória e de quebra de valores que marca a cinematografia piauiense dos anos 1970, começava a dar lugar a anúncio de marcas que comercializavam a cultura *hippie* ou utilizavam de modelos estereotipados da rebeldia para vender calças jeans e estilos de vida. "Nessa altura, a contracultura começa a parecer, com bons motivos, nada mais que uma campanha publicitária em escala mundial"(ROSZAK, 1972, p. 80). Uma previsão que havia sido feita por Theodore Roszak ainda em 1968, quando o sonho de mudanças ainda não havia chegado sequer ao Piauí.

> Se a contracultura se reduzir a um conjunto pitoresco de símbolos, gestos, maneiras de vestir e slogans, aceitos sem maior exame, ela proporcionará muito pouca coisa capaz de ser transformada em compromisso de toda uma vida – exceto, e nesse caso

[1] Conjunto de jovens que, utilizando das obras, pensamentos e atitudes do poeta piauiense Torquato Neto, produziram uma vasta obra na área da literatura, cinema e música enxertada das idéias torquateanas.

> pateticamente, para aqueles que sejam capazes de se acomodar a uma situação de eternos parasitas do campus, das 'festas de amor' e dos clubes de rock (ROSZAK, 1972, p. 80).

Nos filmes do grupo *Mel de Abelha* do final da década de 1970, já não se via mais a figura do cabeludo, que chocou a sociedade teresinense do início da referida década. Possivelmente porque a discussão em torno da possibilidade ou não do homem usar cabelos compridos já ter se exaurido, e por que agora, segundo a concepção dos representantes do grupo *Mel de Abelha*, existiam outros problemas mais urgentes para serem discutidos. É quase que certo encontrar todos os dias nos jornais de 1979 – ano em que foram produzidos os primeiros filmes do grupo – notícias que alertam sobre o crescimento desordenado dos preços dos gêneros alimentícios. Era a inflação que atingia em cheio o sonho de consumo de centenas de teresinenses da classe média e feria o ego daqueles que tanto divulgaram o crescimento econômico do Brasil. "Leite em pó aumenta e é racionado" (O ESTADO, 15/11/1979, p. 7); "pobre não pode mais comprar leite em pó"(O ESTADO, 17/11/1979, p. 7); "Carne de porco pode ficar mais cara do que a de gado"(O ESTADO, 17/11/1979, p. 7), um cenário de crise econômica que parecia estar próximo, frustrando as expectativas de entusiastas do governo.

Como a negar o debate político nacional desse momento, os historiadores piauienses se aglutinavam em torno de um embate histórico sobre a possível mudança da data do *Dia do Piauí*. Uma querela que não passa incólume aos jornais da época, pois neles, semanalmente e em algumas ocasiões até diariamente, era possível ler alguma notícia relativa à mudança da data comemorativa do *Dia do Piauí*.

> Alguns parnaibanos "estão em pé de guerra" – como eles próprios anunciaram em alto e bom som por que dois ou três membros da Academia Piauiense de Letras querem transferir o Dia do Piauí – 19 de outubro – para o mês de janeiro. O impasse é positivo por que abre oportunidade para novos exames críticos da nossa historiografia cuja cronologia, em particular, como de resto a nacional, têm colocado em situações difíceis os que manipulam os documentos históricos (O ESTADO, 19/11/1979, p. 5).

É possível perceber, portanto, que parte dos jornais do final da década de 1970 mudam, em grande parte, o seu foco de discussão. Antes, páginas discutindo arte, apresentando os filmes produzidos no Estado, comentários de películas nacionais e estrangeiras, além de divulgação das artes plásticas. Poesias, contos e crônicas preenchiam um espaço que, no final da década, é dado ao noticiário policial. Notícias relacionadas à política e à economia suplantam informações relativas à cultura. Quem ainda se sobressai em

meio a tantas discussões sobre inflação, debate histórico e homicídios, são as informações esportivas.

É em meio a esses novos problemas vividos em Teresina, que o grupo encabeçado por Luis Carlos Sales e Valderi Duarte se organiza para fazer suas filmagens enxertadas de idéias de cunho social. Não por serem os únicos a perceberem que esses problemas atingem boa parte da população teresinense da transição dos anos 1070 para os 1980, mas, porque eles são os vetores, no cinema, dessa nova visão sobre a cidade. O filme, assim como o texto, quer seja filosófico ou científico, "não é resultante unicamente do 'gênio' daquele autor, mas que responde a uma série de movimentos e processos sociais, históricos, culturais – coletivos, portanto – dos quais o autor acaba sendo apenas o vetor de manifestação"(GALLO, 2004, p. 78). Assim, o que Luis Carlos Sales faz é representar no filme a média do pensamento de parcela da população que começava a entender as pichações nos muros como uma forma de comunicar que a cidade de Teresina vivia um momento de ebulição em questionamentos da ordem social, política e econômica, sendo solicitada uma participação mais ativa do setor público.

> Tínhamos uma preocupação com o social, de transformar a realidade e não tinha uma outra forma, ou você fazia pela música, ou pelo cinema, ou pela pintura. Como nós não éramos músicos e estávamos trabalhando com Super-8, cinema, a forma de se comunicar era através do cinema, por isso que as nossas temáticas tiveram um forte cunho social, uma preocupação muito forte com o social, tanto é que começa com *Povo Favela*, que já mostra essa preocupação com as condições de vida da população (SALES, 2006, *depoimento*).

Afora esta discussão inicial advinda das diferenças entre as épocas e o processo histórico que resultou em produções distintas, a nova linguagem é, sem dúvida, uma das mais particulares críticas que se faz ao assistir *Espaço Marginal*. Filme mudo cujas únicas falas ditas são proferidas pelo sociólogo Antônio José Medeiros que tenta explicar as diferentes formas de pichações que estão sendo criadas em Teresina naquela época. O sociólogo irrompe o silêncio por duas vezes e tenta dar significado às expressões que são pichadas em vários lugares da cidade. Boa parte do filme tem uma linguagem apenas visual em que o personagem principal, um jovem qualquer que perambula pelas ruas da cidade, tenta encontrar sentido para as frases que lê nos muros.

Rodado em Teresina na fase final do regime militar, durante o governo do General João Baptista Figueiredo, *Espaço Marginal* pode ser analisado sob vários prismas. Primeiro sob o aspecto histórico, pois o momento político do Brasil e os questionamentos sobre a

situação estudantil, econômica e governamental do país estarão sendo implicitamente contestados e lembrados a partir da visualização de pichações como “o fim da ditadura militar” ou “a UBES voltou”. Segundo pelos mecanismos de produção da película, seja na linguagem, na montagem das cenas e na construção do personagem, o filme acaba guardando uma estreita relação com o *Cinema Marginal* do início da década de 1970, mas, por outro lado, em pouco se parece com os filmes da *geração Torquato Neto*. No que diz respeito à linguagem, como já foi dito anteriormente, a particularidade de *Espaço Marginal* está no fato de negar, em primeiro lugar, a utilização das palavras em diálogos. Quando muito, elas são utilizadas apenas para dar visibilidade aos tipos de pichações da cidade daquele período; em outros momentos, as palavras representam um universo de signos em busca de significados raramente aceitos por todos os leitores do filme da mesma forma. E isso acaba aproximando mais ainda as produções do grupo *Mel de Abelha* dos filmes do *Cinema Marginal* do início dos anos 1970, uma vez que

> É do interior mesmo das palavras demais que surgiria o primeiro movimento sistemático de negação do percurso cinema-novista: o cinema marginal [...] vem do mundo das palavras e através delas, e da radicalização da prática originária, da qual a política real dos ideólogos do cinema-pai se afastava, vai abalar pela primeira vez o castelo cinema-novista, vale lembrar, a coerência tensa entre obras e texto – o “corpo político” daquele cinema (AB´ SABER, 2003, p. 33).

A problemática urbana, as dificuldades originadas a partir do crescimento da cidade e o aperfeiçoamento das técnicas de filmagem compõem a estética daquilo que o grupo *Mel de Abelha* tentou explorar e se comprometeu de apresentar nos filmes. A trilogia formada pelos filmes *Espaço Marginal*, *Pai Herói* e *Povo Favela*, revelam os contrastes urbanos ao mesmo tempo em que reanimam a discussão de questões sociais tais como a pobreza, a miséria e as condições de existir de uma parcela significativa da população teresinense do início dos anos 1980. Assim, esses filmes compartilham também de um *mix* de idéias oriundas tanto de questões de cunho social formuladas pelos precursores do *Cinema Novo*, quanto por um posterior grupo de cineastas paulistas que, na segunda metade da década de 1980, produziram filmes na cidade de São Paulo “que buscavam um tom mediano de ampla inserção e comunicação com a cultura urbana, marcados fortemente pela idéia da técnica, que de alguma forma tiveram a ilusão de realizar sua missão e reanimar seu sistema ideológico de fundo [...]”(AB´ SABER, 2003, p. 17).

II. Cidadão Comum, sempre subindo a ladeira do nada...

São pequenos fragmentos de quem? Perguntaria um sociólogo curioso. Talvez um pouco de vários personagens, diria o cineasta confuso com a pergunta. A verdade é que diante do mundo em que ele vive e dos sujeitos que lhes perpassam constantemente, a sua constituição enquanto indivíduo é muito mais heterogênea do que singular. Ele provavelmente não se dê conta de que a sua forma de andar não lhe pertence; provavelmente não parou para pensar em nenhum instante que o seu corpo foi disciplinado para agir desse jeito. A sua postura sempre ereta, seus passos marcados e seus braços agitados compassadamente sem ferir ritmo algum, são expressões da disciplina engessando o seu corpo, "penetrando em [suas] carnes anestesiadas, marcando-as com seus signos, produzindo subjetividades carentes, vazias, domésticas, domadas, animalescas"(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2004, p. 29). São *micropoderes* distribuídos de uma forma tão sutil que acaba se tratando de "um mosaico muito complicado" analisar a ação de tantos agentes da política no corpo desse sujeito (FOUCAULT, 1979. p. 151).

Na sua postura enquanto agente enunciador dos novos problemas da juventude envolvida com cinema em Teresina, o ator não apresenta nenhuma característica que permita uma leitura razoavelmente semelhante àquela dos atores do filme *David Vai Guiar* – filme piauiense de 1972 que expressa, claramente, a deliberada reação de parte dos jovens à ordem e convenções sociais – afinal, a sua principal intriga não está com o seu corpo, muito menos com a sua forma de se vestir ou andar; na verdade, ele pensa, sobretudo, nas pichações. Mas não se trata de um pensamento de crítica ao ato de pichar, mas de uma reflexão sobre o que elas tinham para lhe dizer. Eram inúmeras, vistas pelas ruas da cidade. Palavras que diziam algo, letras que exalavam signos, frases que queriam expressar algum sentido, até por que "no interior das frases, ali mesmo onde a significação parece ter um apoio mudo em sílabas insignificantes, há sempre uma nomeação adormecida, uma forma que guarda fechado entre suas paredes sonoras o reflexo de uma representação invisível e todavia inapagável" (FOUCAULT, 1999, p. 145).

O olhar atento do jovem e a tentativa de interpretar o significado das pichações estarão presentes em todas as outras introspecções do personagem diante das simbologias trazidas por cada letra, palavra ou expressão encontrada nos muros de prédios públicos, nas paradas de ônibus, nas paredes do cemitério, em casas e até mesmo nas igrejas. Pichações que eram objetos de denúncias sociais, críticas ao governo e aos seus representantes e até a exaltação do sexo.

O movimento da câmera se faz no sentido de permitir que as frases sejam lidas e, dessa forma, o expectador possa se sentir parte do personagem, refletindo, angustiando-se, projetando-se para além da tela e imaginando os sentimentos despertados diante da passagem das cenas. É esse movimento que prende expectador e personagem fazendo com que o filme, além de ser assistido, possa também despertar as subjetividades de quem assiste. As conclusões que o personagem tira (ou não) fazem sentido para ele e, em instante algum, essas conclusões são frutos de diálogos, leituras e permanecem apenas na imaginação de quem vê o filme.

A ausência de um tempo definido, ao invés de confundir colabora para estruturar um cenário de inquietação e dúvidas, da mesma forma que os passos do personagem, que vêm de um lugar indefinido e se desloca para um local incerto, rompe com a teleologia, impossibilitando justificar onde fica o início, o meio e o fim. Em qualquer parte que se comece a assistir ao filme, o entendimento será o mesmo: um jovem está confuso, caminhando pela cidade, tentando compreender as dezenas de pichações que preenchem o espaço urbano de indignação e agonia. Tudo se passa naquele instante, indefinido como o espaço, incerto como o futuro.

O que se segue às sucessivas tentativas de entendimento das pichações é uma angustiante reflexão introspectiva recheada de simbologias e representações. Como ele entende o mundo ao seu redor? Quais as interpretações que ele faz sobre o que está escrito? Que relações o indivíduo estabelece entre as várias formas de pichações que encontra na rua? Dificilmente a resposta seria encontrada apenas nas expressões faciais do jovem. No entanto, o silêncio diz muita coisa, e do seu corpo vazam explicações.

Na pequena feira que encontra pelo caminho ele dá uma pausa para tomar uma dose de cachaça que deixa mais confusa a sua cabeça. Com tomadas rápidas, a câmera filma o rosto e o copo de pinga sendo levado à boca do jovem e mostra, aleatoriamente, pichações como: “contra o aumento das passagens”, “baixa o empresário e o prefeito”, “o povo educado jamais será explorado!”, “Lucídio: governo pornô”. Nesse momento, o jovem está cercado por pessoas marginalizadas, crianças semi-nuas e magricelas. A câmera não mostra, mas certamente ao seu redor estivessem assaltantes, bêbados, índios, prostitutas, retirantes, pobres, solitários, suicidas, vagabundos, velhos, viciados... Um copo modelo americano e a cachaça levada à boca... E nada de solucionar seu problema!

Sem nome, sem identidade e sem destino. O personagem parece caminhar ao acaso. Está sempre só, nunca é acompanhado por alguém ou encontra pessoas conhecidas andando na rua. A solidão, angústia constante de muitos poetas e intelectuais da década de 1980, talvez

simbolizasse a sensação de fracasso das décadas anteriores. Possivelmente a saudade e melancolia dos tempos de luta e a vontade de estar só para tentar compreender o que de fato aconteceu. Mas o personagem certamente não viveu a inquietação dos jovens envolvidos com a contracultura no Piauí da década de 1970. Ele também nunca fala, sorri, abre ou fecha a boca. Não entra em ônibus, não pega táxi e não usa transporte algum.

Por vezes ele caminha sozinho... Olha frases escritas em muros e senta num banco qualquer, numa repetição de movimentos que se apresenta como a única forma de explicar o que o filme quer dizer. O seu mal estar existencial lhe cobre de um peso e densidade que não é possível explicar. É como se um paradoxo estivesse pairando sobre a cabeça desse sujeito, como se ele dissesse para si próprio que aquilo tudo era uma carga muito pesada que não pudesse suportar. Uma reflexão muito próxima à do poeta Alcenor Candeira Filho numa demonstração de inquietação e ansiedade.

> Carrego uma carteira de identidade
> e mais outra de motorista
> um título de eleitor
> um certificado de reservista
> um cartão do CPF
> [...]
> um sapato
> muitas chaves
> e mais o peso abstrato da existência (FILHO, 2004, p. 104).

Algumas vezes o rosto ou o corpo do jovem preenche toda a tela e, em nenhum desses momentos, ele chora ou sorri. Também não transparece raiva ou rancor. Não demonstra tristeza ou felicidade. Não parecia estar com fome, nem cansado, nem enfadado e muito menos preocupado com família, lazer, futebol ou qualquer outra coisa comum a um jovem de sua idade. Estava muito atento, concentrado e aflito. Pois a esses sentimentos estavam ligados as pichações.

Oito minutos e dez segundos de filme. O silêncio e a suavidade do som são rompidos por um solo de flauta acompanhado por fortes e ritmadas batidas de palmas, dando um ritmo diferente às ações finais. A trilha sonora deste filme, assim como a de vários outros do grupo *Mel de Abelha,* foi idealizado por Luis Carlos Sales, tendo Rosemberg Peixoto como técnico de som.

São apenas nove minutos de filme e nas últimas tomadas esse som eletrizante de um solo acompanha a passagem rápida da câmera por várias pichações, algumas já mostradas anteriormente e outras novas. As últimas imagens acabam se confundindo com os créditos

finais que, fortemente marcadas pela não utilização de equipamentos de edição, foram feitos num muro branco, usando uma tinta *spray* vermelha. A última pichação mostrada é "AI-6 Amor". Composto de denúncia política e inquietação subjetiva.

Os aspectos sociais e políticos que estiveram presentes nos filmes do grupo, acabam definindo as produções cinematográficas desses jovens com uma forte relação entre arte e política. Nesse caso, a política não como um poder de decisão sobre que vestimentas usar ou quais comportamentos seguir, mas de uma atenção especial ao pronunciamento do governo e às novas leis que estavam sendo editadas. Criticando ou não o *status* político, esses jovens se debruçaram sobre as novas questões da cidade.

A tomar pelas evidências oferecidas acima, é perceptível a sensível mudança de olhares sobre os problemas urbanos entre os filmes produzidos no Piauí no início dos anos 1970 e estes do início dos anos 1980. Notadamente no campo da relação arte/política, o que se apresenta como embate em *Espaço Marginal*, são questões diferentes das levantadas pelos jovens da década anterior. Não que os jovens do início dos anos 1970 se esquivassem de criticar a política institucional, mas, por que longe de querer ser capturado pelos esquemas lógicos e racionais de pensamento, aquele conjunto de jovens escapou ao cerceamento da disciplina e do olhar *panóptico* da sociedade, e buscaram abrigo numa teia de sensibilidades capaz de produzir novas sensações, seja com o consumo de drogas ou na produção de novos padrões artísticos. O que difere radicalmente da proposta do grupo *Mel de Abelha*.

Quando o dispositivo *panóptico* foi acionado no final dos anos 1970, ele pôde "ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos" e, naquele momento, a cidade já era um laboratório de outras análises (FOUCAULT, 1987, p. 168). Um empório de diversos sujeitos ortopedicamente construídos. Com corpos que precisavam se adequar às novas necessidades de trabalho e de ordem social, afinal de contas, quase que imperceptível ao olhar da sociedade teresinense, o poder havia se levantado mais do que o normal e construído "por algum tempo o que é ao mesmo tempo a contracidade e a sociedade perfeita" (FOUCAULT, 1987, p. 168), onde as diferenças podem conviver em harmonia, onde a disciplina passa por uma sutil transformação encontrando justificativa de existir nos discursos que tentam justificar a luta conta a crescente indisciplina em sala de aula, contra as constantes greves dos operários, das paralisações de funcionários públicos e da generalizada situação de pobreza. O sujeito atônito e disciplinado do filme, por fim, representa uma das metáforas mais contundentes do indivíduo recém saído de um regime autoritário como o que vivemos até meados dos anos 1980: vitorioso pelo fim do cerceamento

das liberdades e confuso sem saber ao certo o que fazer com a liberdade que conquistou (CASTORIADIS, 2002).

REFERÊNCIAS:

Depoimentos:

SALES, Luis Carlos. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 19 de setembro de 2006.

Teses e dissertações:

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar:* Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

Obras áudio-visuais:

DAVID VAI GUIAR. Com: David Aguiar, Durvalino Couto, Naire Vilar, Nazaré Lages, Paulo Mourão e Francisco Pereira. 1972, 1 DVD, 18 min. Direção: Durvalino Couto.

ESPAÇO MARGINAL. Com: Raimundo N. Monteiro e Antônio José Medeiros. 1982, 1 DVD, 9 min. Direção: Luis Carlos Sales.

Periódicos:

O ESTADO. Leite em pó aumenta e é racionado. Teresina, 15 de novembro de 1979.

_____. Pobre não pode mais comprar leite em pó. Teresina, 17 de novembro de 1979.

_____. Carne de porco pode ficar mais cara do que a de gado. Teresina, 17 de novembro de 1979.

_____. O 19 de Outubro. Teresina, 10 de novembro de 1979.

Livros e capítulos de livros:

AB´ SABER, Tales A. M. *A imagem fria*: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos oitenta. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final. In: PASSETTI, Edson (coord.). *Kafka, Foucault*: sem medos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BEZERRA, José Pereira. *Anos 70: Por que essa lâmina nas palavras?* Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. 4. Ascensão da insignificância. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____ . *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. 32. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FILHO, Alcenor Candeira. Cargas. In: FILHO, Alcenor Candeira. *Antologia poética*: Parnaíba: Sieart, 2004.

GALLO, Sílvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menos e filosofia menor. In: PASSETI, Edson (coord.). *Kafka, Foucault:* sem medos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

RELIGIOSIDADE POPULAR E IMAGENS: UM ESTUDO SOBRE A FORMAÇÃO DOS ALTARES DOMÉSTICOS

Gabriela Cristina Maceda Rubert

Universidade Estadual do Oeste do Paraná / Unioeste

Em setembro de 2008 ingressei no projeto Universidade Sem Fronteiras – Apoio ás licenciaturas, do qual participei até dezembro de 2010. Formamos uma equipe de três professores, um profissional recém-formado, e cinco graduandos, desenvolvemos pesquisas nos municípios de Guaraniaçu, Catanduvas, Campo Bonito, Ibema e Três Barras. Em uma das idas a campo em Catanduvas estávamos realizando entrevistas com os moradores da localidade para produzir materiais sobre a história da região, quando fomos visitar um senhor que todos chamavam de Seu Juca. Diversas pessoas nos recomendaram entrevistá-lo, alegando que esse senhor era a pessoa mais idosa do município, uma das primeiras pessoas a serem registradas em Catanduvas, cidade do interior paranaense, e que, além de tudo, esse senhor havia presenciado a revolução de 1924. Curiosos e acreditando estar diante de uma fonte rica de informações, procuramos Seu Juca.

Ao entrarmos em sua casa, logo percebemos sinais da devoção daquele senhor. A parede da sala era coberta por inúmeros quadros e neles encontravam-se fotografias de suas viagens à Basílica de Nossa Senhora Aparecida. Realizamos a entrevista com seu Juca e em todo seu relado ele nos expressou sua fé e devoção, citando a organização da festa de São Cristovão, iniciada por ele, relatando suas viagens a Aparecida do Norte, seus anos de direção da Igreja, e seus costumes diários de reza.

A maior surpresa nos esperava em seu quarto, nos deparamos com um altar repleto de santos e orações. Logo Seu Juca iniciou a descrição de seus pertences religiosos. Dois deles inesperados para nós: a imagem de Nossa Senhora da Cabeça (santa que possui uma cabeça humana em uma das mãos) e a foto do “monge” João Maria. Pedimos a ele nos relatar o porquê do retrato de João Maria de Jesus (monge da Revolta do Contestado) estar em seu altar. Logo, ele nos relatou que a imagem era de seu falecido pai, e que este havia conhecido João Maria de Jesus. Em seguida nos informou algumas histórias e feitos do monge. Naquele momento, questionei-me porque João Maria era um personagem do altar não santificado no catolicismo oficial. Foi quando me defrontei com este objeto de pesquisa.

Inicialmente desencadeei uma grande curiosidade a respeito da figura do monge João Maria. Na graduação estudei pouco o movimento do Contestado, sendo que não tinha conhecimento algum sobre os personagens e as práticas religiosas relacionadas ao Contestado. Por isso iniciei minha pesquisa fazendo um levantamento das obras que discorrem sobre o processo do conflito, confirmando que são numerosas as pesquisas sobre o Contestado, mas poucas discutem as permanências do movimento e a devoção ainda presente dos monges, inclusive fora do território de Santa Catarina.[1]

Ao estudarmos mais a região através do projeto Universidade Sem Fronteiras pode-se perceber grupos de migrantes muito distintos, vindos de várias regiões e consequentemente com costumes diversos. Havia, décadas atrás, uma propaganda muito grande da região, com terras baratas e com boas condições de produção, o que fez com que muita gente procurasse a localidade em busca de uma condição de vida melhor. Foi o caso do pai de Seu Juca, um migrante do estado de Santa Catarina, que se estabeleceu em Catanduvas, região oeste do Paraná, na época em que a região pertencia todavia a Foz do Iguaçu. Entrevistamos migrantes de Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul, de vários estados do Nordeste e muitos vindos de Santa Catarina.

Muitos estudos sobre o movimento do Contestado o denominam enquanto um movimento social messiânico e milenarista. Há um grande debate na historiografia específica do conflito a respeito do uso dessas classificações. Mas há um consenso entre os estudiosos: a influência lusitana e sebastianista nas práticas religiosas do conflito. Junto a isso somam-se as influências da religiosidade africana no território brasileiro.A região do conflito contava com um grande número de negros e os ditos “caboclos” que também participaram da formação dessa religiosidade. Mas, especificadamente, a religiosidade popular do Contestado apresenta influências mais acentuadas lusitanas e africanas, justamente porque a grande camada popular era considerada “cabocla”.

Esses migrantes trazem costumes de suas regiões, assim como herdaram práticas de seus antepassados, que podem ter sido trazidas de outros países, ainda no processo de colonização ou mais tarde com a imigração dos europeus no início do século vinte. Essas heranças resignificadas ao longo do tempo formam a cultura brasileira, tão difícil de ser definida justamente devido a sua pluralidade de influências e de práticas.[2]

Quando conheci a casa de Seu Juca, não me dei conta da tamanha hibridização e diversidade de crenças que ele estabelecia dentro do espaço de sua casa. Mais tarde quando analisei as fotografias do altar e das paredes forradas por quadros de imagens

religiosas, pude perceber a mescla de religiosidades presentes naquele ambiente doméstico. Mas para entender os motivos e as origens de tais práticas, foi necessário o auxílio da história oral e de pesquisas sobre a religiosidade popular no Brasil, como aponta José de Souza Martins:

> Nesse caso sem a contextualização histórica e antropológica dos cenários, pessoas e situações sociais fotografados, fica impossível recuperar na leitura documental da fotografia suas verdadeiras revelações, especialmente os indícios de desconstrução antropólogica e sociológica da imagem fotográfica. (MARTINS, 2008: 17)[3]

Antes de tudo é preciso definir a localização do altar e as imagens e elementos presentes nele, para procurar definir sua formação antropológica. Fica em um canto do quarto de Seu Juca, um lugar portanto, bem particular, sendo que algumas imagens ficam sobre uma mesa devidamente preparada, e outras em uma prateleira acima da mesa. Nele encontram-se várias imagens de santos oficiais da Igreja Católica, assim como de Nossa Senhora, principalmente a padroeira brasileira, Nossa Senhora Aparecida, pela qual Seu Juca demonstra muita devoção. Além disso, algumas imagens de Jesus Cristo se colocam presentes, uma um crucifixo grande, outra o menino Jesus, e uma pintura com a seguinte mensagem: " Abençoe este lar". Sobre a mesa uma vela e alguns folhetos de orações, inclusive da Nossa Senhora da Cabeça, que também está representada através da imagem da santa.

Mas o que realmente chamou a atenção foi a fotografia do monge João Maria de Jesus, junto á várias imagens consagradas pela Igreja Católica. Seu Juca considera o monge um personagem santificado, assim como seu pai e muitos outros homens que estiveram em contato com ele. Quando nos contou sobre os feitos e "causos" de João Maria, Seu Juca demonstrou devoção e crença em proteção através do culto á esse personagem condenado pela Igreja Católica.

Duglas Teixeira Monteiro explica a relação que esses monges tinham com a população:

> Representava o monge, desse modo, um papel equivalente ao do padre, mas estava a serviço e era a expressão da autonomia do mundo religioso rústico(...) essa autonomia (...) manifesta-se ainda hoje, se bem que em menor grau, através de práticas mágico-religiosas ligadas ao tratamento de moléstias, a recursos de autodefesa e proteção e á tradição das festas dos padroeiros locais. (MONTERO, 1974:81)[4]

Muitas regiões eram de difícil acesso para os padres e não possuíam paróquias com atividades constantes da Igreja e práticas religiosas. Isso gerou uma

“independência” e uma religiosidade particular da população rural, o que Duglas Monteiro chama de religiosidade rústica. No caso do Contestado, a religião popular ajudou a formação do movimento e, portanto se constituiu enquanto uma religiosidade de reivindicação, próxima dos interesses e da luta da população. Sendo assim os monges e as entidades religiosas particulares desse processo cativaram um grande número de devotos, que perpetuaram suas práticas através de seus sucessores.

O culto ao monge João Maria na região oeste do Paraná não é uma prática particular de Seu Juca. O pesquisador José Carlos dos Santos[5] faz referencia a uma capela situada no município de Campo Bonito, próximo a Catanduvas; ela fica localizada ao lado de uma fonte de água, e chama-se Capela de São João Maria. Dizem que a cada enchente a água levava a capela, portanto ela foi reconstruída várias vezes, o que simboliza a importância desse espaço para a população local. Além disso, a fonte de água era considerada sagrada pelos devotos, que atribuíam valores de cura e de proteção á água abençoada por João Maria, mas ela secou e as práticas em torno da capela cessaram.

Muitas narrativas populares relatam o benzimento da água feito por personagens de devoção popular. Na época do conflito do Contestado os monges benziam as águas para proteger os fiéis, e essa prática permaneceu durante algum tempo, e continuou presente no imaginário da população. Os movimentos messiânicos apresentam muitas características em comum, que tem influências principalmente do catolicismo barroco ou como alguns autores colocam do catolicismo colonial. A devoção á vários santos e o culto de imagens são algumas características bastante visíveis e presentes no catolicismo colonial, e que hoje são percebidas na religião popular, mas isso isso não significa que as práticas religiosas atuais sejam a expressão original do catolicismo barroco. O que se tem são permanências de inúmeras crenças e de costumes de diferentes origens imbricando-se nesse emaranhado de relações.

Podemos observar a diferença de crenças e práticas da religião católica popular para a religião oficial, através do altar. Em um altar oficial -neste caso no espaço da Igreja – não estão representadas uma profusão de imagens e elementos. Normalmente são compostos, pelo padroeiro ou pela padroeira da paróquia, por um crucifixo, pela bíblia e por vezes por uma vela. Essa composição estética da Igreja segue um padrão, regido pelas normas e comandos do Vaticano, o centro da hierarquia eclesiástica. Todas as práticas e atividades dos padres, dos bispos, da paróquia são direcionadas pelo alto comando da Igreja Católica. Essa posição, de cima para baixo, afasta os fiéis,

estabelece-o sentimento de pertencimento á comunidade religiosa, mas impõe uma distância entre sacerdote e fiéis, no que tange à ligação com o sagrado através de práticas diretas (no caso, o "dizer" a missa).

A religião popular e suas práticas religiosas evitam justamente essa hierarquização elitizada presente nas instâncias oficiais. Suas crenças e práticas são reflexos do seu cotidiano e do universo vivido pelos fiéis. Carlos Rodrigues Brandão discute essa questão, relativamente às comunidades rurais:

> Depois de absorver os ensinos da Igreja e incorporá-los seletivamente às devoções locais, os agentes do campesinato recorrem à ideologia vigente da classe, em suas comunidades, para redefinirem símbolos, crenças, rituais e modos de conduta religiosa, ou de conduta civil regida pela religião... O catolicismo camponês, que aprendeu com a, Igreja, reage sobre o que aprende e recria novas combinações. (BRANDÃO,1986: 203 – 204)[6]

Devido a isso, é muito comum na religião popular o culto a santos e divindades que foram homens que viveram junto com a população, principalmente em momentos de dificuldade, que compartilharam dos costumes, das práticas e das vivências do povo, e que muitas vezes pregavam a perseverança e a esperança de uma vida melhor através da fé. Essas santificações populares fazem com que o devoto se reconheça na imagem propagada de um homem comum, simples e humano. A criação de sistemas próprios de devoção também deve ser pensada enquanto independência das instancias religiosas, pois assim quem dita as normas e os padrões de crenças não são os padres, ou a instituição religiosa, mas sim os próprios praticantes da religiosidade popular, desenvolvendo muitas vezes uma resistência e até certo ponto um antagonismo diante da Igreja Católica oficial.

Michel de Certeau[7] (1982) discorre sobre os processos de transformação da religião no século XVIII, no momento da substituição da oralidade pela escrita dos letrados, o que distanciou a população das cerimônias da Igreja, fazendo com que os devotos recriassem outras formas e espaços de cultos e crenças. No caso da religiosidade transmitida através da oralidade, a imagem assume papel de suma importância, por representar de forma bastante visual a mensagem que deve ser transmitida, sendo, portanto cultuada junto às práticas orais. No século XII, quando a religião ainda era transmitida através da oralidade, o filosofo e teólogo Boaventura prega: "dir-se-á, que se a fé nos vem pelos ouvidos, o fervor nos vem pelos olhos" (BESANÇON,1997:269)[8]

A relação que o devoto estabelece com a imagem do sagrado também é pertinente para definir sua condição religiosa e seu universo de crenças. Muitos estudiosos debatem como a relação do homem com a imagem, e neste caso com a imagem sagrada, mudou no decorrer do tempo, sendo também conseqüência das transformações sociais, econômicas e culturais. Muitos devotos acreditam que a imagem realmente representa a santidade divina, estabelecendo com elas relações consideradas humanas , por exemplo, oferecendo-lhe alimentos, bebidas e conversando com ela. Já a Igreja Católica prega que a imagem divina apenas nos faz lembrar da importância da fé e das crenças nas divindades, mas que não se trata da divindade, pois essa vive no espaço celestial, e não no ambiente do pecado e terreno. Por isso os santos católicos se colocam na situação de interceder a favor dos vivos.

Essa diferença também gera conflitos de práticas, principalmente no que concerne á disposição estética do ambiente religioso. Tendo como central a discussão do que seria sagrado e profano, o discurso oficial sempre procurará separar as duas instâncias, estabelecendo o espaço da Igreja enquanto sagrado, e tudo que está situado fora dela enquanto profano; por isso as práticas religiosas deveriam ficar restritas à à instituição oficial. Logo a religiosidade popular procura estabelecer uma intrínseca relação entre profano e sagrado, uma vez que as práticas estão imbricadas nas duas instâncias, sendo impossível serem vistas separadas.

A Igreja Católica irá combater e condenar durante muito tempo as práticas da religião popular, por ela vista como profanas, buscando centrar a imagem divina a uma única divindade, Deus, justamente retomando os princípios de uma religião monoteísta. Com isso busca também a retomada de única instância detentora do sagrado e divino, através da romanização do catolicismo, estabelecendo normas e padrões muito distantes da população. Vê a religião popular, portanto enquanto forma de exteriorização “vazia” da fé, expressão da ignorância do povo, ou obra de perversão e maldade. (MONTES,1998:111)[9]. Podemos analisar esse combate da Igreja e a tentativa de deslegitimação através da fala de um padre da região de Catanduvas, falando sobre o culto ao monge João Maria: “ A devoção foi perdendo forças pelo tempo...eu os orientava que o melhor lugar de se rezar era a Igreja...Hoje está completamente esquecido”(SANTOS, 2010:77)

Maria Lúcia Montes estuda as heranças do catolicismo colonial na atual formação religiosa popular, e nos faz refletir as relações dos devotos com as entidades divinas:

> O catolicismo colonial brasileiro é antes de tudo, impregnado de magia, uma religião íntima e próxima, que tem, nos santos, benévolos intercessores dos homens junto à divindade. E que dos santos possa esperar confiante e inocente certeza de milagre sempre possível, numa infinita variedade de situações do dia-a-dia...Mas ainda os santos eles próprios são figuras próximas, que se misturam com tranqüila familiaridade à intimidade da casa e aos afazeres domésticos cotidianos. (MONTES,1998:103)

Portanto as práticas religiosas populares estão impregnadas do cotidiano dos devotos, assim como o cotidiano dos devotos está impregnado das práticas religiosas populares. Essa dupla relação é que enriquece e pluraliza as crenças e os cultos, e o que permite tamanha diversidade religiosa no Brasil.

Fustel de Coulanges[10] em sua obra sobre a cidade grega antiga, discute a questão do culto aos altares situados no âmbito doméstico na Grécia Antiga. Os gregos mantinham aceso sob o altar o fogo sagrado, que representava a proteção dos deuses sobre a família. Portanto o altar tinha um lugar privilegiado no lar, e simbolizava a instancia religiosa mais importante na casa de um grego politeísta.

Eles acreditavam que para alimentar o fogo sagrado, era preciso depositar alimentos e bebidas no altar. Normalmente eram produtos alimentícios por eles ingeridos, uma parte era destinada para a família e outra para o fogo.

Mircea Eliade[11] (1992) problematiza as permanências religiosas primitivas em nossa sociedade. E possibilita pensarmos a formação dos altares atuais a partir de heranças antigas.

Ao estudar a composição, a constituição e a simbologia dos altares nos dias de hoje, percebem-se algumas questões semelhantes às apresentadas pela religiosidade doméstica grega- antiga. Como, por exemplo, a transmissão de crenças de pai pra filho, ou seja, de geração em geração, e Fustel de Coulanges nos fala a respeito da religião antiga:

> Esta religião não podia propagar-se senão pela geração. O pai, ao dar vida ao filho, dava-lhe ao mesmo tempo sua fé, seu culto, o direito de manter o fogo sagrado, de oferecer o banquete fúnebre, de pronunciar fórmulas de orações. (COULANGES, 1966:65)

Quando as cidades surgem na Grécia Antiga há a necessidade de se formar um sentimento que una a população. Como em cada casa havia deuses particulares, que eram os mortos antepassados venerados por seus descendentes, cria-se a religião pública ou como alguns chamam, a religião cívica. São construídos templos para as divindades, que variavam conforme a cidade, e como cada cidade era formada por

tribos, os deuses venerados eram, portanto aqueles herdados das tribos que formavam a cidade. As cerimônias cívicas eram de suma importância na vida política do povo grego antigo, e sempre estavam relacionadas á rituais e cultos religiosos.

O Cristianismo irá combater o chamado “paganismo” das religiões politeístas, sendo que muitos gregos e romanos foram perseguidos na época da formação da religião cristã. Mas ele soube aproveitar elementos que ajudaram a popularização e a aceitação (isso não significa dizer que não foi através de atos coercitivos) do cristianismo pela população. O mais utilizado foram as cerimônias públicas e cívicas, a partir do momento em que a Igreja estava imbricada com a política. As imagens do sagrado nesse momento foram cruciais para a divulgação dos valores e dos preceitos da nova doutrina religiosa, em uma época em que pouquíssimas pessoas tinham o conhecimento da leitura, e, portanto, a representação precisava ser objetiva e simples. Durante todo o processo de formação do cristianismo e suas mudanças, as imagens desempenham novas e diferentes funções, mas sempre estão submetidas aos parâmetros e normas da elite eclesiástica.

Seu Juca nos relatou que durante anos foi presidente da paróquia de Catanduvas e que ajudou a sua formação, dialogando com bispos na época e encaminhando documentação necessária para a oficialização. Também nos contou que foi o principal organizador da festa de São Cristóvão, padroeiro do município, assim como no seu quarto ao lado do altar, nos apresentou o mastro do espírito santo utilizado em algumas festividades religiosas locais. As festas de padroeiros são oficializadas pela Igreja, e seguem normas da paróquia, portanto podemos considerá-las nesse caso enquanto uma prática da religiosidade pública e cívica. Essas festas e cerimônias desempenham um papel muito importante ainda na Igreja Católica, que é aproximar o fiel dos preceitos do cristianismo, e inseri-lo dentro da comunidade religiosa católica.

Neste caso analisado, percebemos uma imbricação de religiosidades, que se influenciam mutuamente. Vemos em sua religiosidade uma mescla de religião cívica (festividades católicas, culto a santos oficiais, participação política e de liderança dentro da Igreja) com a religião “rústica”. A religião doméstica está restrita ao ambiente familiar, mas isso não significa que não está dialogando com a sociedade. Nela podemos ver anseios, sonhos, esperanças, e principalmente memórias e permanências, que perpassam anos e são resignificados de forma peculiar em cada grupo e região.

No dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, altar é definido como:

> Microcosmo e catalisador do sagrado. Para o altar convergem todos os gestos litúrgicos, todas as linhas arquitetônicas. Reproduz em miniatura o conjunto do templo e do universo. É o recinto onde o sagrado se condensa com o máximo de intensidade. É sobre o altar, ou ao pé do altar, que se realiza o sacrifício, i.e., o que torna sagrado. Por isso ele é mais elevado (altum) em relação a tudo o que rodeia, Reúne igualmente em si a simbólica do centro do mundo: é o centro ativo da espiral que sugere a espiritualização progressiva do universo. O altar simboliza o recinto e o instante em que um ser se torna sagrado, onde se realiza uma operação sagrada.(CHEVALIER, 2002: 40)[12]

Nesse sentido podemos refletir, por exemplo, sobre a constituição do altar de seu Juca. Ele acredita que as divindades por ele dispostas em seu altar irão protegê-lo do mal, e que o altar estando em seu quarto estará próximo dele mesmo, de sua intimidade, de seu cotidiano. Analisando os elementos religiosos dispostos em sua casa e principalmente no altar, podemos entender um pouco de seu universo, e percebemos um pouco de sua vida refletida em suas práticas religiosas e crenças. Esse universo de imagens por ele elaborado, é a miniatura de sua vida e representa seus valores e preceitos.

Creio que estudar a religiosidade popular através de imagens seja um caminho para entender um pouco mais a pluralidade de influencias e a multiplicidade de elementos presentes na cultura brasileira. O trabalho do historiador, no entanto é pesquisar sobre a vida dos sujeitos históricos que constituem e reconstituem espaços religiosos muito particulares e únicos. A imagem congelada não consegue transmitir todas as vivencias e formações do devoto, assim como não deixa explicita suas intenções e anseios. Por isso é muito importante a história oral e escrita na análise de imagens, tanto na pesquisa do campo religioso, como em outra pesquisas das ciências sociais.

Os historiadores ainda temem e desprezam muito o estudo da religião popular, e muitas pesquisas nesse campo acabam ficando restritas praticamente a antropólogos, sociólogos e filósofos. Isso se torna ainda mais restrito quando se trata da análise da religião através de imagens, o que gerou certa dificuldade em minha pesquisa. Creio que o pensamento de Mircea Eliade seja um grande ensinamento para muitos historiadores ainda receosos das pesquisas sobre religião:

> Conhecer as situações assumidas pelo homem religioso, compreender seu universo espiritual é, em suma, fazer avançar o conhecimento geral do homem. É verdade que a maior parte das situações assumidas pelo homem religioso das sociedades primitivas e das civilizações

> arcaicas há muito tempo foram ultrapassadas pela História. Mas não desapareceram sem deixar vestígios: contribuíram para que nos tornássemos aquilo que somos hoje; fazem parte, portanto, da nossa própria história. (ELIADE,1992: 164)

Notas:

[1] São desenvolvidas muitas pesquisas sobre o Contestado e suas permanências no estado de Santa Catarina, principalmente nas universidades localizadas no estado. No Paraná foram realizados alguns estudos, mas restritos as territórios fronteiriços com Santa Catarina.

[2] Há muitos estudos sobre o conceito "cultura brasileira", mas a reflexão que sempre se coloca é: O que é afinal a cultura brasileira? São definidas também subdivisões e diferenciações dentro desse conceito, como por exemplo, a "cultura popular", conceito também de complexa definição, bastante polemizado pelos pesquisadores das ciências sociais. Durante muito tempo o termo "popular" foi relacionado á práticas primárias e rústicas, sendo visto de forma pejorativa por grupos intelectuais. Outras análises fazem a relação do conceito com a condição de classe, antagonizando com o que seria de origem elitista. Não acredito ser possível analisar a cultura popular brasileira em uma redoma, não influenciando e não sendo influenciada pelas múltiplas práticas culturais. Nestor García Canclini em *Culturas Híbridas*. 4ª ed.São Paulo: Edusp, 2006, introdução p. XIX. Sobre culturas híbridas: "entendo por hibridização processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos, práticas".

[3] MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

[4] MONTERO, Duglas Teixeira. *Os errantes do novo século*: um estudo sobre o surto milenarista do Contestado. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

[5] SANTOS, José Carlos. *Luzes na floresta*: religiosidade como arte de governar no espaço colonial. Cascavel, PR: Coluna do saber, 2010.

[6] BRANDÃO, José Rodrigues. *Os deuses do povo*: um estudo sobre a religião popular. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

[7] CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

[8] BESANÇON, Alain. *A imagem proibida*: uma história intelectual da iconoclastia. São Paulo: Bertrand, 1997.

[9] MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado.In: NOVAIS, Fernando A (Org.) . *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

[10] COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. Tradução: Frederico Ozanam Pessoa de Barros. 1ª ed. São Paulo: Editora das Américas, 1966.

[11] MIRCEA, Eliade. O *sagrado e o profano*. Tradução: Rogério Fernandes. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

[12] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva. 17 ª ed. Rio de Janeiro, 2002.

A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS: A IMAGEM DOS CANDIDATOS À PRESIDÊNCIA SOB O OLHAR DO JORNAL NACIONAL

Gabriela da Silva Pereira (UEL)
Vanessa da Silva (UEL)

1. Introdução

O *Jornal Nacional* foi o primeiro programa televisivo com transmissão nacional, e é por essa característica que obtém, até hoje, prestígio e audiência em todo o país; tornando-se formador de opinião, principalmente quando o assunto é as eleições. Dentro do campo midiático se estabelece como "instituição" com a capacidade legítima para criar, impor, manter, sancionar e fazer hierarquia.

Assim, sua capacidade de interferência nas decisões políticas vem desde seu surgimento em 1969. Para Flora Neves (2007), nesta época, no telejornal, se observava o grande poder de manipulação e influência sobre a sociedade e favorecimento a ideologias dominantes. Neves relembra e, destaca as eleições presidenciais de 1989 - na disputa pelo cargo de Presidente da República do Brasil estavam Fernando Collor e Luiz Inácio Lula da Silva- como um dos marcos controle da mídia sobre os acontecimentos políticos brasileiros. Durante toda a cobertura televisiva do *JN* foi possível observar favorecimento e maior visibilidade a apenas um dos candidatos.

Segundo a pesquisadora,

> o que pode ter contribuído para a vitória de Collor na eleição de 1989 foi a considerada "manipulação" na edição do Jornal Nacional do dia 16 de dezembro, véspera do segundo turno da eleição. O que a maioria dos telespectadores viu pela televisão não foi o debate, e sim a forma como os editores do Jornal Nacional colocaram, no último telejornal antes das eleições, as imagens e discursos de Lula e Collor.
>
> (NEVES, 2007, p.6)

Certamente, sob a mesma orientação das eleições de 1989, atualmente o telejornal, cujo alcance territorial chega a 90% dos domicílios brasileiros, continua a exercer um papel importante no pensamento coletivo. Dessa maneira, a partir deste estudo, referente às eleições presidenciais de 2010, tenta-se investigar a capacidade de influência no voto popular, com a construção negativa ou positiva da imagem de alguns candidatos.

Portanto, este artigo tem como recorte os dois últimos sábados anteriores a cada turno eleitoral, respectivamente o primeiro e segundo turno (02 e 30 de outubro); em vista da importância da última edição do telejornal antes das eleições, sendo que muitos eleitores ainda estão indecisos sobre seus votos e buscam nos meios de comunicação um caminho para

uma escolha de último momento. Como metodologia, utiliza-se os mecanismos semânticos da paráfrase e da sinonímia- muito recorrentes em notícias- nas chamadas das matérias referentes a cada um dos candidatos.

2. Fundamentação Teórica

2.1. Linguagem e Ideologia

Com a concepção de Linguística como ciência autônoma, bem como com o advento das primeiras teorias, acreditava-se que cabia aos estudos da linguagem, somente a compreensão dos fatos linguísticos por meio da estrutura interna da língua, com a linguagem tendo apenas a função de espelhamento do pensamento e da realidade.

No entanto, no processo de desenvolvimento da ciência linguística, o entendimento acerca da linguagem foi revisto, refletido e, por consequência, reformulado. Ela passou, a ser concebida como lugar de interação social entre os falantes e membros de dada sociedade, e, pois, encarada como um processo e não mais produto finalizado no texto, uma vez que os sujeitos não são individuais, contudo, sociais e históricos. Dessa maneira, a linguagem passou a ser encarada, sobretudo a partir da contribuição de Mikhail Bakhtin , como uma instituição social, fruto das relações históricas e sociais, assim um instrumento de reflexão e legitimação de formas ideológicas e comunicativas.

Segundo José Luiz Fiorin (1990, p.7), os estudos da linguagem devem ultrapassar as análises meramente linguísticas e propor-se a realizar análises que relacionem a visão histórica e ideológica. Nesta perspectiva, a linguagem configura-se como dinâmica, mutável e desempenha a função de reconstrução do mundo; nunca é inocente e transparente, é diferentemente social e ideológica. Sendo tecida a partir de relações entre as palavras e a sociedade; os sentidos não estão somente nas palavras ou na estrutura interna da língua, tomam forma, pois, somente na sua relação com a exterioridade.

A palavra, como considerado por Bakhtin (1979), é indicador linguístico da sociedade e de suas transformações,

> As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre um indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo aquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados".
>
> (BAKHTIN, 1979, p.41)

Para Bakhtin (1979), em *Marxismo e Filosofia da Linguagem,* o signo linguístico só pode ser compreendido como ideológico e social. Deste modo, não há homogeneidade discursiva; a significação é criada num movimento de adesão ou distanciamento de muitos discursos que circulam na sociedade ou apresentam-se na memória social dos falantes e determinam os posicionamentos ideológicos. Como corrobora Fiorin (1990), portanto, a linguagem deve ser vista como uma noção que se relaciona intimamente com a ideologia, sendo encaradas como dependentes para que efetivamente se realizem e sentidos sejam produzidos e interpretados.

Cabe aqui ressaltar que, de acordo com Fiorin (1990, p. 29), a ideologia "é uma 'visão de mundo', ou seja, o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira como uma classe ordena, justifica e explica a ordem social vigente. Podemos dizer, assim, que as visões de mundo são inúmeras, tantas quanto forem os grupos e classe sociais. Para Louis Althusser (1979), a ideologia é composta na materialidade social e histórica, sendo assim transformada pelos sujeitos e pela linguagem. Desse modo, é pertinente considerar na formulação da linguagem os fatores ideológicos, portanto, a relação entre linguagem, sociedade e ideologia na construção do sentido.

Desta maneira, no momento em que a linguagem é observada e analisada como um fato social entre as concepções ideológicas e linguísticas, falantes e ouvintes passam a ser atrelados ao que acreditam serem suas convicções sociais. Para Michel Pêcheux (2009, p.146), "é a ideologia que fornece as evidências pelas quais 'todo mundo sabe' o que é um soldado, um operário (...) evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado 'queiram dizer o que realmente dizem'".

Mecanismos Semânticos: a paráfrase e a sinonímia

Dentre os mecanismos semânticos, pode-se definir os mais comumente usados no gênero notícia, como a sinonímia e a paráfrase. A sinonímia se dá no plano lexical e a paráfrase no sintático.

Assim, a sinonímia constitui-se por semas de significação aproximada, que possuem significantes diferentes e significados semelhantes. É importante ressaltar, entretanto, que não existem sinônimos perfeitos, ou seja, sinônimos que quando substituídos por uma palavra de valor aproximado tenha exatamente o mesmo significado da primeira. O que ocorre é que muitos sinônimos se aplicam a alguns contextos e a outros não ou ainda a escolha por um sinônimo serve para expressar uma opinião que nem sempre pode ser visualizada claramente no texto ou ainda pode expressar ideologias que devem ser silenciadas, que estão em um

espaço em que não é possível dizer, um espaço povoado entre o dito e o não-dito. Como afirmam Antônio Vicente Seraphin Pietroforte e Ivã Carlos Lopes,

> Mesmo quando os termos podem substituir-se no mesmo contexto, eles não são sinônimos perfeitos porque as condições de emprego discursivo são distintas: um apresenta mais intensidade do que o outro (por exemplo: adorar/amar); um implica aprovação ou censura, enquanto o outro é neutro (por exemplo: beato/religioso)(...)
>
> (PIETROFORTE e LOPES ano, p.126)

A paráfrase, conforme Ilari (2003), pode ser compreendida como operações sintáticas que preservam um sentido básico. “O uso dessas operações torna-se então um recurso para construir frases sinônimas” (p.151). Dessa maneira, a paráfrase se dá em diferentes níveis e com diversas possibilidades paráfrasticas. De acordo com Fuchs (1982), a paráfrase se encontra nos planos referencial, locutivo, simbólico e pragmático.

Assim sendo, a paráfrase, no plano referencial, considera as situações enunciativas onde o enunciador atribui valores locutivos do eu- aqui- agora. A paráfrase no plano locutivo é formulada por frases com o mesmo sentido lingüístico. Já no plano simbólico, a paráfrase se arquiteta e se fomenta nas figuras de estilo e nos gêneros literários. E como último plano paráfrastico, está o pragmático, que se diferencia dos outras pois considera as intenções do interlocutor, seu comprometimento com os atos de fala e seus efeitos sobre o receptor.

3. ANÁLISE DO CORPUS

Partindo do arcabouço teórico da Semântica, analisar-se-á as reportagens veiculadas pelo *Jornal Nacional*, no entanto, não será feita uma análise das reportagens como um todo. Apenas será feita uma análise das chamadas das matérias apresentadas nos telejornais analisados devido a uma grande recorrência dos recursos da paráfrase e sinonímia nestes fragmentos.

3.1. ANÁLISE DAS CHAMADAS

A veiculação de uma reportagem televisiva começa pela sua chamada. O texto inicial produzido pelo repórter e lido pelo apresentador ou pelo âncora é conhecido no jargão jornalístico como *cabeça.* Na edição do dia 02 de outubro, anterior ao 1º turno, três matérias foram exibidas acerca da campanha dos candidatos com maior número de votos, respectivamente: Dilma Rousseff do Partido dos Trabalhadores (PT), José Serra do Partido Social Democrático Brasileiro (PSDB) e Marina Silva do Partido Verde (PV). Na edição anterior ao 2º turno, do dia 30 de outubro, foram apresentadas mais duas matérias que faziam

uma retrospectiva da campanha dos candidatos Dilma Rousseff e José Serra. Abaixo, as *chamadas* produzidas pelos repórteres responsáveis por cada reportagem.

1º Turno:

Matéria 1 – Dilma Rousseff

> **Fátima Bernardes:** "Nesta última semana de campanha eleitoral, o Jornal Nacional acompanhou as atividades dos três candidatos mais bem colocados nas pesquisas de intenção de voto para a presidência. O repórter Marcelo Canelas seguiu Dilma Rousseff do PT."

Matéria 2 – José Serra

> **Fátima Bernardes: "**Ao longo dessa semana, o repórter José Roberto Burnier acompanhou o candidato José Serra do PSDB."

Matéria 3 – Marina Silva

> **Fátima Bernardes:** "A repórter Lilia Teles passou essa última semana de campanha com Marina Silva do PV."

A princípio, para analisar as chamadas de matérias de cada candidato à presidência, faz-se necessário compreender a relevância deste fragmento do texto, visto que é a partir deste que se consolida uma notícia. Ao analisar as *cabeças* de cada reportagem, percebe-se que o telejornal preocupou-se em produzir textos jornalísticos com tempos aproximados para todos os candidatos, alterando apenas a posição do nome do repórter, o que demonstra, *a priori*, uma relação igualitária.

Entretanto, um fato difere as três chamadas; os léxicos escolhidos para compor os textos são diferentes, sendo sinônimos. Neste caso, o jornal preocupou-se em utilizar verbos com cargas ideológicas parecidas, com o intuito de seguir uma das regras básicas do jornalismo, a imparcialidade. Contudo, no primeiro enunciado, observa-se a utilização do lexema seguiu, ao referir-se à candidata Dilma Rousseff, de acompanhou, quando em referência a gestão PMDB e de passou em referência à campanha de Marina Silva; sinônimos que indicam um valores de maior positividade ao governo petista. No dicionário da língua portuguesa Aurélio, a assertiva anterior é corroborada. Para definição dos léxicos encontra-se:

- ✓ **Seguir:** v.t. Ir atrás de, acompanhar: segui-o até aqui. / Percorrer, ir ao longo de, trilhar: seguir o caminho do bem. / Observar, dar atenção / Imitar, tomar como modelo / Tomar o partido de, aderir, partilhar das mesmas crenças.
- ✓ **Acompanhar:** v.t. Ir junto com, seguir, reconduzir/ Fazer companhia: acompanhar os amigos. / Ser da mesma opinião que. / Participar dos mesmos sentimentos de alguém.
- ✓ **Passar:** v.t. Ir de um lugar a outro. / Ir através. / Dirigir-se, apresentar-se.

2º turno

Matéria 1- Dilma Rousseff

> **Willian Bonner:** "O Jornal Nacional acompanhou toda a campanha dos dois candidatos à presidência até o debate de ontem. A trajetória de Dilma Rousseff do PT está na reportagem de Poliana Abrita."

Matéria 2- José Serra

> ***Willian Bonner:*** "A repórter Graziela Azevedo mostra como foi a campanha de José Serra do PSDB.

Nestes recortes, é possível visualizar o recurso semântico da paráfrase no plano pragmático, lembrando que as paráfrases são constituídas a partir de um mesmo sentido básico; aquele que ocorre no nível do código. Assim, o sentido básico permanece de uma chamada para outra: há candidatos ao cargo de presidente do Brasil e a matéria acompanhou a última semana de campanha de cada um deles. O que diferencia as paráfrases, nesse plano, são os efeitos de sentido ocasionados pelas intenções do locutor e os efeitos sobre o receptor. Neste caso o efeito de sentido propiciado por esta paráfrase só acontece se considerarmos também a relação sinonímica estabelecida entre as chamadas de matérias.

No primeiro enunciado, observa-se que no tratamento à campanha política da candidata do PT há a utilização do substantivo trajetória, contudo, ao referir-se ao candidato tucano há o emprego do léxico campanha. O Jornal Nacional com cada um dos vocábulos, introduzem cargas ideológicas. Com o uso de trajetória, identifica-se a candidata como um político com história, com vivência e, portanto, fica implícita a ideia de que ela seja mais apta e mais preparada por meio de suas experiências para governar o país. Já com o uso do léxico campanha, apresenta-se o candidato José Serra como alguém em que cuja campanha política se constrói de forma imediatista, desvencilhada de uma história política de importância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Jornal Nacional* há anos busca fazer uma cobertura completa das eleições presidenciais e podemos observar que com os anos as suas características mudaram, apresentando mais notícias sobre os candidatos e trazendo curiosidades com reportagens que mostram o dia a dia das campanhas. Entretanto são algumas particularidades implícitas em suas edições que fazem a diferença em relação a outros telejornais.

Nesse caso ao analisarmos a cabeça das reportagens veiculadas nos sábados anteriores a cada turno, percebe-se que são palavras com léxicos diferentes que alteram o sentido da mensagem. Em suma, não podemos dizer abertamente que o telejornal apoiou a candidatura da candidata do PT, Dilma Roussef, porque não houve uma analise completa de toda a cobertura feita pelo jornal. Entretanto, as últimas matérias veiculadas apresentam características que comovem o telespectador, enquanto o candidato do PSDB, José Serra, passa despercebido pelos os olhos de quem acompanha o telejornal. E por fim a candidata Marina Silva do PV é retratada com a candidata excêntrica, uma novidade para os votantes da eleições 2010.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

CERVI, Emerson U. **A cobertura da imprensa e as eleições presidenciais 2002**. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Portugal, v. 1, p. 01, 2003.

FERNANDES, Mario Luiz. **A força da notícia local: a proximidade como critérios de noticiabilidade.** [S.l.: s.n., 2004]

FILHO, Ciro Marcondes. **Televisão: a vida pelo vídeo**. Editora Moderna

LIMA, Venício A. **Mídia: Crise Política e poder no Brasil.** São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

NEVES, Flora. **Telejornalismo e poder nas eleições presidenciais.** São Paulo: Summus, 2008.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da Linguagem.** 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1979.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia.** São Paulo: Ática, 1988.

FUCHS, C. ***La paraphrase*.** Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

ILARI, Rodolfo. Linguagem e matalinguagem. In:_____.**Introdução à Semântica:** brincando com a gramática. 4ªed. São Paulo: Contexto, 2003, p. 101-

ILARI, Rodolfo. Mecanismos de paráfrase baseados no léxico. In:_____.**Introdução à** Semântica: brincando com a gramática. 4ªed. São Paulo: Contexto, 2003, p. 140-150.

ILARI, Rodolfo. Paráfrase: mecanismos sintáticos. In:_____.**Introdução à Semântica:** brincando com a gramática. 4ªed. São Paulo: Contexto, 2003, p. 151- 159.

VALENTE, André. **A linguagem nossa de cada dia**. Rio de Janeiro: Vozes. 1997, p.187 – 209.

O LAMPIÃO DA ESQUINA: DISCUSSÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO BRASIL NO FINAL DA DÉCADA DE 1970

GARCIA, Gabriela Mesquita[1]
SCHULTZ, Leonardo[2]

Resumo:
O presente trabalho tem como objetivo apresentar o estudo realizado sobre as discussões de gênero e sexualidade inseridos no impresso alternativo *O Lampião da Esquina* (1978 – 1981), assim como sua relevância para a imprensa brasileira. O referido impresso foi pioneiro em tratar de temas destinados aos homossexuais em uma fase de cerceamento da liberdade de expressão, decorrente do regime militar de 1964. Como eixo norteador da pesquisa, realizou-se o estudo de quatro edições do jornal, em diferentes épocas, no qual foram analisados aspectos textuais, gráficos e de discurso.

Palavras-chave: gênero; homossexualidade; imprensa alternativa nos anos 60; Lampião da Esquina.

1 Introdução

A década de 1970 foi marcada por novos movimentos sociais que lutavam contra a opressão em busca de liberdade de expressão. No Brasil, o cenário era o da ditadura militar responsável pela censura de imprensa. Neste contexto, foi criado o impresso *O Lampião da Esquina* (1978-1981), que trouxe várias discussões sobre sexualidade entre outros temas polêmicos, sendo este o primeiro a abordar a homossexualidade de maneira pontual.

Diante de sua relevância para a história da mídia alternativa, este artigo tem como objetivo apresentar as discussões sobre gênero e sexualidade abordadas pelo impresso e qual sua contribuição para a desnaturalização das desigualdades de gênero. Através da análise do referido impresso propõe-se um aprofundamento sobre o movimento homossexual em fins da década de 1970, assim como suas repercussões naquele contexto, em que predominava uma sociedade baseada num padrão heteronormativo, modelo este que ainda vigora na atualidade.

Verifica-se ainda a importância do estudo do impresso, pois como a mídia possui um caráter de formação social, muitas vezes funciona como disseminadora de estereótipos, sendo assim, acaba por associar a homossexualidade à marginalização social. *O Lampião da Esquina* veio a colaborar para a desmistificação de estereótipos e preconceitos, assim como, para o crescimento da visibilidade do movimento na sociedade brasileira.

A pesquisa proposta foi organizada da seguinte maneira; primeiramente, tratou-se das questões conceituais de gênero, em seguida, apresenta-se a formação do movimento

[1] Estudante de Graduação, 7º semestre do Curso de Publicidade & Propaganda, da Universidade Positivo (Curitiba/PR). Email: gabrielamesquitagarcia@bol.com.br.

[2] Estudante de Graduação, 7º semestre do Curso de Publicidade & Propaganda, da Universidade Positivo (Curitiba/PR). Email: leo.pp@ibest.com.br.

homossexual na década de 1970; e por fim, analisam-se as fontes documentais. A metodologia aplicada foi a da pesquisa qualitativa e análise de conteúdo de quatro edições do jornal em diferentes fases que postulam a mudança em sua linha editorial.

2 “POLIGLOTAS DO SEXO”: representações de gênero na vida social e na mídia

A sociedade ocidental fundamenta-se no dualismo, que classifica os indivíduos em homens e mulheres, posicionando-os em clara oposição. Divisão esta que surge a partir de um histórico social responsável por análises estritamente biológicas sobre as questões de gênero (entenda-se por essas questões os conceitos de sexualidade e identidades sexuais). Atualmente se reconhece que, tão importante quanto à constituição biológica, para a definição da sexualidade, são as características comportamentais e aspectos psicossociais que definem o indivíduo como um ser integrado ou não à sociedade. É através das nuanças dessas definições que surgem movimentos sociais como o feminismo, o homossexualismo, o travestismo, entre outros, que vêm a contestar todo o sexismo enraizado em nossa sociedade heteronormativa[3].

Os vários conceitos que definem a sexualidade de um indivíduo são carregados de subjetividades, que muitas vezes provocam equívocos de compreensão. Louro (1999) e De Paula (2010) definem alguns deles: ***sexo biológico*** (ser macho ou fêmea, a partir da constituição fisiológica); ***identidade sexual*** (forma como vivem sua sexualidade, através de atração por pessoas do sexo oposto ou do mesmo sexo biológico, isto é, ser heterossexual, bissexual ou homossexual); ***identidade de gênero*** (ser mulher ou homem); ***papel de gênero*** (comportar-se de forma feminina, masculina ou andrógina); ***papel sexual*** (modo pelo qual o indivíduo se insere na relação sexual, de forma ativa ou passiva).

No Brasil, junto à redemocratização, em fins da década de 1970, surgem as primeiras discussões sobre gênero. O termo refere-se aos aspectos comportamentais e psicológicos considerados como sendo adequados a indivíduos de cada grupo sexual, ou seja, a questão de gênero é, antes de tudo, uma construção social e uma realização cultural. Essa construção sexista “masculino/feminino” coloca evidentemente o primeiro elemento em superioridade, propagando a noção simplista de “homem dominante versus mulher dominada”, conforme estudos feitos por Louro (1999, p. 33). Tal afirmação está fundamentada na idéia foucaultiana de que sempre existe uma relação de poder nas concepções convencionais sociais. Como homens e mulheres regularmente constituem relações em que há negociações, consentimentos, alianças e revoltas é inevitável verificar este aspecto através do exercício de

[3] Padrão que considera a heterossexualidade como ideal para a sociedade, aceitando apenas relações entre homens e mulheres.

poder.

Podem-se observar em nossa sociedade diferenças explícitas quanto ao papel de gênero. Aos homens são associadas às idéias de liderança, força, coragem e independência; às mulheres, os traços de dependência, cooperação, afetividade e lealdade. A partir dessa constatação, conclui-se que em nossa cultura a masculinidade é construída em contraposição à feminilidade e que há uma estrutura heteronormativa norteadora de valores éticos (responsável pela produção de discursos e sentidos sobre comportamentos dos indivíduos e grupos):

> Em nossa sociedade, devido à hegemonia branca, masculina, heterossexual e cristã, têm sido nomeados e nomeadas como diferentes aqueles e aquelas que não compartilham desses atributos. A atribuição da diferença é sempre historicamente contingente – ela é dependente de uma situação e de um momento particulares. (LOURO, 1999, p. 49)

É o conceito de gênero que possibilita o desenvolvimento da Teoria Queer, de meados da década de 1980, que recusa a classificação dos indivíduos em categorias universais (homem, mulher, heterossexual e homossexual). A Teoria Queer define a identidade como objeto de constante modificação e recusa a aceitação de uma única verdade imutável. Não pretende excluir as classificações vigentes, ao contrário, pretende formar outras distintas ou simplesmente defender o direito do indivíduo de não se encaixar em nenhuma delas. O *Queer* surge para expandir o conceito de identidade àqueles que antes habitavam um espaço de marginalidade (homossexuais, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais, drag queens, entre outros) dentro dos movimentos sociais. Preciado (APUD OJEDA, 2007, s/p), quando afirma que as minorias tornam-se “o sujeito do discurso”, sintetiza de maneira objetiva esse assunto, ou seja, passa de um estado de anonimato para se tornar o alvo da atenção.

Diante de todas essas discussões, conclui-se que gênero é uma construção cultural e social e, como tal, sua representação e disseminação pelos meios comunicacionais é responsável pela construção de ideais sociais, valores, estereótipos e preconceitos. Todas essas questões acabam por influenciar na representação da homossexualidade na mídia, a qual recebeu uma imagem majoritariamente estereotipada e negativa, que pouco colabora para acabar com o preconceito existente. Isso é resultado de uma visão deturpada da homossexualidade que avalia apenas a identidade sexual como fator determinante do indivíduo pertencente a esse grupo. Assim, pressupõe-se que homens homossexuais assumem uma identidade sexual feminina e que mulheres homossexuais assumem uma identidade sexual masculina, o que não necessariamente é uma verdade. Baggio (2009, p. 05), comenta acerca da temática homossexual na publicidade que “a representação do homossexual na

mídia é feita com base no papel sexual. Assim, o homossexual masculino é representado com características do papel sexual feminino." e por isso, muitas vezes, acaba por se utilizar do humor de maneira apelativa.

A mídia possui um papel expressivo para a construção e manutenção dos discursos vigentes na sociedade. Por este motivo seu conteúdo pode abrir espaço para o reconhecimento da diversidade ou contribuir para a naturalização dos padrões sociais. No caso das relações de gênero e sexualidade, a mídia é o eixo que norteia a construção de suas representações.

> [a mídia] se funda num padrão normativo ocidental hegemônico – a heteronormatividade – que, além de partir do pressuposto da heterossexualidade compulsória, hierarquiza e atribui valores aos sujeitos, às feminilidades, às masculinidades, aos arranjos sócio-afetivos e familiares, à sexualidade e às relações de poder. É através do conceito de heteronormatividade que entendemos estarem fundados os valores-notícia responsáveis pela produção de discursos e sentidos sobre comportamentos, indivíduos e grupos na sociedade pela mídia. (DARDE, 2008, s/p.)

No contexto dos anos 70, a imprensa homossexual surge da necessidade de garantir visibilidade ao movimento e também de criar uma força coletiva contra o sistema. É neste contexto, com o desenvolvimento econômico-industrial do país, a urbanização e a forte influência cultural estrangeira, que se ganha espaço para a discussão da homossexualidade. Proliferam-se os veículos impressos direcionados exclusivamente para esse público, contudo, ainda muitos deles baseados em conteúdos pornográficos.

Todos esses itens serão analisados a seguir com o intuito de compreender como o impresso *O Lampião da Esquina* (1978 a 1981) se inseriu no mercado midiático e como o discurso proliferado através dos artigos que o compõe, veio a colaborar com o ideário de revolução sexual inerente à época.

3 "SOMOS": o movimento homossexual a partir da década de 1970

A organização do movimento homossexual iniciou-se no Brasil, no final da década de 1970, num momento em que muitos movimentos sociais se desenvolveram em prol da luta por ideais comuns - mulheres, homossexuais e negros -, são alguns desses grupos que se uniram em busca de igualdade e garantia de direitos civis. Ferrari (2010, p.105-106) afirma que, "mesmo concentrando o foco na cultura brasileira, os movimentos tiveram ou buscaram influência em outros países", resultado da força que os movimentos contraculturais detinham na Inglaterra e nos Estados Unidos. Reivindicações e revolta que acabaram por trazer aos manifestantes brasileiros, entre outros sentimentos, o descrédito na política vigente e um

inconformismo com aquele sistema repressor[4]. Formou-se um grito de contestação latente e um desejo incontrolável pela subversão dos valores sociais, que foram criando força para que o movimento homossexual desabrochasse cada vez mais.

Antes de iniciar seu ativismo ideológico no Brasil, o movimento homossexual já se fazia presente em outros países. O considerado "marco zero" dessa luta contra a homofobia (SILVA, 2010, s/p) ficou conhecido como a Batalha de Stonewall. Stonewall era o nome de um bar, em Nova Iorque, frequentado por gays, lésbicas e travestis, que consistia num espaço de livre expressão da homossexualidade. No local ocorriam inúmeras batidas policiais, que resultavam em agressões e prisões dos travestis. Em 28 de junho de 1969, o bar sofreu uma batida policial, sob a acusação de falta de licença para a venda de bebidas. Porém, ao contrário dos outros dias, os frequentadores resolveram resistir à voz de prisão e deu-se início a uma grande revolta, indo contra a repressão policial, tomando as ruas, tombando e incendiando carros, levantando barricadas nas ruas.

> Stonewall foi à tomada da palavra pelos homossexuais. A passagem da posição de objetos, da perseguição, inclusive policial, para a posição de sujeitos que desejam ser reconhecidos como tais e deixar de ser martirizados pelo preconceito, pela violência abusiva do outro. Stonewall surgiu no epicentro da revolução sexual dos anos 60 no qual a palavra de ordem era liberdade. (BARROCO, 2010, s/p)

No Brasil, em 1968, mesmo com o contexto de recrudescimento da ditadura militar através dos atos institucionais (especificamente o AI-5), novos movimentos sociais ganhavam visibilidade em sintonia com a contracultura norte-americana e consequentemente, com o mote da revolução sexual. Esta ganhava suas nuanças coloridas no país e um dos meios principais utilizados para divulgar os novos valores advinha da imprensa alternativa.

Através da imprensa alternativa, há a produção de um discurso politizador acerca das questões referentes à sexualidade, especialmente aos homossexuais, garantindo os direitos a um grupo até então reprimido e "invisível" para o Estado. O primeiro grupo que surgiu com o interesse em apresentar a homossexualidade de forma politizada no Brasil foi o "Grupo Somos", formado em 1978, em São Paulo. Sua estratégia política era o fortalecimento da identidade homossexual (através da valoração positiva das categorias "bicha" e lésbica) associado à construção de uma política fortemente antiautoritária (MACRAE, 1985; FRY APUD FRANÇA, 2010).

No mesmo ano, foi lançada a edição número zero do jornal *O Lampião da Esquina*, um

[4] Entre 1964 e 1985 vigorava no Brasil o Regime Militar: sistema responsável pela introdução de uma ditadura política no país, supressão da liberdade individual e censura de imprensa.

material de grande importância histórica, que vinha para expor as primeiras iniciativas do movimento. Em 1980, com o surgimento e crescimento acelerado da AIDS, ocorreu uma mudança significativa nesse cenário, pois desta vez o movimento precisou buscar o auxílio do Estado na luta para conter a doença, consequentemente as críticas ao autoritarismo foram reduzidas, entretanto o valor positivo não deixou de ser atribuído à classe homossexual (FRANÇA, 2010).

Em 1981, o jornal *O Lampião da Esquina*, finalizou suas atividades, gerando um "vazio" ideológico, pois este era considerado o mais importante meio divulgador das questões homossexuais. É também no final dos anos da década de 80 que o movimento perdeu muitos de seus principais grupos e divulgadores, entre esses o "Somos", que a princípio passou a participar de passeatas junto aos movimentos negros e feministas, mas acabou por abandonar suas atividades após problemas financeiros (uma das características da imprensa alternativa nesta fase é o caráter ideológico e não comercial).

A década de 90 tem como característica o ressurgimento do movimento com a promoção de Encontros Brasileiros de Homossexuais (EBHO). Com a retomada de sucessivos encontros, volta-se a ativar a luta pelos direitos homossexuais (FACCHINI, 2010, p. 104) que recebeu também, o apoio do movimento feminista, reforçando a luta pela questão da igualdade e da não discriminação sexual. Nos Estados Unidos, surgiu o Dia do Orgulho Gay que se disseminou mundialmente.

4 "OFICIALIZANDO A VOZ DO GUETO": análise do impresso alternativo *O Lampião da Esquina* (1978-1981)

Para a referida pesquisa foi utilizada a metodologia de análise do conteúdo, que se constitui em descrever e interpretar os documentos e textos. Primeiramente foi feita uma análise textual e temática, para em seguida obter-se conclusões sobre o discurso, suas ideologias, influências e restrições sociais. Logo, é possível afirmar que o trabalho não se limita apenas a interpretar aspectos objetivos da leitura comum, mas sim, alcançar novas subjetividades.

O Lampião da Esquina surge durante o conturbado período da ditadura militar, em que a imprensa era dominada pela censura e as chamadas minorias sociais não possuíam liberdade e espaço de expressão. O impresso não foi o pioneiro da imprensa alternativa[5] destinado aos

[5] A imprensa alternativa, ou nanica, é o modo como ficou conhecido o jornalismo feito por veículos não ligados às políticas dominantes e à poderosa indústria cultural. No Brasil, é durante os anos de 1960 e 1970, com a Ditadura Militar, que essa imprensa ganha força, principalmente ao protagonizar o desejo dessas gerações de propagar transformações sociais contra

homossexuais, contudo, se destaca pela visibilidade atingida com uma distribuição nacional e que veio a alcançar grande destaque na mídia. Antes dele havia outros periódicos, mas eles eram mimeografados e com distribuição pulverizada.

No total, o jornal teve 38 edições, mais três edições extras, entre abril de 1978 e junho de 1981 e se apresentava como um jornal de formato tablóide. Durante esses poucos mais de três anos, muitas mudanças puderam ser percebidas no conteúdo textual e gráfico do material, as quais serão analisadas. As edições serão apresentadas em três momentos distintos, a partir da análise de quatro números: zero (abril de 1978), um (maio de 1978), dezenove (dezembro de 1979) e trinta e sete (junho de 1981).

O Lampião da Esquina foi um marco na história da imprensa brasileira e, sendo assim, é de grande relevância seu estudo, não apenas pelas classes a que se destina, mas por todos aqueles que desejam entender sobre a construção social, política e cultural do país.

4.1 As primeiras edições: edição zero (abril de 1978) e edição um (maio de 1978)

A publicação nasceu no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, com a intenção de desmistificar a imagem folclórica de que os homossexuais eram seres marginalizados e movidos por impulsos meramente sexuais, quebrar os preconceitos vigentes e delimitar a construção da identidade homossexual para a sociedade. Sua edição experimental, a de número zero, foi publicada em abril de 1978, da qual foram impressas cinco mil cópias e distribuídas a um público selecionado, porém "sem distinção de credo, raça ou preferência sexual" (LAMPIÃO, maio de 1978, p. 09). Assim, o impresso se apresentava ao público:

> Mostrando que o homossexual recusa para si e para as demais minorias a pecha de casta, acima ou abaixo das camadas sociais; que ele não quer viver em guetos, nem erguer bandeiras que o estigmatizem; [...] Lampião deixa bem claro o que vai orientar a sua luta: nós nos empenharemos em desmoralizar esse conceito que alguns nos querem impor – que a nossa preferência sexual possa interferir negativamente em nossa atuação dentro do mundo em que vivemos. (LAMPIÃO, abril de 1978, p. 2)

Havia uma preocupação evidente com o texto, em subverter e transgredir o discurso do sistema, entretanto não houve um cuidado com o design visual deste, que basicamente era formado por blocos longos de texto, com poucas imagens e cores apenas na capa e contracapa. Em sua leitura estavam presentes reportagens sobre temas polêmicos (igreja e homossexualidade), eróticos (locais de "pegação" [sic]), matérias sobre literatura e informações culturais e também assuntos ainda em voga (casamento gay). Em geral eram

---

as injustiças do sistema.

apresentados personagens degradados e da vida noturna do cenário paulista e carioca. Melancolia e temas infelizes estavam sempre presentes nos textos do impresso, em especial na seção Literatura que encerrava cada edição do jornal; histórias de violência e solidão que se referiam ao homossexual como um ser perseguido e subjugado. Na descrição de Simões Junior (s/d., s/p.), *O Lampião da Esquina* possuía as seguintes características:

> Os períodos são em sua grande maioria longos e compostos, denotando uma certa complexidade de leitura. Não se trata de um jornal para leitura de lazer. Tem-se a impressão de um periódico que busca criar/estruturar uma comunidade consciente de seus direitos e com argumentos convincentes e plausíveis que possibilitassem a aparição da comunidade homossexual enquanto algo positivo, e não pejorativo como era visto até então (ou até hoje).

Por surgir e se manter durante o período final do governo militar, alguns artifícios foram utilizados pelos redatores do Lampião para confundir ou até mesmo brincar com os leitores, como o uso excessivo de metáforas e outras figuras de linguagem. Um exemplo disso pode ser notado no seguinte trecho (LAMPIÃO, abril de 1978, p. 11): “Já em 1400 Leonardo da Vinci (que entendia das coisas) escreveu : ‘Haverá um dia em que os homens conhecerão o íntimo do animal e, nesse dia, um crime contra um animal será considerado um crime contra a humanidade’.” Pode-se concluir pelo trecho entre parênteses que Leonardo da Vinci era um homem muito inteligente ou, simplesmente, que tal “entendimento” se referia a sua condição homossexual (entendido é um termo ainda hoje utilizado por alguns para se referir aos homossexuais); análise de Simões Junior, (s/d., s/p.).

Há um encorajamento recorrente no texto ao leitor, para que este assuma sua identidade e lute por seus direitos. “Se você não falar do seu problema, o seu problema não existe” (LAMPIÃO, maio de 1978, p. 14) ou de maneira mais incisiva:

> Não havia a pretensão de o impresso servir à autopiedade de seus leitores, em nenhum momento eles julgavam os homossexuais mais ou menos do que os outros cidadãos; cada um tem a sua parcela de direitos e deveres dentro da sociedade, é como teoricamente diz na nossa Constituição: todos somos iguais perante a lei. “Informe-se, ache uma maneira de atuar no mundo em que vive, e deixe de ter pena de si mesmo.” (LAMPIÃO, abril de 1978, p. 14)

Apesar de o editorial inicial informar o posicionamento do impresso como destinado a todas as minorias – mulheres, negros, travestis, ecologistas –, e não restrito apenas aos homossexuais, fica evidente que o grande destaque de suas reportagens se destina aos homossexuais masculinos. Conforme explicação da própria equipe havia o espaço destinado a tais grupos, mas também uma resistência muito grande em suas participações. “A ausência de mulheres em LAMPIÃO não é, fique bem explicado, por culpa do seu conselho editorial;

convites não faltaram, todos recusados, mas nossas colunas continuam à disposição." (LAMPIÃO, abril de 1978, p. 5) Por esse motivo geralmente as matérias destinadas às mulheres e negros se encontram em boxes menores de rápida leitura, ou inseridas em reportagens maiores.

Para concluir a análise do primeiro período da publicação do impresso *O Lampião da Esquina* é interessante ressaltar a existência de uma acidez e indignação nos textos, principalmente quando alguma entidade ou pessoa se refere aos homossexuais de maneira pejorativa. Sobre o filme *Momento de Decisão* que aborda a heterossexualidade como uma forma de "cura" para bailarinos homossexuais, o jornal se posiciona da seguinte forma: "Resta saber se teria sido financiado pelo Departamento de Estado Americano (assustado com a 'propagação' das bichas) ou por algum produtor cinematográfico de consciência culpada (que rolou na cama com bailarinos e depois se arrependeu)." (LAMPIÃO, maio de 1978, p. 12). O sarcasmo também é recorrente sobre os que repudiam a homossexualidade, como pode ser analisado num dos títulos da seção **Cartas na Mesa**: "Passa fora, machão".

4.2 Edição dezenove (dezembro de 1979)

A manchete de capa já não deixa dúvidas de que seu posicionamento político ainda se sustenta: "Anistia apóia homossexuais – vítimas da opressão sexual agora são presos políticos". Esta reportagem, que ganhou um amplo destaque na edição, descreve em quatro páginas histórias de personagens subjugados pelo poder jurídico e policial, sob comentários de uma advogada especializada em atender minorias. Ao apresentar o relato de duas travestis e, principalmente, ao focar o assunto discutido nas questões de extorsão e subornos a que elas eram submetidas, a matéria revelou coragem e compromisso com a verdade de forma clara e objetiva. Durante a reportagem (LAMPIÃO, dezembro de 1979, p. 7), o jornalista Jorge Schwartz comenta com João Silvério Trevisan (um dos editores do *Lampião*): Schwartz questiona, "A gente chega à conclusão que a marginalidade, para sobreviver, passa a sustentar os próprios órgãos repressores, não é?", e Trevisan conclui, "É: a marginalidade sustenta a repressão."

O discurso de chamada dos homossexuais ao ativismo também permanece:

> Infelizmente a sociedade machista é dona do mundo. E esta situação não sofrerá mudança enquanto não partirmos para a ação. [...] Há um trabalho difícil, árduo a ser realizado por todos. Amigas passionárias, rompam com as correntes da miséria e da opressão, rodem um pouquinho as suas baianas, que isto não tem matado bicha nenhuma, ao contrário tem nos ajudado a crescer. (LAMPIÃO, dezembro de 1979, p. 2)

Pela análise desta edição foi possível constatar um crescimento do espaço cedido aos negros, demonstrando que o engajamento social e a sexualidade também norteavam as discussões do impresso. Há uma matéria dedicada a tratar sobre a posição do negro no contexto brasileiro, outra sobre a religião afro-brasileira e um box especial sobre o dia da conscientização negra no Brasil. Também há uma entrevista com a artista Zezé Motta falando sobre raça, homossexualidade e sua carreira.

E novamente um chamado às feministas. Aguinaldo Silva, um dos editores do impresso, questiona a falta de engajamento das mulheres com relação aos acontecimentos da época, a apatia generalizada e a paralisia do movimento feminista no Brasil, abrindo novamente espaço de resposta às mulheres no *Lampião da Esquina*.

> O que nos cabe comentar, aqui, não é a reação típica do sistema, sempre disposto a resguardar os autores de crimes em cujas origens pode-se perceber toda a ideologia sexista, mas sim, a (não) reação das mulheres a mais esse crime [assassinato de uma prostituta em São Paulo] [...] Onde estão as mulheres progressistas deste País? (LAMPIÃO, dezembro de 1979, p. 13)

Lançam-se nesta edição questionamentos sobre a construção de uma cultura homossexual e como a mídia pode ser responsabilizada por aumentar ou diminuir o preconceito. Sobre como o fenômeno social e político são indissociáveis: “[...] as idéias e os ideais das minorias participarão decisivamente do panorama político internacional daqui a dez anos, talvez até menos. [...] Poderio nenhum conseguirá sufocar de forma definitiva os atuais movimentos das minorias discriminadas!” (LAMPIÃO, dezembro de 1979, p. 9). Sobre a imagem divulgada do homossexual, relata-se uma enorme indignação; vide comentários sobre o descaso do sucesso de *O Crime do Castiçal* pela grande imprensa (a série foi exibida pela Rede Globo de Televisão e abordava o mundo homossexual de maneira sincera e realista).

Aqui foram constatadas diferenças com relação às primeiras edições. Nesta analisada, encontram-se tímidos anúncios publicitários, em geral de serviços: restauração de quadros, reformas, decoração e depilação. Nas primeiras edições havia esse espaço para divulgação, entretanto não existia uma procura pelos anunciantes. Há também a presença de charges, esta edição apresenta o personagem Batman trabalhando os músculos das nádegas, uma posição que vai em oposição a sua imagem de super herói másculo e bruto. É o início da transformação que mais adiante vai ocorrer na imprensa e que hoje em dia está muito em evidência: a “feminilização” do homem, o metrossexualismo e a androginia do ser.

Nota-se ainda uma importante transformação no conteúdo editorial do Lampião da Esquina com a introdução de algumas matérias e notas com tons mais “explícitos”. Isso fica evidente na matéria “Um cantor pequeno por fora mas e-nor-me por dentro [sic]”

(LAMPIÃO, dezembro de 1979, p. 14), cujo título já apresenta um trocadilho mais pobre linguísticamente, fazendo referência ao órgão sexual do cantor entrevistado. O conteúdo da matéria exagera ao falar excessivamente sobre o tesão sexual que a sua imagem provocava entre os(as) fãs e a entrevista ainda é ilustrada por uma foto do cantor nu deitado em uma rede (existe uma tarja preta sobre seu "sexo"). A publicidade do próprio *Lampião* (via assinatura do periódico) apresenta a imagem de um rapaz apenas de sunga e com a mão prestes a arrancá-la. Uma clara alteração de posicionamento, visto que, na edição zero os editores deixaram bem evidente a seguinte afirmação: "Quanto às fotos de rapazes nus, não é o nosso gênero: LAMPIÃO acha que ninguém, nem mesmo Pedrinho Aguinagua [?] deve ser tratado como objeto sexual." (LAMPIÃO, abril de 1978, p. 14).

4.3 Edição trinta e sete (junho de 1981)

Nas chamadas principais de capa já podemos identificar que o impresso apresentava uma diferente abordagem em suas matérias: "Viado gosta de apanhar? Uma viagem ao mundo dos sadomasoquistas", "O que o senhor faria se visse o seu marido beijando outro homem?" e "Homossexual se afoga após fotografar garoto nu!" Identifica-se um tom despretensioso e irreverente condutor dos textos das matérias, a linguagem está muito mais próxima da informalidade. Neste momento, o impresso se apresenta mais liberal (ou seria comercial?) exibindo ensaios fotográficos com um dos rapazes totalmente nu. Aqui, um rapaz, intitulado Edson, aparece em quatro fotos com o pênis inteiramente descoberto.

As discussões de gêneros permeiam quase todas as matérias; ora examinando a questão sexista "macho/fêmea", ora criticando a sociedade hipócrita, como pode-se perceber nas seguintes citações. Primeiramente no trecho de uma entrevista com o escritor e professor Guy Hocquenghem:

> - Lampião: Se pegam, por exemplo, dois soldados fodendo, o que é expulso primeiro é o passivo, o outro tem mais uma chance, e fica no exército. Existe essa diferença entre passivo e passivo.
> - Hocquenghem: Evidentemente. Isso é normal, porque existe uma divisão entre dois tipos de homossexuais, que são os supermachos e os submachos. Uma sociedade pode considerar um homem tão macho que ele só pode foder comendo. E é o macho no sentido estrito da palavra, tão viril que só pode comer homem viril. (LAMPIÃO, junho de 1981, p. 6)

E também na reprodução de um pequeno trecho do livro "A Contestação Homossexual" (1980), do mesmo autor:

> Um estereótipo do homossexual do Estado [...] A loca tradicional, simpática ou má, o amante de garotões, o especialista dos mictórios, todos esses tipos coloridos

> herdados do século XIX, apagam-se diante da modernidade tranqüilizadora do (jovem) homossexual (de 25 a 40 anos), de bigodes e com sua pastinha de executivo debaixo do braço, sem complexos nem afetações, frio e bem educado, publicitário ou balconista de lojas elegantes, inimigos dos excessos, respeitoso em relação ao poder, amante da cultura e de um liberalismo esclarecido. (LAMPIÃO, junho de 1981, p. 7)

A identidade de gênero (ser homem ou mulher) aparece inserida na matéria sobre comportamento masculino e é utilizada como "justificativa" para explicar o fato de alguns bares e lugares gays estarem totalmente ausentes da presença de mulheres.

> Esta ilusão é útil [inexistência de mulheres]. Ela permite a alguns, depois de uma investida pelo *fucking-room* [sala destinada ao sexo], escapar do sentimento de culpa que decorre do desprezo universal pelos homossexuais que se comportam sexualmente como mulheres. Se não há mulheres no mundo, alguns homens simplesmente têm de substituí-las. (LAMPIÃO, junho de 1981, p. 11)

A linguagem do Lampião da Esquina se mostra mais apelativa em alguns momentos. A descrição sobre o "submundo" do sexo fácil no Palácio do Cinema, em São Paulo, é quase explicativa; revela detalhes sobre os códigos utilizados por seus frequentadores para conseguir sexo. Ainda, a publicidade do jornal para angariar novos assinantes passa a utilizar o seguinte título: "Não fique aí sentado esperando a Revolução. Tenha um orgasmo agora!!! Leia e assine o Lampião."

A acidez e o tom de cumplicidade dos editores para com os leitores continuaram presentes até o final do periódico. Adão Costa, um deles, escreve com orgulho, na última edição do *Lampião da Esquina*, sobre a comemoração de três anos do impresso, sobre como se sentiu ao ser abordado pela polícia, sua nova relação amorosa e tudo o que ocorreu durante a festa.

5 Considerações Finais

O impresso alternativo *O Lampião da Esquina*, marcou significativamente a história da imprensa nacional, obtendo êxito dentro dos ideais a que se propôs. Em três anos de existência, abriu espaço para grupos sociais antes ignorados - homossexuais, mulheres, negros, travestis - e procurou inverter a imagem marginalizada do homossexual.

Apesar de focar incisivamente seu discurso nas discussões de gênero masculino/feminino, sexismo e subversões sexuais, perceberam-se algumas alterações na linguagem e abordagem do impresso através de seu percurso editorial. Inicialmente se caracterizava por um teor politizado e reivindicador, e com o passar do tempo reduziu seu ativismo cedendo espaço a elementos mais comerciais (vide a inserção de fotos de rapazes nus). Também, nota-se uma alteração no discurso, que gradativamente foi popularizado para se aproximar da linguagem de "gueto" e perdeu o aspecto mais politizador inicial. No entanto,

tanto a acidez característica, quanto a relação de proximidade com o leitor continuam da primeira à última edição.

Contudo, o impresso não conseguiu dissociar a imagem do homossexual com a de um ser essencialmente sexual. Ao discutir a sexualidade, muitas vezes frisou em temas restritivos do cenário do sexo, a exemplo: lugares de encontros para sexo "fácil", prostituição e reportagens com imagens erotizadas. Entretanto, diante do contexto conturbado em que esteve inserido, fase da ditadura militar, de cerceamento à liberdade de expressão, foi necessária muita flexibilidade para se manter no mercado, e mais do que isso, coragem, para criar discussão em um povo reprimido pela censura.

6 Referências Bibliográficas

BAGGIO, Adriana Tulio. **A temática homossexual na publicidade:** representação e estereótipos. Trabalho apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 2009.

BARROCO, Victor. **As conquistas do movimento gay 40 anos após Stonewall.** Disponível em: <http://acapa.virgula.uol.com.br/site/noticia.asp?codigo=8616>. Acesso em: nov. 2010.

CANCIAN, Renato. **Breve história do regime militar.** Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/historia-regime-militar.jhtm> Acesso em: nov. 2010.

CARNEIRO, **Alberto. Foucault: a teoria queer e a homoparentalidade.** Disponível em: <http://brigadasinternacionais.blogspot.com/2008/02/foucaulta-teoria-queer-e.html>. Acessado em: nov. 2010.

DARDE, Vicente William da Silva. **A construção de sentidos sobre a homossexualidade na mídia brasileira.** In: Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2008. V. 14, n. 2, p. 223 – 234.

DE PAULA, Paulo Sergio Rodrigues. **Identidade homossexual:** questão de gênero?. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/revistadiscenciapesquisa/docs/PaulaPSR_2.pdf>. Acesso em: nov. 2010.

FACCHINI, Regina. **Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico.** Disponível em**:** <http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/view/73/75> Acesso em: nov. 2010.

FERRARI, Anderson. **Revisando o passado e construindo o presente:** o movimento gay como espaço educativo. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n25/n25a09.pdf >. Acesso em: nov. 2010.

FLAUSINO, Márcia Coelho. **Mídia, sexualidade e identidade de gênero.** Brasília, 2002. Trabalho apresentado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 2002.

FRANÇA, Lins Isadora. **"Cada macaco no seu galho?":** poder, identidade e segmentação de mercado no movimento homossexual. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/107/10706006.pdf> Acesso em: nov. 2010.

FRANÇA, Sátiro Inacia; BAPTISTA, Rosilene Santos. **A construção cultural da sexualidade**

brasileira: implicações para a enfermagem. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-71672007000200014&lng=en&nrm=iso&tlng=pt> Acesso em: nov. 2010.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários:** nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós-estruturalista. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

LOURO, Guacira Lopes ... et al (Organizadores). **Corpo gênero e sexualidade:** um debate contemporâneo na educação. RJ: Vozes, 2003.

OJEDA, Carmen Hernández. **O que é a teoria queer?.** Disponível em: <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=173466700&blogId=279067383>. Acessado em: nov. 2010.

RODRIGUES, Jorge Luís Pinto; VICTORIO FILHO, Aldo. **Repaginando identidades:** o caminho da imprensa gay nacional. Trabalho apresentado no Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, 2008.

SILVA, H. Wilson. **Gays e lésbicas: às vésperas de Stonewall.** Disponível em**:** <http://www.pstu.org.br/opressao_materia.asp?id=8414&ida=18 >. Acesso em: nov. 2010.

SIMÕES JUNIOR, Almerindo Cardoso. **Memória e discurso:** "O Lampião da Esquina" e a construção da identidade homossexual. Trabalho apresentado no II Congresso da Associação Brasileira de Homocultura (ABEH). Brasília, 2004.

ZANATTA, Elaine Marques. **Documento e identidade:** o movimento homossexual no Brasil na década de 80. In: Cadernos AEL. Editor Claudio Henrique de Moraes Batalha: 1996/1997. V. 3/4, n. 5/6.

Título: IMAGEM E HISTÓRIA

Gleiton Luiz de Lima
Graduado em História e Jornalismo, com Especialização em Metodologia do Ensino Superior; professor responsável pelo Museu de Imagem e História – Recurso Educacional Aberto / Projeto de Extensão da Unoparvitual.

Eixo Temático: Imagem e Arte
Inscrição: 12679

Resumo
O presente artigo parte da convicção de que nunca somos indiferentes a uma imagem na construção do diálogo entre as diferentes linguagens; da premência de valorar a linguagem imagética, explorando os conceitos de multiplicidade e impermanência histórica na valorização da história social à necessidade de construir crítica ao modelo de discurso único na instrumentalização da imagem como recurso metodológico. O avanço técnico-tecnológico ampliou o acesso as diferentes formas de representação imagética, multiplicando as opções de visualidade, possibilitando o debate sobre o poder de compreensão de si e a necessidade de compreensão do outro na era da conectividade, fator determinante para o uso das diferentes opções imagéticas na construção do diálogo entre as representações artísticas e o ensino de história.
O texto busca construir narrativas historiográficas a partir dos indícios imagéticos, com a ressalva de que a imagem, a exemplo de qualquer linguagem, requer leitura adequada e decodificação pertinente, capaz de ampliar elementos explícitos e implícitos à espera de compreensão.

PALAVRAS-CHAVE: História, Imagem e Ensino.

Introdução

O valorar da imagem facilitado pela oferta crescente dos meios tecnológicos na sociedade do espetáculo impõe postura arrojada no uso das diferentes opções imagéticas, multiplicado pelas possibilidades de visualidade em meio ao debate crescente sobre a utilização das Tecnologias de Informação e Comunicação e seus resultados nos diferentes grupos sociais.

Há uma preocupação crescente com a percepção de que a apropriação da Imagem enquanto recurso educacional, particularmente nos matérias didáticos, não rompeu a insipiência primaria; prevalecendo os grilhões que determinam ser o múltiplo conjunto imagético mero instrumento ilustrativo, quebra de página ou note de roda-pé.

Tal percepção é fruto do acompanhamento da confecção de materiais e projetos didáticos em diferentes níveis e instituições de ensino; ação -consciente ou não- de negar o valorar imagético nas relações interpessoais, particularmente entre os jovens nos diferentes ambientes virtuais disponíveis para a interação, compartilhamento e construção de novos modelos de relacionais.

O presente trabalho tem por meta construir narrativas historiográficas a partir dos indícios imagéticos, fazendo recrutamento de diferentes fontes e conteúdo, valorando a multiplicidade de símbolos contida em cada narrativa, na busca por ampliar o olhar de cada interlocutor com acesso as linguagens representadas no artigo. É bom salientar que a imagem, a exemplo de qualquer linguagem, requer leitura adequada e decodificação pertinente, capaz de valorizar elementos explícitos e implícitos à espera de serem compreendidos, inexistindo interpretação monossêmica.

A IMAGEM E O TEXTO

Ciente da inexistência de produção inocente. Consciente de que todo resultado é fruto das condições de produção, único em seu tempo, e passível de múltiplas ações de interpretação, busca-se pelo emprego da tela "***descobrimentos***" transpor o processo factual e os grilhões da cronologia limitante, articulando no mesmo palco, o *Romantismo,* a Literatura de Informação e o olhar crítico de nossos dias. Freitas (1993) lembra que o ensino de história exige o estreitamento desta ciência com outras áreas, sendo preciso ter "a consciência aberta para a interdisciplinaridade, ou seja, um ensino que procure descobrir e/ou estabelecer conexões e correspondências entre as disciplinas, isto é, entre os diferentes níveis de descrição da realidade". **Freitas (1993, p. 81)**

"Descobrimento do Brasil"

A série de imagens produzidas por Oscar Pereira da Silva sobre o 'Descobrimento do Brasil' esta plenamente incorporada ao imaginário nacional -erudito e popular- transcende ao texto de Pero Vaz de Caminha pelo poder visual.

Oportunidade para um olhar apurado que resgate os indícios de verdade contidos no texto.

Pero Vaz de Caminha, um testemunho ocular da chegada dos primeiros europeus em solo brasileiro, produziu texto narrativo recheado de marcadores; destaque para o choque cultural, verdadeiro *assombro* provocado pela presença de homens -homens nus- nas *terras descobertas*.

> "Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas.
> (...)
> A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência.
> (...)
> Sábado pela manhã mandou o Capitão fazer vela, (...) Ali acudiram logo perto de duzentos homens, todos nus, com arcos e setas nas mãos.
> (...)Outros traziam carapuças de penas amarelas; e outros, de vermelhas; e outros de verdes. E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições ficariam com vergonha, por não terem as suas como ela. **(CAMINHA, 1500)**

Antes da realização da análise *da obra* de Oscar Pereira tantas vezes reproduzida em materiais didáticos é necessário realizar uma análise das condições de produção, objetivando a uma melhor compreensão do resultado visual obtido. Possibilitando apontam-se, por meio deste procedimento, possíveis contradições da obra em relação às evidências históricas ou do real contexto gerador. Nas palavras de Peter Burke "Se quisermos relocalizar essas pinturas no contexto histórico em que foram feitas precisamos conhecer seus patronos, inclusive governantes [...]" (BURKE, 2005, p. 19)

Oscar Pereira da Silva produziu a série mediante encomenda do historiador Afonso d'Escrangnolle Taunay, diretor do recém criado Museu Paulista, para fazer parte deste acervo, em meio às comemorações do Centenário da Independência do Brasil; momento de nacionalismo a flor da pele, com um projeto de construção da identidade e memória nacional. Ou seja, é fruto de financiamento público de objetivo determinado, dispensando críticas ou colocações complementares que de nada valeriam para este trabalho.

Na tela há forte oposição entre a narrativa dos nativos em Caminha e a representação em Oscar Pereira. A ênfase dada aos aspectos de nudez dos nativos

desaparece nas obras do pintor, cedendo às influências, desta feita “entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura).” (AUMONT, 1993. p. 77). É possível afirmar que não foi possível transcrever o texto diante das condições histórico-sociais das primeiras décadas do século XX.

Imagem 01

“Desembarque de Cabral em Porto Seguro” - 1922
óleo sobre tela
Museu Paulista de São Paulo

“O Navio Negreiro”

Toda produção não apenas é fruto de seu tempo, é fruto do conhecimento e visão de seu tempo. Autores produzindo em meio à realidade comum têm visões diferentes, a partir de suas formações e intencionalidades de produção. Desenvolver a mesma temática não significa expor os mesmo fatos, e o fato de abordar o mesmo tema não é garantia de atingir a intencionalidade primaria. O saber interfere em nosso olhar; é necessário estar preparado para entender a proposta e seus desdobramentos; ter códigos que possibilitem a decodificação e interpretação da ação desenvolvida, sabendo que o expectador é atuante e produzirá leituras a partir de suas condições e realidade.

Olhares distintos de temática análoga podem ser observadas nos trabalhos desenvolvidos pelo poeta Antonio Frederico de *Castro Alves* e de Johann Moritz *Rugendas*, pintor e desenhista alemão que esteve por duas vezes no Brasil.

Castro Alves, brilhante e inflamado orador produziu peça ímpar, conduzindo-o a um círculo raro dos homens capazes de compreenderem -a partir do conhecimento e da reflexão- a realidade em que estavam inseridos, transformando-se em agentes de seu tempo e instrumento de ação transformadora. Univerzação com força de denúncia social

e humanística presente na terceria fase do Romantismo Brasileiro: Abolicionismo. Mormente em “O Navio Negreiro”, canto de liberdade inspirado no pensamento *Condoreiro*:

> **I**
>
> 'Stamos em pleno mar...
>
> (...)
>
> Albatroz! Albatroz! águia do oceano, Tu que dormes das nuvens entre as gazas, Sacode as penas, Leviathan do espaço, Albatroz! Albatroz! dá-me estas asas.
>
> **II**
>
> Que importa do nauta o berço, Donde é filho, qual seu lar? Ama a cadência do verso Que lhe ensina o velho mar! Cantai! que a morte é divina! Resvala o brigue à bolina Como golfinho veloz. Presa ao mastro da mezena Saudosa bandeira acena As vagas que deixa após.
>
> (...)
>
> **III**
>
> Desce do espaço imenso, ó águia do oceano! Desce mais ... inda mais... não pode olhar humano Como o teu mergulhar no brigue voador! Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras! É canto funeral! ... Que tétricas figuras! ... Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!
>
> **IV**
>
> Era um sonho dantesco... o tombadilho Que das luzernas avermelha o brilho. Em sangue a se banhar. Tinir de ferros... estalar de açoite... Legiões de homens negros como a noite, Horrendos a dançar...
>
> Negras mulheres, suspendendo às tetas Magras crianças, cujas bocas pretas Rega o sangue das mães: Outras moças, mas nuas e espantadas, No turbilhão de espectros arrastadas, Em ânsia e mágoa vãs!
>
> (...)
>
> Se o velho arqueja, se no chão resvala, Ouvem-se gritos... o chicote estala. E voam mais e mais...
>
> Presa nos elos de uma só cadeia, A multidão faminta cambaleia, E chora e dança ali! Um de raiva delira, outro enlouquece, Outro, que martírios embrutece, Cantando, geme e ri!
>
> No entanto o capitão manda a manobra,(...): "Vibrai rijo o chicote, marinheiros! Fazei-os mais dançar!..."
>
> (...)
>
> **V**
>
> Senhor Deus dos desgraçados! Dizei-me vós, Senhor Deus! Se é loucura... se é verdade Tanto horror perante os céus?! Ó mar, por que não apagas Co'a esponja de tuas vagas De teu manto este borrão?... Astros! noites! tempestades! Rolai das imensidades! Varrei os mares, tufão!
>
> (...)
>
> São os filhos do deserto, Onde a terra esposa a luz. Onde vive em campo aberto A tribo dos homens nus... São os guerreiros ousados Que com os tigres mosqueados Combatem na solidão. Ontem simples, fortes, bravos. Hoje míseros escravos, Sem luz, sem ar, sem razão. . .
>
> São mulheres desgraçadas,(...)
>
> (...)

VI

Existe um povo que a bandeira empresta P'ra cobrir tanta infâmia e cobardia!... (...) Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta, Que impudente na gávea tripudia?

...

Auriverde pendão de minha terra, Que a brisa do Brasil beija e balança, Estandarte que a luz do sol encerra E as promessas divinas da esperança...

(...)

Fatalidade atroz que a mente esmaga! Extingue nesta hora o brigue imundo O trilho que Colombo abriu nas vagas, Como um íris no pélago profundo! Mas é infâmia demais! ... Da etérea plaga Levantai-vos, heróis do Novo Mundo! Andrada! arranca esse pendão dos ares! Colombo! fecha a porta dos teus mares! (**Castro Alves, O Navio Negreiro**)

Rugendas teve sua obra editada no Brasil com o título de *Viagem pitoresca através do Brasil*, e foi autor de incansável: produziu e viajou muito a busca de elementos, informações e paisagens. Representou os diferentes cenários e realidades latino-americanas, construindo uma multiplicidade de valores e elementos implícitos e/ou explícitos a partir de seu olhar de europeu viajante. No que concerne a litografia "Negros no fundo do porão – (O Navio Negreiro – 1835) não temos nem de longe as marcas das desgraças narradas por Castro Alves. Quais seriam os motivos? _Uma hipótese seria sua vasta produção, fruto de seus vinte anos de viagem pelo continente americano, associado à preocupação paisagística predominante na fase de produção desta obra. Não se pode descartar o fato de que Rugendas teve pouco ou nenhum contato com a realidade dos *navios tumbeiros*, salvo quando atracado e vazio. Desta, provavelmente, derivaria o aspecto (quase) bucólico da tela, quebrado apenas pela retirado de um dos elementos desfalecidos.

Imagem 02

Negros no fundo do porão [O Navio Negreiro] - 1835
litografia (colorida a mão) Johann Moritz Rugendas

IMAGEM: INDÍCIO HISTÓRICO

A possibilidade de trabalhar *imagens enquanto indício histórico* rompe com o tradicionalismo histórico baseado em *fontes históricas*; em que haveria a possibilidade de 'fonte limpa', livre das contaminações. Indícios (BURKE, 2004) incorporam a multiplicidade dos manuscritos, livros, mobílias, paisagens e imagens.

> "Em resumo, imagens nos permitem 'imaginar' o passado de forma mais vívida. Como sugeriu o critico Stephen Bann, nossa posição face a face com uma imagem, nos coloca 'face a face' com a história'. (...) Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosas e políticas de culturas passadas." (BURKE, 2004, p.17)

A possibilidade de indício na reconstrução do processo histórico social de uma época, o que pode ser visto na tela "Paço Imperial" de J.B. Debret, e na foto "Paço Imperial" de Luis Compte, ambas reproduzidas a seguir. Com base nela, pode-se depreender a existência de problemas e características muitas vezes desprezadas pelas abordagens em texto. Torna-se, assim, possível ao cientista social, refutar unicidades discursivas e analíticas superficiais ou tendenciosas. Observe que a história é, em essência, interdisciplinar, trabalhando com a multiplicidade.

Ao declinar o olhar sobre as obras, tem-se uma movimentação de pessoas no Paço Imperial denunciando a rotina imperial e suas atividades. *Na tela*, por ser colorida e fruto de um trabalho encomendado a um artista que já estava no Brasil há uma década, tem-se a sensação de uma *organização*, uma percepção de normalidade, de rotina cotidiana -elementos de que não há relato histórico equivalente. *A foto*, instantâneo da realidade, é fruto da ação de um olhar de passagem, de um fotógrafo estrangeiro (capelão francês do navio escola L'Orientale) que produziu as três primeiras fotografias em solo brasileiro em janeiro de 1840, realizando uma 'exposição' para demonstrar o feito, após apresentá-las ao Imperador D. Pedro II. Note que toda ordem construída por Debret cai por terra, com as pessoas aos montes a observar a saída imperial do Paço.

Imagem 03

Largo do Paço - [Paço Imperial] Aquarela sobre papel
Jean Baptiste Debret (1830)

Imagem 04

Paço Imperial - fotografia
Luis Compte - (1840)

“IMAGEM-DENÚNCIA: Fotografia”

Não se deve partir da idéia tão difundida de que *a imagem fala por mil palavras*, dispensando estas últimas. Em verdade a imagem tem facilidade em expor certos aspectos da atividade humana com mais facilidade -e impacto, porém sem dispensar o uso das palavras em complemento, valorização das idéias e/ou fatos. É preciso estar ciente da necessidade de se apresentar a fotografia “tanto como imagem/monumento quanto como imagem/documento; tanto como testemunho direto quanto como testemunho indireto do passado.” (MAUAD, 1996, p. 74)

Principalmente quando cumpre a função de expor realidades ou denunciar fatos, “resíduo de realidade sensível impressa na imagem fotográfica. (...) a fotografia é considerada como testemunho: atesta a existência de uma realidade.” (MAUAD, p. 78)

Belo exemplo do poder imagético-fotográfico é “Batida no Morro” de Luis Morier -imagem de 1982- no Rio de Janeiro, que ganhou o mundo, ilustrando a ação das forças públicas, e suas práticas operacionais, a época. Não que o assunto/tema (Batida no Morro) contemple novidade ou *notícia*. O poder imagético ganho força graças ao arbítrio empregado no tratamento dispensado na ação rotineira. Salvo exemplos lastimáveis da história colonialista-escravista, fruto do capitalismo primário dos séculos XV ao XIX, só se faz uso desta modalidade de violência em poucos lugares do mundo. Acreditando sempre que em nenhum signatário dos Direitos Humanos, pelo menos não abertamente.

O volume de indagações teve como foco principal a responsabilidade do Estado frente à violência, em país governado pela ditadura militar. Muito se falou da herança colonial escravista e suas práticas abusivas contra os povos tribais africanos e americanos submetidos ao modelo exploratório europeu, lastreado no acúmulo monetário. Tentativas de justificar a ação partiram de quase todos os envolvidos, sem realmente expor algo minimamente aceitável. Falou-se, inclusive, em falta de algemas para a operação -um despropósito.

Imagem 05

“Batida no Morro” fotografia
Luis Morier (1982)

“IMAGEM: Versões & Fotografia”

A historiografia brasileira tem se valido da fotografia enquanto força de representação histórica há mais de um século, desde a presença de D. Pedro II no *front* da Guerra do Paraguai. A consagração da imagem fotográfica se deu no retorno dos primeiros repórteres a cobrirem a ‘guerra civil de Canudos’. O movimento dos ‘fanáticos de Antonio Conselheiro’ contou com ampla cobertura fotográfica, inclusive a serviço do Exército Brasileiro, produzindo com base no *farto material imagético* justificativa à destruição total do movimento messiânico. Foram as imagens, em associação com as palavras, que construíram um movimento que só existiu na versão oficial.

Em 1961, ano de profusões, indecisões, conturbações e conflito -principalmente na esfera política, consagrou um fotografo (Erno Schneider) pelo momento mágico que eternizou: o presidente Jânio da Silva Quadros, *trocando as pernas* (veja Imagem). Histórias e anedotas sobre o titubear político, as confusões mentais e paixões etílicas do famoso presidente nunca faltaram. Faltava o instante congelado -consagrado- do maior populista de nossa história política *enrolado em suas pernas*.

> “Surpreendido por um ruído, Jânio se vira e é flagrado pela câmera atenta de Erno Schneider em uma pose inusitada: cada perna parece querer ir para um lado, os pés também indicam sentidos opostos, um desequilíbrio que sugere a iminência de uma queda, ou de um nó”. (MAUAD, 2008, pág. ??????)

Toda imagem é histórica. (MAUAD, 1996, p.98) por eternizar um momento e possibilitar a reconstrução de um momento. Em especial a foto de Erno Schneider, que ganho o prêmio Esso de jornalismo de 1962, tem o fato de ser expressão autônoma, capaz de transmitir idéias e despertar opiniões (e versões) dissociadas do fato verídico da cobertura jornalista. A foto feita nas ruas de Uruguaiana (RS) quando da visita do presidente argentino Artur Frondizi. A apropriação histórica da imagem foi quase imediata, pela força do dizer (Jânio, Ambíguo por excelência), dispensando o uso das palavras. Sabendo que

> “No conjunto iconográfico a fotografia não se beneficia, junto aos historiadores, do mesmo interesse ou do mesmo status que as outras imagens. [...] Salvo raras exceções, reserva-se a fotografia unicamente o status de ilustração, de simples corroboração da escrita, [...]. Raras são as obras, mesmo recentes, que a utilizam nessa perspectiva.” (GRANET-ABISSET, 2002, pág. ??????).

Logicamente que existem várias versões ao fato fotográfico. No afã da crise de 1961 surgiram -erroneamente- no mínimo duas versões para o dia e local da imagem: 01- Dia da renúncia de Jânio (25 de agosto), já no aeroporto, embarcando para Paris; 02- Na emblemática condecoração de Ernesto Che Guevara com Ordem do Cruzeiro.

As versões sobre o fato corroboram com a necessidade de que é preciso fazer um minucioso levantamento das condições de produção e das intencionalidades das produções imagéticas, buscando evitar erros e confusões histórico-jornalísticas.

Imagem 06

"Jânio", fotografia de Erno Schneider (1961)

Considerações Finais

Praticamente todos os povos, em diferentes faces de tempo e espaço produziram imagens (de seu espaço geográfico, econômico, político e social). Crianças deixam-se seduzir diante das imagens em movimento na TV. Técnicas são desenvolvidas visando à melhoria da produção, reprodução, manipulação e divulgação das Imagens; ampliando a necessidade de pesquisas capazes de desmitificar as produções, na busca dos indícios de verdade contidos em cada obra. É preciso construir um conjunto de informações que possibilitem *anular* a crença de que Imagem é fruto de uma ação inocente, viabilizando *um olhar consciente* de que toda produção é fruto de seleção e/ou distorções.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. Trad. Estela dos Santos Abreu. ***A imagem*.** Campinas: Papirus, 1993.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: *História e Imagem*. Trad. SANTOS, Vera Maria Xavier dos. SP: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter. **Pintores como historiadores na Europa do Século 19**. In: MARTINS, José de Souza. (Org.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: Edusc, 2005.

CALADO, Isabel. **A utilização educativa das imagens**. Portugal: Porto, 1994.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta de Achamento**.
http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html - acesso 06/12/08.

DOMINGUES, Diana . **Arte, vida, ciência e criatividade com as tecnologias numéricas**. In: Diana Domingues. (Org.). Arte e vida no século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade. Editora UNESP: São Paulo: 2003.

FREITAS, José Vicente de. ***Métodos Alternativos no Ensino de História****: o Cinema, a Arte Plástica e a Literatura*. In: Revista de Pós Graduação em História. Assis: Unesp, 1993. Vol. 1 p. 81 - 82

GRANET-ABISSET, Anne Marie. Trad. KHOURY, Yara A. **O historiador e a fotografia.** In: Projeto História. São Paulo: Educ, n.24, p. 09-26, jun/2002.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem**: fotografia e história interfaces. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.2, 1996, p. 73-98.

MAUAD, Ana Maria. **E agora, Jânio?** In: Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Ano 4, n.38, 2008, p. 52-56.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. ***Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares***. In: Revista Brasileira de História. V. 23. N. 45. SP. Jul. 2003.

A IMAGEM E O ARTISTA: A LEGIÃO URBANA DENTRO DE SUA PRÓPRIA ARTE.

Gustavo dos Santos Prado
Mestrando em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Bolsista: CAPES
Email: gspgustavo.historia@hotmail.com

Introdução

Em tempos nos quais novas documentações tornam-se emergentes no cenário da história, a produção musical e aquilo que está circunscrito a ela, também amplia-se, como uma área gratificante, porém de grandes desafios, para aqueles que almejam ter em seu horizonte metodológico esse tipo de fonte; pois intrinsecamente, somos induzidos "as condições extremamente subjetivas, a imaterialidade do próprio objeto, a expressão localizada e a temporalidade do autor e de seu universo cultural"(MORAES, 2010, p.2).

Tal afirmação contundente e sem desvios, não perpassa somente pela análise das letras, muito em voga atualmente; mais ao introduzirmos nos estudos outras formas de produção, dentro da produção musical e do mercado fonográfico como um todo, as capas, contra-capas e encartes podem ser utilizados tendo como prisma o questionamento e indagação pertinentes ao ofício do historiador. Nesse contexto, a Legião Urbana encontra um campo profícuo para a análise e discussões, pois ao longo de sua trajetória (1985-1997), além das aspirações pessoais dos integrantes da banda, podemos encontrar nas artes dos álbuns, um leque de conhecimento sobre o contexto histórico no qual a mesma emergiu e sofreu influência.

A riqueza contidas nos encartes dos LP`S/CD`S, é resultado de uma gama de fatores, que podem ser sintetizados e sincronizados em três vertentes: ascensão do movimento cultural dos anos 80, tendo o rock como principal norteador de toda uma geração, do mercado fonográfico, e a sensibilidade da banda com o cuidado em passar nessas imagens as suas pretensões.

Indo ao primeiro ponto, os anos 80, foram marcados por uma série de contradições, onde o país oscilava entre o final do período militar e a ascensão da Nova República. Do fechamento do regime a abertura política, existia no ar o desejo de toda uma geração, em fazer com que o país caminhasse a passos largos rumo a um futuro promissor, não havendo, contudo, um respaldo prático no cotidiano nacional, onde:

> Vive-se o conflito entre uma sociedade urbana, moderna na aparência das leis, e antiga na condução política. Os políticos e os grupos sociais dominantes tratam a maioria dos brasileiros como não cidadãos, estes entre si, reproduzem em diferentes formas e intensidades a mesma postura, contribuindo para o adiamento da conquista da democracia plena. (RODRIGUES, 1992, p.66)

A emergência do movimento musical juvenil se efetivou como uma crítica direta e incisiva a "década perdida", sendo tais agentes herdeiros de um universo de problemas que

afetam todas as esferas do social, promovendo em grupos musicais um radicalismo a seu próprio contexto, fazendo com que os anos referidos tenham o cenário profundo e profícuo para a ascensão de várias bandas, dentre as quais a Legião Urbana, foco de nosso trabalho[1]. Ainda, seguindo a ótica histórica proposta pela autora supracitada, a aparência moderna reflete nesses sujeitos históricos como um dos grandes paradoxos de seu tempo, indo a tal ponto, que a banda de forma incisiva, criticou de forma enfática aquilo que era proposto pelos dilemas da modernidade. ”Nesse cenário, a obra de Renato Russo torna-se um objeto de análise rico, ao buscar elucidar a crise da modernidade e sua definição identitária perante a novas situações experimentadas”(GOMES, 2008, p.20)

Em consonância com a ascensão do movimento juvenil, temos a explosão do mercado fonográfico. A priori, as bandas surgem em paralelo com aquele, porém a emergência dessa ramificação da indústria cultural deu-se em grande medida, ao atrelamento de suas pretensões com o movimento do rock da década de 80, onde o mesmo “ganhou ares de novidade, observando o engajamento das companhias locais no sentido de promover e discutir o pop rock nacional brasileiro, interessados no mercado consumidor jovem”. (DIAS, 2000, p.82)[2]

A Legião Urbana insere-se nesse contexto, onde suas músicas de protesto ecoam em corações em mentes, promovendo na figura de Renato Russo uma espécie de messianismo, “onde dava a impressão que suas músicas se dirigiam a cada pessoa em particular” (DAPIEVE, 2000, p.92). Conjuntamente com as músicas, bem produzidas e com letras empolgantes, as capas também possuem mensagens que podem ser questionadas ou decodificadas. Para tanto, tendo em mente o momento histórico vivido por esses sujeitos juvenis, algumas perguntas são indispensáveis: De que forma os integrantes da banda aparecem nas capas? Como as mesmas vão se modificando com o passar do tempo, e de que forma reproduzem o momento vivido pela banda? Será que há certa uniformidade de idéia nas imagens passadas? Em que sentido ou como podemos entender a mensagem da Legião Urbana ao longo de sua trajetória, lendo e questionando essas imagens? Para dar cabo de

[1] Como sinaliza Alexandre (2002, p.50) economicamente, a situação do país era delicada(...), onde o perfil do jovem brasileiro eram de garotos que de uma hora para outra, perderam o acesso a diversão e ao consumo, jovens que buscavam informação e sentiam-se excluídos e marginalizados. Em outras palavras, eram punks.

[2] A globalização de informações musicais e a criação de uma demanda para o consumo de gêneros exóticos do Primeiro Mundo permitiram que por seu aspecto peculiar, o rock brasileiro despertasse a atenção das grandes corporações(....), gerando oportunidades para o reconhecimento de bandas e artistas brasileiros. (BRANDIN, 2004, p.71-72)

tantas proposições, iremos utilizar as imagens (fotos, desenhos, símbolos) dos álbuns da banda gravados em estúdio[3], sendo que cada um estará circunscritos a sua temática principal.

2) A explosão da Legião Urbana: o retorno ao coletivismo e a procura de saídas ao mal estar da modernidade.

Figuras 1 e 2: Legião Urbana. Capa e Contracapa do LP *Legião Urbana***,** Emi-Odeon, 1985. Produzido por: Mayton Bahia; Direção Artística: Jorge Davidson; Produção Executiva: José Emílio Rondeau; Projeto Gráfico: Ricardo Leite; Fotos: Maurício Valadares; Desenhos: Marcelo Bonfá; Arte do Encarte: Renato Russo.

Podemos identificar a origem da banda, devido ao símbolo da explanada dos ministérios, em Brasília. Abaixo há um índio, segurando um arco e flecha, simbolizando a luta por valores tradicionais que davam o tom da organização social, em especial, ao coletivismo. Ainda, temos quatro indivíduos, cada um olhando para uma dada direção, o que demonstra a falta de horizonte dos sujeitos contemporâneos e a busca por "novas saídas" (RAMOS 2010, p.152). Contudo, ao olhar mais atento no jogo de sombras, podemos notar que os lados claros das faces se encaixam perfeitamente nas partes escuras, indicando a união do grupo, na defesa de suas idéias[4]. Na contracapa, temos os quatro componentes do grupo em uma "mata", local no qual os sujeitos se mostram perdidos, onde dois integrantes se apresentam procurando saídas,[5] enquanto há outro de cabeça baixa[6], demonstrando sinal de desolamento. Ao fundo, Renato Russo, aparentemente se mostra indiferente a tal situação, olhando fixamente no horizonte, indicando que possivelmente, haja uma saída.

Isso posto, deixa claro a tônica de todo o álbum da banda, mostrando a busca por uma direção em um mundo no qual esses sujeitos não viam, como certa, a estabilidade; devido a uma série de novos valores que se impõe na sociedade, oriundos de novas formulações sociais, onde "algumas das influências que supunha antes, tornavam a vida mais segura e

[3] Ao todo a Legião Urbana realizou oito trabalhos em estúdio todos com o selo da gravadora EMI-ODEON: Legião Urbana (1985), Dois (1986), Que país é esse (1987), As Quatro Estações (1989), V (1991), O descobrimento do Brasil (1993), A tempestade ou o Livro dos dias (1996), Uma outra estação (1997).
[4] Toda fotografia foi produzida com uma certa finalidade(..) sendo a representação, um meio de informação e conhecimento, onde o tema é captado através de uma atmosfera cuidadosamente arquitetada; imagem onde a informação se vê registrada dentro de uma preocupação plástica(KOSSOY, 2001, p.47-49)
[5] Renato Rocha à direita e Marcelo Bonfá à esquerda
[6] Representando por Dado Villa-Lobos.

previsível para nós, entre elas o progresso da ciência e da tecnologia, tiveram muitas vezes o efeito oposto."(GIDDENS, 2000, p.14)[7]

Dessa forma, já em seu primeiro álbum, a banda passa a dar o seu recado de protesto a uma série de valores que compõem a sociedade na década de 80. O tom crítico e a busca por soluções, encontradas nas letras desse trabalho, também podem ser visto na arte dos álbuns. O principio norteador da banda está lançado[8]

2) O amor adolescente e seus dilemas: a simplicidade e o lirismo da Legião Urbana

Figuras 3 e 4: Legião Urbana. Capa e Encarte do LP *Dois***.** Emi-Odeon, 1986 Artistas: Dado Villa-Lobbos, Marcelo Bonfá, Ricardo Rocha; Direção Artística: Jorge Davidson; Produzição: Mayrton Bahia; Técnico de Produção: Amaro Moço;

Podemos notar que o LP Dois não possui nenhuma foto na capa. Esse trabalho da Legião só possui o nome da banda e do álbum, apresentando duas retas paralelas, que automaticamente, nunca se cruzam. Ora, tais retas, representam possivelmente namoros e relacionamentos, geralmente mal-sucedidos, que serão o eixo temático principal. Embora haja músicas de questões políticas, a maior parte das faixas, remete a relação do eu com o próximo, geralmente em caráter conflituoso. Contudo, em seu encarte há um casal abraçado, tendo como pano de fundo as ondas do mar, induzindo que possivelmente a questão do relacionamento, do amor e do sentimento são viáveis para aqueles que almejam. Ainda, vale ser notado, que no espaço visual trabalhado, há abaixo da foto, o nome da banda com as mesmas retas paralelas, contudo em tons de branco. Ao parafrasear Gheerbrant e Chevalier (1990, p. 141) "o branco é um valor limite, assim como duas extremidades da linha infinita no horizonte. È uma cor de passagem, de sentido", induzindo possivelmente a iniciação.

Consequentemente, intui-se que o relacionamento entre jovens é um ritual no qual deparamo-nos com a idéia de iniciação, que pode ser sucumbida pelas retas em paralelo, ou

[7] Bernan (1986, p. 12) coloca que o ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente, destruir comunidades, valores, vidas e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando em nosso mundo.

[8] Russo (1988) afirma que "Agora tem que tentar um novo caminho, sem ter nenhuma saída: o povo está sem educação, sem alimentação e a estrutura política está sem base ética (..) O máximo que você pode fazer é tentar se interiorizar, buscar algo mais tribal, de sobrevivência mesmo, tanto no nível pessoal, como intelectual, informativo, social, político, sexual, tudo. In Assad (2000, 146)

abraçados tendo no horizonte um belo pano de fundo. Contudo, há de ressaltar que os sujeitos abraçados na foto, possuem basicamente o mesmo estilo de vestuário, sendo possivelmente representados a idéia de afinidade[9], fundamental no processo que possui em seu vértice o relacionamento.[10]

Ao decodificarmos o que está por trás dos símbolos imagéticos que compõem os álbuns da banda, o diálogo entre as diversas imagens e signos torna-se imprescindível.

3) A crítica ao estado brasileiro em sua forma pura: a Legião em pouco tempo, volta às suas raízes.

Figura 5. Legião Urbana. Capa do Álbum: *Que país é este*, Emi-Odeon, 1987. Artistas: Dado Villa-Lobbos, Marcelo Bonfá, Ricardo Rocha, Direção Artística: Jorge Davidson; Produção: Mayrton Bahia; Foto de Capa: Renato Junqueira, Fotos de Encarte: Marcelo Benzaquém, Renato Junqueira, Projeto Gráfico: Fernanda Villa-Lobos.

A capa desse álbum é somente a foto. Não aparece, absolutamente, nenhum símbolo da banda, nome, selo ou marca de gravadora.

Por que tal foto foi feita dessa forma e colocada na capa? Qual é a mensagem que a mesma quer passar? Olhando os planos de fundo, podemos notar que a imagem está em três partes. Na primeira temos um branco[11] e um negro[12], basicamente no mesmo plano, talvez indicando que esse país, que está sendo representando, possui desigualdades a nível social e racial, possivelmente chamando a atenção para o racismo, pois o único que está vestido de branco é um negro, demonstrando possivelmente, que todos somos iguais. Em segundo plano, temos dois sujeitos, um olhando diretamente para a foto[13], e o outro, sendo Renato Russo, o único que desvia o seu olhar da câmera, indicando a sua indignação; recusando-se a ficar defronte a

[9] Dubois (1994 p. 61-63) afirma que a fotografia pertence a toda uma categoria de signos(...), onde engloba todos os signos constituídos a partir de um simples semelhança de princípio como os que se designam, de qualquer ordem que seja.

[10] "Eu adoro falar de relacionamentos humanos, e é isso o que eu vejo: a solidão, as pessoas que se escondem. Quantos casamentos eu conheço que não deram certo por que as pessoas, não se conhecem, não se entendem".(RUSSO, 1990) In Assad (Op.cit)

[11] Representado por Marcelo Bonfá.

[12] Representado por Renato Rocha.

[13] Representado por Dado Villa-Lobos.

um país onde suas distorções sociais são notórias. As quatro feições dos sujeitos são fechadas, demonstrando, visivelmente, a insatisfação dos mesmos com o seu cotidiano vivido.[14]

Mais ao fundo, só existe a imagem de uma mata, supostamente trazendo à tona uma relação com um país atrasado, em algumas questões que são elencadas ao longo do álbum. As imagens dos indivíduos representando a sociedade, e a mata, simbolizando o país, dão visibilidade às temáticas que serão desenvolvidas pela banda.[15]

Além das fotos com representações de protesto, o encarte do álbum possui outras formas de linguagem, demonstrado as relações e conflitos existentes dentro da própria banda:

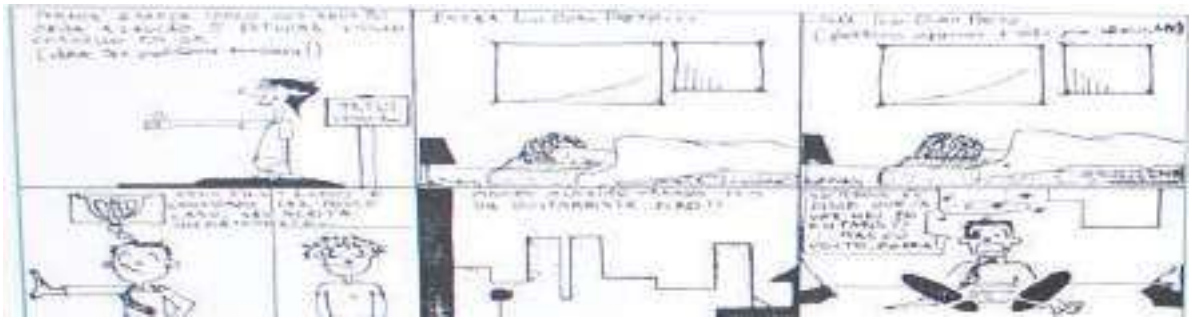


Figura 6- Legião Urbana. Arte do Encarte do Álbum: *Que país é este***.** Emi-Odeon, 1987.

A representação da charge demonstra a entrada de Dado Villa - Lobos como integrante da banda. Essa dificuldade de encontrar um guitarrista é notória, e foi reconhecida por Russo ao longo de sua carreira. Além disso, vale destacar a genialidade e a criatividade de Marcelo Bonfá, na realização da arte das capas[16]. Logo, tal forma de mensagem também contribui na reconstrução do passado vivido pela banda, fazendo com que essa tenha um cuidado especial no trato e criação de seus álbuns. Aglutinando uma série de linguagens em seus trabalhos, a Legião Urbana conseguia, assim, trazer a tona diversas mensagens, com o intuito de ser decodificadas ou reapropriadas pelos seus fãs e ouvintes.[17]

[14] Ressaltado por Capellari (2004, p.33) durante os anos 80, a economia brasileira foi marcada por graves desequilíbrios externos e internos que exigiam das autoridades, a implantação de inúmeros ajustes econômicos, muitas vezes com consequencia desfavoráveis para o emprego e a renda da maior parte da população brasileira

[15] Como afirma Ciavatta (2004, p. 45):"as fotografias são de relações silenciosas, densas, congeladas, no tempo mínimo do observador. Mundo de seres calados e imóveis que devem ser decifrados a partir do contexto onde se encontram, há história de sua relação com os demais seres, tanto pessoas, quando objetos. São o conhecimento dessas relações ocultas, expressões complexas do mundo da cultura, que permitem aproximarmo-nos das fotografias além do prazer estético, de sua imediaticidade encantadora. É esse o caminho da fotografia como fonte histórica."

[16] Veremos mais adiante, como o citado, se destaca no que tange a criação e reapropriação de símbolos vistos em seu cotidiano, sendo traduzidos para a realidade da banda e das pretensões dos álbuns

[17] Como afirma Souza (2008, p.59-60) essas relações de tempo vivido são apreciadas e exteriorizadas pelas canções e por todo um conjunto de símbolos e práticas forjadoras de identificação. As leituras sugerem um aprisionamento do presente, tendo em vista a negação dos marcos e elementos significantes do passado e a impossibilidade de se alcançar o futuro, onde os jovens falando de suas experiências de que alguma forma foi partilhada com a mesma faixa etária naquele momento.

4) O que mudou em as quatro estações?

Figura 8. Legião Urbana. Foto de Encarte do Lp *As Quatro Estações*, Emi-Odeon, 1989

Figura 7: Legião Urbana. Capa do Lp *As Quatro Estações*, Emi-Odeon, 1989. Artistas: Dado Villa-Lobbos, Marcelo Bonfá, Ricardo Rocha, Direção Artística: Jorge Davidson; Produção: Mayrton Bahia;, Fotos: Isabel Garcia;Direção de Arte e Execução: Fernanda Villa-Lobbos, Coordenação gráfica: JC Mello.

Ao final dos anos 80, temos uma mudança cultural de grande amplitude nas pretensões da Legião Urbana. A sua obra, passa a se dedicar a outras temáticas, não ficando somente centralizadas nos problemas de ordem social ou político. Há, aqui, uma diminuição gradativa das músicas de protesto social, indo em direção a um plano mais abstrato, psicológico e espiritual. O álbum em questão é mais sereno é menos incisivo.[18]

Nitidamente, há uma inversão no que tange a forma que diversos problemas são colocados em sua arte. O tom ríspido e agressivo cede espaço a letras mais metafóricas e brandas, com uma larga inspiração em textos orientais, "em especial o budismo" (Dapieve, op.cit, p.107-108)[19]. A foto de capa do álbum destoa totalmente das anteriores, sendo que as fisionomias de todos os integrantes são mais serenas, pacifistas e alegres, observados também na figura 8.

Completando essa mudança na expressão facial e estética, há na capa uma oscilação de cores que resultam em um tom acinzentado, sendo esse o símbolo de uma "tomada de consciência"[20], colorindo com grande propriedade as pretensões dos artistas e da temática do álbum.

Figura 9: Legião Urbana. Símbolos do encarte do LP *As quatro estações*. Emi-Odeon, 1989.

Destarte, além das idéias simbolizadas no álbum, já supracitadas, comparando a capa com o símbolo expresso, percebem-se outras intenções da banda: onde o triângulo (simbolizando a

[18] "Gostaria que o disco fosse ciclos, a perda da inocência. Seria basicamente isso: primavera, verão, chega o outono e caem todas as folhas. E, no inverno, fica a árvore toda daquele jeito. Mais, aí, vem à primavera de novo. Quer dizer você pode escolher ter uma nova primavera"(RUSSO, 1989). In Assad (op.cit, p.208)

[19] De acordo com Percheron (1994, p. 50-51), sobre o budismo, longe de ser uma criação definitiva da natureza, o homem com seus defeitos e qualidades encontra-se no direito de considerar-se como abertos diante de si, os mais vastos horizontes do aperfeiçoamento pessoal. Desde um começo imprevisível o homem evoluiu e continuará a evoluir, sendo que a doutrina foi concebida para ajudar na libertação espiritual tanto no plano psicológico como moral.

[20] Op.cit (1990, p.248)

divindade, a harmonia, a proporção)[21], a meia lua (refletindo a idéia de morte e ressurreição)[22], o coração (sede dos sentimentos)[23] e o laço (em seu sentido de encruzilhada, é o local propício para que as pessoas se desembaracem das forças residuais, negativas, inaproveitáveis e nocivas)[24]. A simbiose catártica entre os símbolos representados, de certa forma, também oferecem respaldo para a mudança proposta por esse trabalho.

Notadamente, incluindo e indo além das canções, há um diálogo profícuo entre os vários símbolos imagéticos, presentes nesse tipo de trabalho. Pela sua arquitetura, nota-se, um cuidado especial com a mensagem passada. O diálogo entre os símbolos, as cores centrais e as faces dos sujeitos que compõem a banda, dão a idéia de mudança temática do álbum, onde segundo Dubois (Op.cit. p209) "toda a composição compromete um jogo de valores plásticos extremamente complexos, sutil, variável, impressivo e cultural."

5) A complexidade simbólica, artística e temática do V: algumas afirmações e considerações.

Figura 10: Legião Urbana. Capa LP *V*, Emi-Odeon, 1991. Produzido por Mayrthon Bahia e Legião Urbana, Direção Artística: Jorge Davidson, Assessoria Gráfica: Arthur Froes; Coodernação Gráfica: Egeu Laus; Foto: Dario Zalis,

O trabalho aqui exposto é um dos mais polêmicos, no que tange a produção da banda. Saindo do lirismo, psicologismo e espiritualismo de "As quatro estações", entramos em um trabalho mais radical, contundente e altamente simbólico, seja na sua parte material ou musical. Seu eixo principal gira em torno de problemas sociais, mais tendo como prisma norteador, a visão de um usuário de droga e sua aceitação.

O nome da banda aparece na capa de forma "turva", sem simetria, fazendo uma associação com o olhar, ou a forma que o usuário observa o mundo. Ainda, o desenho possui a meia lua e a estrela de oito pontas. A primeira, vista como morte e regeneração[25], enquanto o octograma é o símbolo da criação, "mais de modo algum uma criação realizada, e, sim, em vias de se realizar" [26]

[21] Ibidem, p.903
[22] Ibidem, p.563
[23] Ibidem, p.208.
[24] Ibidem, p.387
[25] Ibidem; p.569.
[26] Ibidem; p.409

Figura 11: Legião Urbana. Foto de Encarte do LP *V*, Emi-Odeon, 1991.

Pela temática central do álbum, as fotos do encarte assumiram uma postura diferente das anteriores. Não há um olhar plácido e imóvel em tom de protesto, tampouco uma face serena, com tons acinzentados; e sim uma postura de reflexão perante os problemas vividos em seu cotidiano. Bonfá à esquerda e Villa – Lobos à direita, possuem um tom de camisa que se confunde com o cenário de fundo. Renato Russo, ao centro, de blusa preta, no fundo mais claro é o destaque da foto, induzindo possivelmente que os problemas elencados pelo álbum são de ordem social[27], mais vividos de forma intensa pelo principal expoente da banda. Contudo, apesar dos temas abordados serem complexos, a simbologia envolvida no álbum faz com que o mesmo contenha uma abordagem suave e metafórica. Renato afirma ao repórter Alex Antunes: Se eu falar do que está rolando, da miséria, da angústia, eu terei que falar disso duma maneira que não agrida, porque já existe muita, muita, muita agressão. Se a gente não tivesse tanta responsabilidade(...) com certeza estaríamos fazendo outras coisas. [28]

O resultado das aflições afetivas, espirituais e sociais da banda; permitem como resultado um trabalho altamente subjetivo e simbólico. No entanto, derivado da resultante, há uma preocupação estética fantástica, sendo a simbiose do momento vivido por Renato Russo, por ele considerado um álbum de transição.[29]. Em se tratando da arte visual da capa, o cuidado com os símbolos concatenados à idéia principal, materializam-se no trabalho V numa enormidade de detalhes.

[27] Como afirma Sposilo (1993, p. 161-178) “a cenários diversos de conflitos e de ações coletivas que aparecem nos anos 80 e início da década atual, trazendo outros autores, formas de apropriação e uso do espaço urbano, redes de sociabilidade e nova imagem da conflitividade social na cidade, onde os laços com instituições tradicionais como a família, estão se tornando cada vez mais difusos, fazendo com que vários problemas de ordem social sejam trazidos a tona”.

[28] Para ver a entrevista na íntegra: Revista BIZZ. *A longa jornada do trio, da fábrica de hits até o neoprogressivo*. Edição 78, janeiro de 1992.

[29] Ibidem;

Figura 12. Legião Urbana. Contracapa: Calendário solar. Álbum: *V*, EMI-ODEON, 1989.

A riqueza dos detalhes e o cuidado com os significados são expressivos na contracapa do álbum. Inspirado em símbolos do calendário asteca ou maia[30], o mesmo procura reproduzir essa temporalidade transitória expressa na banda, ou do principal letrista. Esse sistema permite a associação com os pontos cardeais, sendo que os símbolos do norte, demarcados acima, são rotulados pelos ameríndios como sendo da aridez e da seca[31]·. O que mais impressiona, é que os símbolos do norte são reproduzidos igualmente aos do sul. Subtendemos, tendo em mente o momento vivido de Russo, que metade de seu ano é formado por problemas de ordem pessoal, com dias instáveis e nebulosos, e metade há dedicação do mesmo para com a sua banda e seu trabalho.[32] Como afirma Op.cit (1990, p.168):

> Estabelecer um calendário é adquirir segurança, é organizar o tempo, do mesmo modo que se constroem diques a fim de regularizar o curso de um rio; é ter-se a impressão de dominar, através da regulamentação, aquilo que não se pode escapar (...) A contemplação de um calendário evoca um perpétuo reinício.

6) Vamos descobrir o Brasil? O convite da banda em explorar o país que não conhecemos !

Figuras 13 e 14. Legião Urbana. Capa e Contracapa do Cd *O descobrimento do Brasil*. Emi-Odeon, 1993. Prozudido por Mayrton Bahia e Legião Urbana. Produção Executiva: Rafael Borges, Edição e Masterização: Ivo de Carvalho, Direção Artística: José Auguto,Projeto Gráfico: Fernanda Villa – Lobos e Barrão, Fotos: Flávio Colker, Cenário: Luiz Zernini e Barrão, Coordenação Gráfica: Egeu Laus

[30] Até o presente momento, em confrontante com as outras partes do álbum, o calendário *tonalpotuali*, em asteca, ou *tun*, em maia, corresponde ao ano da adivinhação, sendo seu original formado de uma combinação de vinte signos, onde o sistema cronológico possui como finalidade a medição do tempo com meios astronômicos, determinado o sentido de cada indivíduo e do grupo. Doravante, é uma tentativa de trazer no plano visual aquilo que é abstrato, dependente de uma série de fatores externos. Ainda, o calendário desses povos é composto de uma mescla do ano da adivinhação, aglutinado ao solar em consonância ao calendário venusiano. (SOUZTELLE, 1970)

[31] Ao que indica, ao concatenarmos os três calendários em um só, temos o norte com a denominação de *"tecpaltl"*, não sendo o mesmo bem visto pelos antigos povos da mesoamérica. (Op.cit, 1991, p.170)

[32] Gostaria de ressaltar que a interpretação de um calendário é um elemento complexo. Se hoje há grandes discussões referentes à base do calendário maia ou asteca, a de se pressupor que aquilo que foi exposto sobre o mesmo, possui suas definições tendo como base o momento vivido por Russo, as letras contidas nos álbuns, as quais não faço referência devido a questão de espaço, e suas declarações acerca de sua visão de mundo. Partindo desse pressuposto, chegamos a essas afirmações expostas, que de nenhuma forma, são conclusivas e circunscritas a fiel realidade. Essa seria e será impossível de ser atingida, pois mais que ajam levantamentos, questionamentos e diálogos com outras fontes.

O trabalho em questão contrasta em todos os ângulos com o V. Aqui, há presente um retorno as músicas e temas cotidianos, falando diretamente ao jovem, em um tom mais suave e menos melancólico. Notadamente, o cuidado com os detalhes é notável: se é necessário descobrimos o país, a foto remonta as origens. Consequentemente, há na capa e contra capa a representação do português, por Villa – Lobos, do servo, por Marcelo Bonfá, e totalmente de preto e em luto, Renato Russo, representando um membro da Igreja. O fundo colorido de flores, em contrates com os elementos formadores da banda, nos passam a impressão de que esse país, possui suas belezas naturais, mais necessita inerentemente ser descoberto, a fim de buscar e otimizar suas verdadeiras potencialidades. [33]

7) A Legião Urbana está na tempestade: a beleza das imagens e o cuidado da produção chegam no seu ápice.

Figura 16. Legião Urbana. Vitrais da Catedral de Chartres. Álbum**:** *A tempestade*. Emi – Odeon, 1996.

Figura 15: Legião Urbana, Capa do Cd *A tempestade ou o Livro dos dias*, Emi – Odeon, 1996. Produzido por: Dado Villa Lobos e Legião Urbana, Produção Executiva: Rafael Borges, Direção de Produção: João Augusto, Fotografias: Ernesto Baldan (Dado), Flávio Colker (Renato) e Livio Campos (Marcelo). Projeto Gráfico: Renato Russo e Egeu Laus, Ilustrações Libreto: vitral do século XIII, Catedral de Chartres e desenho de Marcelo Bonfá.

O álbum intitulado "a Tempestade", é um reflexo claro do momento nebuloso da banda. Destarte, de todos os álbuns até aqui vistos, é o mais pessoal e privado dos integrantes. A situação era complexa devido à precariedade da saúde de Renato, onde a AIDS avançava em ritmo acelerado, conjuntamente com a depressão[34]. O tom de azul[35] é latente em toda a arte do álbum, sendo que na capa, ha símbolos, como o orvalho, que literalmente colocam o nome da banda imersos na tempestade.

Contudo, ao viramos a capa nos deparamos com uma adaptação do Vitral de Chartres, realizada por Marcelo Bonfá. Além do tom típico dos Vitrais da igreja gótica, em azulado, há a presença de uma mulher, a esquerda, um rei ao centro, e um cavaleiro a direita. Todos estão

[33] Russo (1993) In Assad (op.cit, 74) afirma que o trabalho é uma maneira de dizer que o Brasil não é exatamente tão ruim como a gente vê. A gente precisa descobrir o Brasil (...) Gostaria de crer que se trata de um disco mais realista e esperançoso.
[34] Dapieve (op.cit, p.159-161)
[35] Segundo Op.cit (1990, p.107) o azul é a cor do vazio exato, puro e frio.

montados em um cavalo, sendo que os três, respectivamente, são o símbolo da proteção a vida[36], do conhecimento integral[37] e da luta contra as forças do mal.[38] Tendo os personagens representados em mente, com a simbologia dos vitrais[39], podemos chegar a um consenso que os sujeitos da banda encontram-se protegidos, ou em busca de proteção. Contudo, a folhearmos o "Livro dos Dias", nos deparamos com essas imagens:

.

Figura 17. Encarte do Cd *A Tempestade*. Emi-Odeon, 1996

Figura 18: Encarte do Cd *A tempestade*, Emi-Odeon, 1996.

A proteção advinda dos símbolos interpretados nos vitrais se foram. Consequentemente, na linha do horizonte vemos a mulher, o rei e o cavaleiro partindo sem destino, deixando na sequência do álbum, os indivíduos da banda totalmente a deriva na tempestade. As feições fechadas e escuras da face contrastam com o azul ao fundo. Notoriamente, a Legião Urbana, sentia-se a deriva no tempo, sem acreditar ou possuir nenhum tipo de proteção. Notável reflexo de um final melancólico, que inevitavelmente ocorreu.[40]

8) Uma outra estação: ao final das contas, cada um segue seu destino.

Figuras 19 e 20. Legião Urbana. Capa e Contra Capa do Cd *Uma outra estação.* Emi-Odeon, 1997. Produzido por Dado Villa – Lobos e Legião Urbana. Coordenação Executiva: Rafael Borges, Projeto Gráfico: Barrão e Dado Villa – Lobos, Ilustrações: Marcelo Bonfá, Fotografia: Flávio Colker.

[36] Ibidem, p. 598
[37] Ibidem, p. 776
[38] Ibidem , p.202
[39] Como afirma Nicolas (2001, p.191-192) o vitral é um instrumento de transição, que canalizado a luz, difunde um potencial evolutivo e de transformação através de seus raios coloridos, sendo as palavras de Deus guiando o homem na terra. Conceição (2000) ressalta o caráter de instrução dos vitrais, mais leva sua interpretação para o caráter mais abstrato, onde há nítida impressão de converter os sujeitos a fé, dando a sensação de proteção proveniente da luz divina.
[40] Notadamente, gostaria de ressaltar o cuidado gráfico e estético existente nesse tipo de trabalho. Os símbolos e as fotos estão nos devidos lugares, em concordância com a mensagem que quer ser passada. Sobre o álbum referido, Russo (1996) afirma: "Ansiedade, Ansiedade e Ansiedade. E certeza de ter feito realmente o nosso maior esforço. Sabe, gente, a gente não pisou na bola não! As pessoas podem não gostar, mas não tivemos momentos de preguiça, soberba ou atraso.Tudo foi feito com muito amor, muita técnica e muito ofício."

O trabalho póstumo, devido à morte de Russo em outubro de 1996, e consequentemente, com o fim da Legião Urbana, conta a história da banda com o passar do tempo. Na capa, há uma ilustração de um parque, remetendo, de certa forma, a infância de cada um. A letra corrida é latente em toda a obra, sendo uma espécie de testamento. O tom suave empregado e as cores, nos passam uma sensação de descanso. Ao final das contas, cada um é obrigado a seguir o seu caminho. Contudo, esse não é colocado de forma fatalista; mais sim de traçado colorido, de horizonte azulado, contrastado com as diferentes paisagens que podemos encontrar. O caminho acaba ficando em aberto, não só para os integrantes da banda, mais para aqueles que acompanharam sua trajetória.

9) Apontamentos conclusivos

A leitura das imagens encontradas nas capas nos permite entender a evolução da banda com o passar do tempo. A princípio, as imagens fortalecem de forma enfática a idéia de grupo e o protesto contra o estado constituído, sendo um espelho dos males sociais existentes na década de 80[41], mostrando os traços que serão marcantes da banda. Todavia, há imagens mais serenas, encontradas em "Dois" (1986) e "As Quatro Estações" (1989), sendo que a variante dos símbolos e das posições fotográficas são o reflexo do momento vivido pelo grupo, que em grande medida, não deixa de ser social. No entanto, a obra da Legião Urbana passa por uma inflexão no Lp "V"(1991), onde o cuidado com as imagens colocadas e a fantasia simbólica dos signos escolhidos, apesar de sua carga pessimista, reflexo do momento de Russo, são mais presentes. A criação de um calendário próprio para demonstrar seu momento vivido reflete o elevado patamar artístico da banda.

O trabalho intitulado de "O Descobrimento do Brasil" (1993) oscila por uma nova mensagem de otimismo, onde o horizonte e a paisagem de flores dão a tônica de uma nova visão de país, que a banda procurou demonstrar ou refletir. Em "A tempestade" (1996), temos um momento crítico do grupo, sendo um álbum espelho dos problemas existenciais de cada artista. A adaptabilidade dos vitrais, seus signos referidos, e a Legião Urbana mergulhada na tempestade, demonstram de forma clara, as pretensões pessoais e imagéticas do grupo, em seu momento vivido.

Nesse ínterim, se comparamos a capa do LP Legião Urbana (1985) (Fig.1) com a contracapa de Uma Outra estação (1997) (Fig. 20), temos a trajetória exata da banda: um grupo vindo de Brasília, que após 11 anos, está fadado a se dissolver e seguir seu caminho.

[41] Visto em "Legião Urbana"(1985)e "Que país é este" (1987)

Automaticamente, somente com as duas imagens já teríamos o resultado final da trajetória da Legião Urbana.

Por fim, não há uniformidade nas fotos e imagens, por que elas são a materialização da metamorfose social e pessoal dos sujeitos que formaram o grupo. Ao longo de sua trajetória, houve uma preocupação latente dos integrantes com aquilo que foi colocado nas capas, contracapas e encartes. Em todas, há um cuidado em detalhes, com o que foi colocado para representá-los, passando de fotos a signos, sendo em grande medida, muito bem arquitetados. O questionamento das imagens permite entendermos a mensagem do grupo em cada álbum, e consequentemente, aquilo que esses sujeitos de grande sucesso passaram em suas vidas. Concluindo e remetendo ao título desse trabalho, podemos inferir que os elementos imagéticos que formaram a arte da Legião Urbana, oscilam entre uma representação social, ou pessoal, onde ambas estão em simbiose, sendo que a balança pende ora de um lado, ou para outro, dependendo do momento vivido e das pretensões dos artistas. Logo, dentro de sua própria arte, é totalmente possível entendermos o que a banda quis deixar de mensagem, seja com linguagem e signos mais simples, até os mais complexos. A imagem e o artista estão em total sintonia, o que traz um determinado sentimento de verdade, que em grande medida, foram à marca da Legião Urbana ao longo de sua carreira.

Referências

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta***:** o rock e o Brasil dos anos 80. 1º Edição. São Paulo: DBA Artes Graficas, 2002.

ASSAD, Simone. *Renato Russo de A a Z:* as idéias do líder da Legião Urbana. 1º edição Campo Grande: Letra Livre, 2000.

BERNAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar:* a aventura da modernidade. São Paulo. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loriatti. 1º Edição. Companhia das Letras, 1986.

BRANDIN, Valéria. *Cenários do Rock:* Mercado, produção e tendências no Brasil. 1º edição São Paulo: Olho d´Agua, 2004.

CAPELLARI, Clayton Pedro. *Brasil, concentração de renda:* indicadores sociais e política econômica dos anos 80. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. São Paulo: PUC, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, costumes, números. Tradução: Vera da Costa e Silva, 2º edição, Rio de Janeiro: José Olympo, 1990.

CIAVATTA, Maria. Educando o trabalhador da grande família da fábrica: a fotografia como fonte histórica In: CIAVATTA Maria; ALVES Nilda (org). *A leitura de imagens em pesquisa social***:** história comunicação e educação. 1º edição. São Paulo: Cortes, 2004.

CONCEIÇÃO, Hélio Requeira. *O que dizem os vitrais?* Sua comunicação nos espaços sagrados de Saint – Chapelle e da Catedral de Notre-Dame de Chartres. 1º edição Bauru: Edusc, 2000

DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo:* o trovador solitário. 1º edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz:* indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 1º edição. São Paulo: Boitempo, 2000

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* 6º edição. Campinas: Papirus, 1994

GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrole:* o que a globalização está fazendo de nós.Tradução: Raul Filker, 2º edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

GOMES, Cristiano Vinicius de Oliveira. *Depois do começo: as composições de Renato Russo:* Modernidade – uma leitura da identidade cultural da geração dos anos 80. Dissertação de Mestrado em História. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2008.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História.* 2º edição. São Paulo: Atêlie Editorial, 2001

MORAES, Jonas Rodrigues de. *Hibridismos musicais:* o nordeste na produção Gonzagueana e Torquateana. Texto integrante dos anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – Unesp- Franca, 6 a 10 de setembro de 2010.

NICOLAS, Pierre Alexandre. *O segredo das catedrais*. 1º edição. São Pauo: Triom, 2001.

PERCHERON, Maurice. *Buda e o Budismo.* 3ºedição. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

RAMOS, Eliana Batista. *Rock dos anos 80***:** A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação de mestrado. PUC: São Paulo, 2010.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80.* Brasil: quando a multidão voltou as praças. 1º edição. São Paulo: Ática, 1992.

SOUSTELE, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas em vésperas de la conquista do México*. 1º Edição. México: Fondo de Cultura Econômica, 1970

_____. *El Universo dos Astecas.* 3º Edição. México: Fondo de Cultura Economica, 1991.

SOUZA, Fabio Francisco Feltrin. *Sons de um tempo:* o rock dos anos 80 e o mergulho do presente. Florianópolis:Percursos, v.9, n.1, pag.56-70, jan-jun de 2008.

SPOSILO, Marilia Pontes**.** *A sociabilidade juvenil e a Rua:* novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Revista Tempo Social*. São Paulo: USP, 1993.

Revistas: Revista *Bizz.* A *longa jornada do trio, da fábrica de hits até o neoprogressivo*. edição 78, janeiro de 1992.

Álbuns: Legião Urbana (1985), Dois (1986), Que país é esse (1987), As quatro estações (1989), V (1991), O descobrimento do Brasil (1993), A Tempestade (1996), Uma outra estação (1997), Emi-Odeon.

A CONTRIBUIÇÃO DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS EUROPÉIAS PARA A POÉTICA DO TEATRO DE TADEUSZ KANTOR.

Gustavo Jose Salazar Garcia[1]

Universidade Estadual de Londrina

A passagem dos séculos XIX para o século XX assistiu ao surgimento da figura do encenador, tempos antes disto, o diretor apenas servia aos poderes do texto, como em alguma oportunidades também servia ao prestigio de atores que ostentavam os títulos de primeiros atores das companhias. Com a introdução do encenador a arte dramática parte para uma busca por sua autonomia, que se baseia em uma busca pelas especificidades desta arte. (ROUBINE, 1997)

É neste contexto de uma busca pela autonomia da arte teatral que se insere Tadeusz Kantor, que pode portar o titulo de encenador, por estabelecer processos artísticos que visam a autonomia do teatro com relação às outras linguagens artísticas, utilizando estas como parceira. Ele dirigia seus espetáculos -em boa parte de suas obras, fazia isto simultaneamente com as apresentações -, criava os figurinos, o cenário, enfim ele era o catalisador da encenação. (BELTRAME; MORETTI, 2008)

Tadeusz Kantor (1915-1990) é o diretor de teatro polonês mais exaltado depois de Jerzy Grotowski[2]. (CALSON, 1997). Sua trajetória artística é marcada por espetáculos teatrais, *happenings*, exposições de pinturas, instalações e manifestos. O último elemento aqui exposto esteve sempre pontuando as fases de Kantor, no que se diz respeito à reflexão de sua prática artística.

A sua trajetória artística é constituída de oito períodos: *teatro ephemeric* (1938); *teatro clandestino (ou teatro independente)* (1942 – 1944); *teatro autônomo* (1956); *teatro informal (1961); teatro zero* (1963); teatro *happening* (1965)*; teatro impossível (1973) e o teatro da morte de* 1975 a 1990. (D'ABRONZO, 2008).

É importante ressaltar que durante todo o seu percurso artístico, Kantor explora

[1] Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina e aluno do curso de especialização em Literatura Brasileira pela mesma universidade.

[2] Jerzy Grotowski (1933-1999), teórico, crítico e diretor teatral, dirigiu de 1965 a 1984 o Teatro Laboratorio de Króclaw, exprimindo neste período uma pesquisa de relevância impar, para a arte teatral do sec. XX.

todas as suas habilidades artísticas, já que estas linguagens vão se sobrepondo ,confrontando-se e formando assim a sua identidade artística. Portanto nota-se aqui um mosaico de várias formas de articulação artística, no entanto estas não seguem a mesma perspectiva da *Gesamtkuntwerk*, proposta por Richard Wagner, que seguindo os ideais românticos, acabou por influenciar uma corrente simbolista, que propunha formar para suas óperas, como escreve Patrice Pavis:

> "[...] um todo significante e autônomo, fechado em si mesmo [...]. A cena é um modelo reduzido coerente, uma espécie de sistema cibernético (ou semiológico) que integra todos os materiais cênicos numa totalidade e num projeto significante.". (PAVIS, p. 183, 2007).

Denis Bablet[3], no prefacio da edição brasileira do *Teatro da Morte* aponta que "A Gesamtunsterk wagneriana, a obra de arte conjunta, repousa sobre a união – senão na fusão – das artes no interior do espetáculo" (BABLET, 2008, p. xxiv). Mesmo que visando esta homogeneidade[4], a música era o fio condutor. Esta proposta wagneriana vai influenciar mesmo que de forma a ser refutada, boa parte das atividades artísticas do inicio do século XX, tal como se estendeu durante o restante do mesmo.

Já nas vanguardas artísticas do inicio do séc. XX, como para Kantor, esta questão da fusão das artes, toma outra perspectiva, no lugar do homogêneo entra o heterogêneo. Assim a idéia de criação para Kantor como aponta Bablet (2008, p. xxv) é "[...] uma verdadeira colagem, cujos elementos atuam uns em relação aos outros na recusa de todo paralelismo". Esta citação encontra-se paralela às questões das vanguardas históricas, tanto na questão da convergência das linguagens artísticas, tal como no procedimento de colagem de elementos, isto se pode notar em práticas dadaístas, surrealistas e também integra algumas práticas da Bauhaus. (GOLDBERG, 2006)

Kantor em um período que esteve em Milão, ministrando aulas na Escola Dramática de Milão sobre seu trabalho, apresenta a idéia de que a arte teatral deve se valer da relação com as outras artes, na explanação sobre o conteúdo do curso, aos

[3] Denis Bablet – Critico e teórico teatral, responsável pela organização dos escritos de Tadeusz Kantor, intitulado Teatro da Morte, dentre outros estudos também sobre a arte teatral.

[4] Isto pode ser possível a partir do pressuposto que existem "generalizações acerca do modo como as partes e os todos se inter-relacionam, independentemente da disciplina particular em que as partes e os todos são observados" (LITTLEJOHN, 1982, p. 41)

alunos ele informa:

> Nós nos aproximaremos do teatro através do domínio de outras disciplinas. É necessário abraçar toda arte para compreender a essência do teatro. A profissionalização teatral conduz o teatro a sua derrota. Isso é uma opinião particular. (KANTOR apud CINTRA, 2008, p. 329).

Kantor trabalhou intensamente nesta formulação de um teatro total, sempre pautado no jogo entre os elementos constituintes do espetáculo, em seu manifesto *O Teatro Independente*, fica clara esta questão:

> No teatro, esta unidade se obtém pelo manejo dos contrastes, entre os diversos elementos cênicos; movimento e som, forma visual e movimento, espaço e voz; palavra e movimento das formas etc... . (KANTOR, 2008, p 12).

Apesar das grandes influencias que Tadeusz Kantor sofreu em sua formação na Academia de Belas Artes da Cracovia, ele pouco se interessou pelas obras feitas por seus professores, já que estas, em sua opinião, não lhe ofereciam nenhum estimulo. Mesmo que neste período ele tenha se interessado, pelos pensamentos do Construtivismo e da Bauhaus, de acordo com Plésniarrowicz, ele não acreditava fielmente nestas linhas de pensamento, podemos notar isto nas próprias palavras de Kantor, "Eu me formei com os simbolistas."[5] (KANTOR apud PLEŚNIAROWICZ, 1994, p.11).

Na Academia de Belas Artes cria o grupo teatral de marionetes, *Ephemeric (Mechanic) Theatre*, aonde encenou *Death Of Tintagiles* de Maurice Maeterlinck, em 1938, no estilo Bauhaus sob a influencia de Oskar Schlemmer, como o próprio Kantor se referiu. Ele também encenou o drama simbolista *Balaganchik*, de Blok. Esta tensão entre construtivismo e o simbolismo, permaneceu na base de todo seu trabalho (PLEŚNIAROWICZ, 1994, p. 11). Segundo o próprio Kantor, em seu desenvolvimento artístico, sempre existiu esta contradição entre simbolismo e a arte abstrata. Tadeusz de forma metafórica comenta sobre isto "Simbolismo foi a herança de nossa tradição polonesa, que foi grandiosa: Wyspianski, foi o castelo real com os fantasmas dos reis

[5] *"I had been raised on the symbolists."* (Tradução nossa)

poloneses mortos."[6] (KANTOR apud PLEŚNIAROWICZ, 1994, p. 11).

Em 1942 a ocupação nazista é intensa na Polônia e, é neste mesmo ano que Kantor funda o *Cricot*, um grupo experimental de teatro, aonde encena sua primeira montagem, *Balladina*, de J. Slowacki. Esta peça fez parte do primeiro momento das investigações teatrais de Kantor, que foi denominada *Teatro Clandestino.* (KANTOR, 2008). A partir da transposição de algumas letras da palavra *to cirk* (o circo), surge o nome do grupo de Tadeusz Kantor, *Cricot,* ou também denominado *Teatro Independente da Cracóvia* (CINTRA, 2008, p. 14). Com fim da segunda grande guerra, seu grupo passou a se chamar *Cricot 2*, este nome se manteve até fim das atividade desta companhia, que acontece dois anos após a morte de Kantor. (KANTOR, 2008).

O espetáculo *Balladyna* foi escrito em 1834, é um fabula tragicômica, que apresenta elementos da tradição nacional e da mitologia popular polonesa. Para Kantor este material era excelente para uma "colisão" com as idéias das vanguardas artísticas. Segundo o encenador polonês a realidade da época era tão absurda – presença da segunda guerra – que a maior parte dos artistas da época se voltou para uma estética abstrata e seguindo esta mesma tendência foi estruturada a encenação de *Balladyna*. Esta peça transpôs todo romantismo de Slowacki, para as concepções abstratas da Bauhaus, pois Kantor utilizou principalmente formas geométricas, círculos, arcos e materiais como papel alumínio e papelão. Foram realizadas por volta de quatro apresentações, em apartamentos de amigos de Kantor e contou com um publico médio de cem pessoas. (PLEŚNIAROWICZ, 1994)

No espetáculo *O retorno de Ulisses* (1944), que também compõe o período do *Teatro Clandestino,* sabe-se que este tinha em cena, objetos como um megafone, tambor de revolver, uma roda de carro, cadeiras, todos estes encontrados nos escombros da cidade. Além também de existir na cena um canhão construído por Kantor, como também um capacete roubado de um soldado. Sem esquecer que o espaço aonde se encenou, *era uma casa abandonada, com os traços da destruição da guerra.* Esta escolha por uma casa abandonada mostra a preocupação de Kantor em explorar a sua realidade atual, característica esta que irá sempre o acompanhá-lo. Além do que esta escolha levanta outra questão presente no seu trabalho, que é o questionamento do espaço físico tradicional e convencional da atividade teatral (D'ABRONZO, 2008).

[6] "Symbolism was the heritage of our Polish tradition, which was great: Wyspianski, Krakow`s royal castle the ghost of Poland`s kings who are dead." (Tradução nossa)

É válido apontar aqui que, as atividades artísticas oficiais na Polônia durante este período mais intenso da guerra, se apresentam praticamente nulas e mesmo após o fim dos conflitos, o regime socialista ali se instaura, em conseqüência disto os artistas e suas obras por um longo período ficaram à cargo dos ideais políticos ali instaurados. (BARBA, 2006).

Kantor, inserido neste contexto desfavorável para práticas artísticas experimentais – assim como foi sua trajetória artística- se sentia da seguinte forma ao questionar este espaço, destinado canonicamente à arte teatral: “Vejo-me diante de um edifício de inutilidade publica, preso à realidade de vida como um balão inflado”. (KANTOR, 2008, p. 2). Nota-se que desde o inicio de suas pesquisas, o encenador polonês se contrapõe aos cânones teatrais de sua época.

Estes questionamentos com relação às convenções artísticas de sua época, em especial as da arte teatral, são expostas por toda sua obra. Ainda em seu Manifesto *Teatro Independente,* ele se opõe aos recursos tradicionais, - a cortina que se abre, as poltronas voltadas todas para a mesma direção -, vão para Kantor, criando um hábito que retira do teatro a sua sensibilidade. O encenador polonês deseja um teatro com “[...] poder de ação primitivo, desconcertante!” (KANTOR, 2008, p. 2).

Esta postura com relação ao ambiente que o circundava, foi uma das matrizes de seu pensamento, Kantor assim relata:

> Só tínhamos força para agarrar o que estava à mão, O OBJETO REAL, e chamá-lo de obra de arte! Mas era um objeto POBRE, incapaz de ser útil na vida, um objeto a ser descartado. Despojado de sua função vital que o salvaria, desnudo, desinteressado, artístico! (KANTOR apud D’ABRONZO, 2008, p. 60).

Complementando este ponto, disserta Thais D’Abronzo, “A realidade da Guerra apresentou para Kantor a compreensão do objeto, do espaço de representação e do homem, deslocados de seus valores utilitários” (D’ABRONZO, 2008, p. 60). Assim o encenador polonês vai ver esta questão como um ponto fundamental ao seu teatro:

> A precariedade do espaço, dos objetos e da vida humana constitui um fator decisivo para a realidade teatral de Tadeusz Kantor. [...]. Realidade na qual objetos e pessoas encontram-se

> esquecidas e desgastadas, privadas de sua função na realidade cotidiana. (D'ABRONZO, 2008, p. 61)

Em 1955, ao analisar a sua obra, Kantor diz que o *Cricot 2* estabeleceu nesta época uma transformação entre as relações estabelecidas entre cena e publico , " Um publico instalado ao redor das mesas de café, do jazz e do *dancing*, constituindo uma realidade autêntica, viva, em oposição a um público passivo, neutro, estacionado em assentos dos teatros oficiais." (KANTOR, 2008, p. 16). Desta forma a cena, e consequentemente o *Cricot 2*, estabelecem uma *realidade viva*, que é análoga ao que se vê na rua, assim o espaço para a representação se torna uma extensão do que público e atores vivem em seus cotidianos.

O teatro de Kantor sendo assim, à primeira vista, próximo ao cotidiano teve a necessidade de utilizar meios de expressão contundentes e contestatórios, para colocar em xeque esta realidade e assim abrir a possibilidade de quebra com o comodismo do público, estabelecendo assim não apenas rupturas de ordem arquitetônica, mas também intelectual. E para tal ação Kantor se valeu da seguinte idéia:

> A metamorfose do ator, esse ato essencial do teatro – longe de ser camuflada, exibe-se explicitamente e expõe-se quase até a injuria e a zombaria. Maquiagem exagerada, formas de expressão emprestadas do circo, recorrência e perversão de situações, escândalo, surpresa, choque, associações contrarias ao "bom senso" pronuncia artificial e afetada. (KANTOR, 2008, p. 16)

Esta ruptura palco/platéia, assim como todas as outras formas deste mesmo principio (rupturas) em Tadeusz Kantor vão muito além de um mero egoísmo por parte do encenador, já que estes rompimentos devem estabelecer uma relação diacrônica com uma comunicação de importância capital. Kantor justifica esta questão, da seguinte maneira:

> Devemos dar à relação ESPECTADOR/ATOR *sua significação essencial.* Devemos fazer renascer o impacto original do instante em que o homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente igual a cada um de nós e, no entanto, infinitamente estrangeiro, muito além da barreira que não pode ser ultrapassada. (KANTOR, 2008, p. 202-203)

A fundação do *Cricot 2*, marca o período que o encenador polonês considera como o ponto de partida, real, de suas atividades teatrais. Este momento artístico como disserta Thais D'Abronzo, "[...] dá-se por dois motivos fundamentais e recorrentes em toda sua trajetória de trabalho: a realidade da guerra e a busca por compreender o teatro como realidade independente dos modos teatrais vigentes e contrários à realidade cotidiana." (D'ABRONZO, p. 56, 2008).

Esta segunda etapa das atividades teatrais de Kantor (*Cric*ot 2), apresenta um grupo de pintores de tendências extremas, poetas e pintores, que buscaram a idéia de um teatro de vanguarda. Não visando apenas pesquisas de valores estéticos, mais sim uma ruptura com o método de jogo teatral, aliado às contribuições das distintas habilidades artísticas dos integrantes deste grupo. (KANTOR, 2008)

Na fase do *teatro autônomo,* que além de marcar o inicio das atividades de seu grupo, o *Cricot 2*, se dá uma *insistência nas possibilidades de relação do ator com o espaço e os objetos*, sempre fundamentada em um lógica distinta a que se espera para o drama. Sobre esta questão D'Abronzo escreve:

> A manifestação de choques, escândalos e surpresas, ocasionada pela relação dos atores com o espaço e os objetos, favorecia a liberação do potencial da imaginação rompendo com a "casca do drama", bem como explorando aspectos desconhecidos da realidade cotidiana. (D'ABRONZO, 2008, p. 62).

Estes choques não vão em direção da agressividade, literalmente dizendo, na cena, mas sim vão ao encontro desta vontade de Kantor de confrontar a realidade da cena com a realidade cotidiana e assim ampliar as arestas da imaginação humana. Portanto nas palavras do encenador polonês esta idéia de choque, toma um sentido ontológico. Assim ele coloca da seguinte maneira o papel do choque em sua criação, contrapondo-se à idéia generalizada de choque, "É um meio real para ferir o miúdo pragmatismo generalizado do homem atual, um meio de desentulhar a estrada de sua imaginação sufocada, de fazê-lo apreender os conteúdos outros que não têm lugar no pragmatismo." (KANTOR, 2008, p. 60).

Desta forma, o choque (conflito) vai compreender o percurso de Kantor em toda sua extensão, indo de um questionamento dos modos de utilização do texto literário, passando por um gama de outras variações, até o choque entre a idéia de vida e

morte, instaurada com mais força, no período do *Teatro da Morte.*(CARSON, 1997, p. 447)

O trato com o texto, no teatro de Kantor toma também uma postura de tentativa de quebra com a realidade cotidiana. Já que o texto não é tido como fio condutor da encenação, ele esta ali para chocar a sua realidade, com a realidade do ator. O encenador polonês crê na presença do texto literário, muito validada para a atividade teatral, já que para ele o texto "[...] constitui uma condensação, da realidade, de uma realidade tangível. É uma carga que deve estourar. Não é suporte para o teatro. Não é nem um aguilhão, nem uma inspiração. É um parceiro." (KANTOR apud BABLET, 2008, p. xxxvi). Fica claro aqui nesta passagem de Bablet, que esta tensão existente entre os elementos da cena em Kantor, fogem da superficialidade de considerar este principio como, elemento de horror, violência, ingerência, mais sim este choque é elemento necessário para a existência da atividade teatral "kantoriana".

Nota-se que Kantor, tal como outros artistas de vanguarda do séc. XX propõe, constantemente, uma revisão dos materiais artísticos, um exemplo disto é a literatura futurista. Com princípios semelhantes às outras linguagens artísticas, a arte da escrita futurista deveria se valer de signos musicais e matemáticos, no lugar dos antigos advérbios, adjetivos e da pontuação. Palavras livres das convenções, acrescidas de uma *imaginação sem fios.* Marinetti[7] lança diversos manifestos, com a intenção de repensar a posição e os procedimentos que a arte teatral deveria a partir do "novo tempo" tomar como bases para a sua formulação. Em seu *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas,* ele faz um pedido para que se abandonem os temas recorrentes do teatro da época (amor e adultério), para propiciar a quebra com a realidade cotidiana, baseada em reconstruções históricas nos palcos. Para ele o teatro não teria outra razão de existir, senão o fato de distanciar o publico de sua realidade habitual (cotidiana) e lançá-lo em uma *atmosfera de embriaguez intelectual.* (GARCIA, 1997)

A negação da aparência de vida é um dos pontos que fundamentam o *Teatro Informal.* Neste seu período, Kantor propunha uma nova definição para o gesto e a decisão humana, questionando os estados emocionais no trabalho cênico que para ele se transformam insensivelmente em "hipertrofias

[7] Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944), foi um escritor, poeta, editor, jornalista e ativista político italiano, iniciador do movimento futurista, cujo manifesto publicou no jornal parisiense Le Figaro, em 20 de fevereiro de 1909.

angustiantes, por sua temperatura insólita esses estados biológicos perdem todo elo com a vida prática tornam-se material da arte". (KANTOR, 2008, p. 27 e 28).

Esta negação da aparência de vida (inanimado), presente no trabalho de Kantor, pode ser relacionada com o *Ideal Inorgânico*, que foi um dos princípios presentes, nas Vanguardas Artísticas do Século XX. O desprezo pelos valores clássicos, e a exaltação do presente deu-se na grande euforia pelos avanços tecnológicos da época. Contrapondo o ranço romântico, ainda presente em seu tempo, os futuristas vão dar prioridade à poesia concreta dos edifícios, pontes e usinas. O automóvel neste contexto se torna a expressão poética do novo tempo (GARCIA, 1997).

Este elogio às máquinas, que também pôde ser entendido como *Ideal Inorgânico* como intitula Thais D'Abronzo, em sua dissertação de mestrado, propõe uma primeira ruptura com os princípios de uma organicidade ideal e harmônica para a arte, como podemos observar no movimento simbolista. Um exemplo disto é o ideal de arte total wagneriano. O que é proposto pelos futuristas para tomar o lugar do passado e romper com estes procedimentos é: uma forma mecânica e inorgânica de se conceber a arte. (D'ABRONZO, 2008)

Este ideal inorgânico, proposto inicialmente por Marinetti, vai se estender por diversos campos artísticos. Em 1913, o pintor Russolo[8], escreve o manifesto *A arte dos ruídos*, e revela que na Antiguidade só havia silêncio, mas com o advento da industrialização, a partir do século XIX, surge o ruído. Ele propunha uma tipologia para os ruídos, "classificados segundo qualidades sonoras – sussurros, estrondos, gritos humanos e animais, etc... - pretendia utilizá-los como base para a composição musical" (GARCIA, 1997, p. 36). Assim com a crescente incidência de ruídos, vindo das grandes cidades, tal como, também já notada no campo, sugere uma lógica de que "o som puro em sua insignificância e monotonia, não mais consegue despertar emoção". (RUSSOLO apud GOLDBERG, 2006, p. 11)

O mesmo principio inorgânico também foi aplicado às performances futuristas, no que se diz respeito aos movimentos corporais, os quais eram baseados nos

[8] Luigi Russolo (1885 - 1947) foi um pintor e compositor Itáliano, futurista e o autor da *L'Arte dei Rumori* (A arte do ruído) em 1913 e *Música Futurista*.Ele acreditava que a vida contemporânea era muito ruidosa e que os ruidos deveriam ser utilizados para a criação música.

movimentos staccatos das máquinas. Em uma montagem de Giacono Balla[9], em 1914, doze pessoas representaram uma máquina tipográfica, cada um dos integrantes fazia as diferentes peças que compõem este objeto. Esta apresentação foi intitulada de *Macchina tipográfica.*

Kantor em seu manifesto do *Teatro Informal* coloca as suas aspirações sobre esta negação da aparência de vida:

> Na elocução
> chega-se até essa matéria bruta
> matéria primeira e primária,
> ridicularizando toda convenção clássica,
> essa que mimável, se deforma sem cessar
> pelo uso cotidiano [...] (KANTOR, 2008, p. 28).

Na encenação de *No Pequeno Solar* (1961) que pertence ao período do *teatro informal*, baseada na obra de I. Witkiewicz, Kantor apresentava atores junto a várias bolsas, dentro de um armário, aonde jogavam com a tensão e a luta entre eles. Segundo D'Abronzo, as questões investigadas nesta peça são, "[...] a degradação da vida biológica, e a perda de utilidade na vida prática e cotidiana, para assim alcançar a condição de matéria degradada e inerte, que se recusa a ser construída e fixada em uma forma." (D'ABRONZO, 2008, p. 64).

Aqui é interessante anexar outra passagem do manifesto do *Teatro Informal*, onde Kantor reforça a questão da omissão pela concepção clássica de vida:

> Os atores *oprimidos* no espaço estreito e absurdo
> do *armário,*
> empilhados aos objetos mortos,
> (sacos, uma massa de sacos)
> Sua individualidade e sua dignidade degradadas,
> pendurados inertes como as *vestimentas,*
> identificam-se com a massa de sacos
> (os sacos: embalagem que ocupa a ordem mais baixa na hierarquia dos objetos e torna-se então facilmente uma matéria *não objetual*) (KANTOR, 2008, p. 28).

[9] Giacono Balla (1871 - 1958), pintor italiano, nasceu em Turim. Em 1910 declarou publicamente sua filiação ao movimento futurista do qual se afastou em 1931. Com sua obra tentou endeusar os novos avanços científicos e técnicos por meio de representações totalmente desnaturalizadas, sem chegar a uma total abstração.

Neste mesmo manifesto sobre o *Teatro Informal,* Kantor nos apresenta a sua encenação. Descrevendo que na cena há muitos objetos, dispostos livremente, tudo bem caótico e ao acaso. Um armário velho e apodrecido e um grande objeto recoberto por um lençol velho. Este objeto ele dá o nome de *Maquina de Morrer,* nele se encontra uma grande manivela, que na descrição do encenador polonês pode *parecer* "[...] um absurdo moedor de café ou em uma máquina de moer carne." (KANTOR, 2008, p. 30).

Ao passo que existem estes objetos, que a principio levariam a se deduzir que este espaço seja um quarto, aparece outro objeto, uma carroça de lixo. Aqui nota-se os contrates entre elementos , que cotidianamente não convivem no mesmo ambiente – cria-se aqui um choque, uma tensão , questão importante para o teatro de Kantor. (KANTOR, 2008).

Como forma de aprofundar os elementos utilizados em seu período do *Teatro Informal,* Tadeusz Kantor apresenta o manifesto do *Teatro Complexo,* que foi publicado em 1966, juntamente ao programa do espetáculo *Der Schrank* (O Armário), que é uma reprise, com alterações da peça *No Pequeno Solar*. Aqui Kantor aprofunda os princípios preconizados no Teatro Informal. Assim como também fala novamente sobre seus fundamentos, como a postura com relação ao texto dramático, colocando ele de igual importância em relação aos outros elementos da cena. (KANTOR, 2008, p. 41)

Neste texto (Teatro Complexo) Kantor fala sobre o *respeito do caráter estranho,* como caminho essencial à criação, assim como nota-se em sua encenação *No Pequeno Solar,* aonde existe a presença de elementos que se contrapõem em cena. Ainda neste manifesto, é reforçada a importância do principio da *espontaneidade* e do *acaso*, assim ele fala sobre o circo que contém em sua base, estes elementos, que para seu teatro são fundamentais. (KANTOR, 2008)

No fim do manifesto *Teatro Complexo,* Kantor nos apresenta as bases deste e também do período *Teatro Informal,* - partes estas da trajetória do encenador polonês , que se complementam -, "O fascínio do teatro informal baseia-se no método que se serve do risco da negação e da destruição." (KANTOR, 2008, p. 43).

D'Abronzo (2008, p. 66) diz que até esse momento da trajetória de Kantor, "[...], caracterizadas pelo objeto destituído do cotidiano, bem como pela tentativa de compreender a condição do ator como semelhante à realidade de um objeto inútil [...]" (D'ABRONZO, 2008, p. 66), mostrando uma convergência com questões presentes nas práticas das vanguardas históricas. Mas algo que interessa desta relação

Kantor/Vanguardas, no que diz respeito a este trabalho, são os *ready-mades* de Marcel Duchamp que integrou o movimento Dadaísta.

Os *ready-mades* de Duchamp eram objetos que dialogavam com o inesperado, pois os mesmos eram deslocados de sua função utilitário-cotidiana. Jorge Glusberg, define da seguinte maneira este tipo de obra, "[...] vem a ser a elevação de objetos de uso cotidiano ao status de objeto de arte através da seleção feita por artistas que vão lhes conferir uma nova função e valor." (GLUSBERG, 1987, p. 18). Assim estes objetos são inseridos no "campo artístico como uma realidade pronta". Portanto segundo D'Abronzo (2008) cabia ao público destas obras a operação de questionamento, do significado dos objetos enigmáticos, propondo ao espectador uma experiência de observação da obra de arte, para além do seu significado visual pronto e ampliando e questionando assim as fronteiras da relação com a obra.

D'Abronzo, traça na sua dissertação de mestrado a convergência de Kantor com os *ready-made*, da seguinte forma:

> Em Kantor, a postura do ready-mades ultrapassa os limites do questionamento da arte. Entretanto, a realidade explícita do objeto, revelada pelo processo artístico, propondo ao espectador uma experiência visual para alem da aparência, dialoga com as criações artísticas do encenador polonês. (D'ABRONZO, 2008, p. 68)

Kantor (2008) se contrapõe ao naturalismo no teatro, pois este coloca formas em cena, que não atingem o publico de forma completa, por serem objetivas, assim estabelecem um obstáculo para a percepção da obra de arte. Assim esta idéia de relação com o objeto fundamentada nos *ready-mades*, vem se contrapor, a está estética naturalista, propondo assim uma obra de arte *viva*.

Hugo Ball[10] visava uma aproximação da arte com esferas mais profundas da percepção humana, definindo assim esta necessidade de vida na arte, "Toda arte viva, porém irracional, primitiva, complexa: falará uma língua secreta e deixará documentos que não vão falar de edificação, mas do paradoxo." (BALL apud GOLDBERG, 2006, p. 45). Estes objetos, são deslocados de suas funções primarias, são abertos a inúmeras

[10] Hugo Ball – Poeta Alemão, integrante do movimento Dadaísta, juntamente com sua futura esposa Emmy Hennings, abriram em Zurique (Alemã), o histórico Cabaret Voltaire.

possibilidades de jogo e de formulação de significados. Chegando até a serem questionados de serem se são ou não obras de arte. Não por acaso, uma exposição que contou com boa parte da produção de Duchamp na *Fundación PROA* (Buenos Aires), tinha como titulo *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra "de arte"*.[11]

Ainda é necessário expor aqui que esta idéia também converge com o surrealismo, aonde a busca por uma realidade dos *sonhos*, para a arte foi uma constante. O próprio Kantor discorre sobre esta questão, no contexto dos surrealistas:

> Os surrealistas o reivindicavam em seu reflexo equivoco no subconsciente e a realidade do sonho, no qual, liberado de suas funções reais, ele erguia uma ponta do véu de seu mistério. Ele foi totalmente afastado para criar um mundo sem objeto, campo da sensação pura e do sentido metafísico da criação. (KANTOR, 2008, p. 102)

A idéia de sua fase *Teatro Happenin* (1967), nasce com o intuito de fazer nascer possibilidades e atividades "inatas" e "primárias", estabelecer um lugar de preexistência do ator, tomando como ponto de vista que este espaço, no teatro de Kantor, não é ocupado pelo universo ilusório do texto. Assim desta forma o ator não representa um papel, ele acaba por assumir de forma consciente sua existência e suas ações, as colocando dentro da obra artística. O *Teatro Happening* se torna para Kantor uma necessidade na época, "Nessa situação seria ridículo tentar construir alguma coisa, opor valores estéticos ilusórios. Era necessário aceitar a realidade, encontrada, pronta". (KANTOR, 2008, p. 103)

Nesta fase, o *Teatro Happening*, a idéia do *ready-made*, é utilizada da seguinte forma segundo D'Abronzo (2008, p. 70): "estabelecer um jogo de manipulação e repetição com os objetos e os fenômenos da vida cotidiana, no intuito de privá-los de sua função utilitária e de sua finalidade, para que adquirissem, assim, uma outra noção de vida e realidade autônoma".

Uma das marcas registradas deste período é a sua intervenção intitulada *Happening Panorâmico do Mar,* aonde Kantor por diversas horas rege o mar como se estivesse à frente de uma orquestra, o público ficava sentado de frente ao mar em cadeiras de praia, assistindo o encenador polonês de fraque e sobre um palanque,

[11] . Exposição de objetos, quadros e fotos de Marcel Duchamp, que aconteceu em 2008, na Fundación PROA, que esta localizada em Buenos Aires – Argentina.

"conduzir" o movimento marítimo. (KANTOR, 2008, p. 126-127)

No *teatro impossível,* Kantor se coloca a refletir sobre toda sua trajetória deste o *teatro clandestino.* Esta fase é considerada como a transição entre o *teatro happening* e seu último período o *teatro da morte.* Nesta fase ele reavaliou as influencias dadaístas, surrealistas e o happening. (D'ABRONZO, 2008)

O *Teatro da Morte,* é a ultima fase das investigações teatrais de Kantor, ela vai de 1975 até 1990, sendo interrompida com a morte de Kantor. D'Abronzo nos coloca um breve resumo da pulsão que conduziu esta fase, "Com o Teatro da morte, concretiza-se o que Kantor já esboçava nas fases anteriores, ou seja, que o conceito de vida em arte somente pode ser expresso pela ausência de vida" (D'ABRONZO, 2008, p. 77).

A autora ainda diz que com relação ao uso dos objetos nesta fase, Kantor vê os objetos pobres, destituídos de utilidade, "[...] são carregados de memória, podendo gerar ações de vida nos personagens de sua cena". (D'ABRONZO, 2008, p. 79). Já que os personagens na cena do teatro da morte, são distanciados de suas memórias, não tem uma biografia, assim estes objetos podem devolver a eles alguma ação, que lhe aproxime da vida. Portanto aqui esta utilização do objeto, não o eleva a categoria de obra de arte, mais sim como dito acima é carregado de experiências (memória). Revelando assim esta evolução, do pensamento de Kantor, que buscou sempre uma reformulação das questões teatrais.

Por fim temos aqui nesta fase do *Teatro da Morte*, a utilização em cena de *manequins.* Que são objetos colocados como um *modelo* para o ator, isto esta de acordo com esta perspectiva de Kantor de potencializar o conceito de vida através da presença da morte, mais uma vez se constata o choque entre dois elementos, que por conseqüência amplia a questão artística.

Segue aqui o que diserta D'Abronzo sobre os *manequins* no teatro de Kantor:

> O manequim dialoga com a realidade, na qual objetos e pessoas se encontram esquecidas e inúteis, pois perderam o valor diante da realidade cotidiana. Também, o manequim deveria constituir um modelo vivo pela "artificiosidade", impregnada de encanto e repulsa, manifestando a presença da morte de maneira concreta, ou seja, que caracteriza a própria ausência da vida. (D'ABRONZO, p. 79, 2008)

Referências Bibliográficas

BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugenio. *Terra de Cinzas e Diamantes.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

BELTRAME, Valmor, MORETTI, Maria de Fátima de Souza. Kantor, Duchamp e os Objetos. In: *Revista de Investigação em Artes*, Florianópolis, n. 3, v. 1, ago. 2007/Jul.2008. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/mariadefatima_nini.pdf**.** Acesso em: 15 março 2011.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CINTRA, Wagner. *No limiar do desconhecido. Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. 2008. 596p. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

D' ABRONZO, Thais Helena. *Foi tarde, a construção da cena pelas vias da imagem. Diálogos com o teatro da Morte de Tadeusz Kantor e a Morta de Oswald de Andrade.* 2008. 218 p. Dissertação de mestrado, Unicamp, Campinas, 2008.

GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jerico – O teatro nas Vanguardas Artísticas.* Campinas: Hucitec, *1997.*

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva,1987.

GOLDEBERG, Roselee. *A arte da Performance – do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramatico.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LITTLEJOHN, Stephen W. *Fundamentos Teóricos da Comunicação Humana*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PLEŚNIAROWICZ, Krzystof. *The Dead Memory Machine – Tadeusz Kantor's Theatre Of Dead.* Kraków (Polonia), Centrum Wydawicze SZKIce, 1994.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

O(S) PERFUME(S): UM ESTUDO DO PROCESSO DE REFICCIONALIZAÇÃO DA NARRATIVA LITERÁRIA PARA A NARRATIVA FÍLMICA

Héder Junior dos Santos (mestrando em Letras da Unesp/Assis, bolsista CNPq e graduando em Filosofia da Unesp/Marília. heder_eu@hotmail.com)

Resumo: É inegável que em sua trajetória, a literatura tem dialogado com o teatro, a pintura e a música, mas logo encontraria ecos também na constituição do cinema, desde seu advento no século XX, ocorrendo a partir daí constante prática intertextual entre as narrativas literárias e as cinematográficas. Num primeiro contato entre essas diferentes formas artístico-expressivas, o que estava em questão era a própria constituição estética do cinema, que por sua vez, se desenvolveu acompanhando as sólidas pegadas da literatura. Portanto, ao observarmos a relação existente entre o texto literário e sua reficcionalização no cinema, realizada através de uma adaptação propriamente dita, abrem-se muitas possibilidades de estudo e interpretação. É a partir destas possibilidades e considerando também a importância de reflexões desta natureza para a pesquisa das narrativas que surgiu o tema a ser abordado neste trabalho. Pretendemos verificar como ocorre a transposição do código literário àquele fílmico, na narração da história de Jean-Baptiste Grenouille, personagem central de duas narrativas, ou seja, do romance *O Perfume* - história de um assassino (1985), do escritor alemão Patrick Süskind e do filme homônimo de 2006, dirigido por Tom Tykwer. Para isso, partimos de alguns pressupostos: a ficcionalidade como valor estético, a consciência construtiva cultivada rigorosamente por Patrick Süskind e Tom Tykwer, e a ficção como mediadora de verdades ou realidades mentais e sociais construídas historicamente.

Palavras-chave: *O perfume* - história de um assassino; relações entre literatura e cinema; reficcionalização.

Romance e filme: uma recriação propriamente dita?

Ao nos depararmos com uma obra cinematográfica que toma por base um texto literário, múltiplas questões se apresentam nesse entrecruzamento de formas e conteúdos. A primeira vista, somos levados a considerar o caráter de fidedignidade empregado pelo cineasta em relação ao texto de origem, isto é, somos instigados a observar em que medida o filme se vale de certos elementos próprios da literatura e quais as mediações utilizadas/ necessárias para trazer para as telas uma releitura peculiar da diegese literária, que por sua vez, se apresenta com códigos dispares de manifestação. Um exame de tal entrelaçamento já nos apresentaria pontos conflitantes, principalmente, pelo fato de nos colocarmos em face de duas obras confeccionadas em solos-históricos distintos (tempo e espaço) e autores municiados de sensibilidade, perspectivas e intenções particulares, ou seja, cada qual tem por objetivo "contar uma história", mas é claro, cada um a sua maneira.

Esse foi o caminho percorrido até recentemente pela crítica especializada, que se debruçava sobre a película munida de juízos que ansiavam por traçar um paralelo sumarizante dos conteúdos conjugados entre livro e filme, deixando para segundo plano o aspecto da especificidade dos meios, além de se esquecer que o filme não apenas dialoga com seu texto-fonte, "mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos" (XAVIER, 2003, p. 62). Ao que tudo indica, esses sim seriam os óculos mais fecundos para se analisar uma obra fílmica que pretende "adaptar" um romance que revisita a história da França oitocentista por meio da trajetória de um sóciopata, em crise com sua condição existencial e o meio circundante. Estamos nos referindo ao filme *Perfume – a história de um assassino* (2006), dirigido por Tom Tykwer e o romance homônimo do alemão Patrick Süskind, publicado em 1985.

O referido filme carrega consigo inúmeros resquícios de fidelidade à obra literária no que se refere ao plano conteudístico, ou seja, a fábula romanesca aparece fartamente na película: não ocorre nenhuma espécie de transgressão espaço-temporal, não há deslocamento do tempo diegético do romance (anacronismo ou atualização). O narrador cinematográfico nos coloca novamente no contexto histórico da França da metade do século XVIII (1738 – 1767), é importante destacar que esses são os anos que antecedem à revolução francesa (1789), um período marcado pelo espírito de apatia e massacre monárquico frente aos ideais burgueses de emancipação econômica, social e cultural. Como já é possível notar, o filme margeia as crises oriundas das mudanças político-estruturais da França, que iria do esfacelamento do regime nobiliárquico à pretensa consolidação de um pais regido pela democracia.

Dessa forma, ao confrontarmos livro e filme, observamos também que os diálogos passam por um farto processo de aproveitamento. Nesse horizonte, as personagens e seus destinos são recorrentes do romance de Süskind. Guardadas as devidas proporções, no filme, suas vicissitudes condizem em inúmeros aspectos àqueles fomentados pelo narrador romanesco, além de receberem um tratamento tipificado, elas são figuras verificáveis (verrossímeis) na realidade recortada pela economia da obra, salvo o protagonista, Jean-Baptiste Grenouille, carregado de profundidade psicológica em ambas as ficções. Em outras

palavras, estamos em face de uma "adaptação propriamente dita[1]", em que "não há alteração da história, nem de tempo, nem de localizações, nem de personagens. Os diálogos refletem apenas as emoções e os conflitos presentes no original" (COMPARATO, 1996, p. 331).

Nesse contexto, esse trabalho analisa o filme *Perfume – a história de um assassino* tomando por base a trajetória do anti-herói Jean-Baptiste Grenouille, um homem pobre, branco e citadino, e também as condições histórico-sociais emolduradas pelo narrador cinematográfico que propiciaram sua condição humana de sóciopata. Portanto, propomos uma análise dessa metaficção historiográfica levados por um narrador coercitivo, que interpõe-se na narrativa, organiza e costura a trama, e que descortina uma história, não mais do ponto de vista da monarquia sobre o assunto, mas a partir da excentricidade, da exceção, colado à ótica de uma figura marginalizada, que não teria *locus* e vocalidade no discurso oficial da história. Para isso, partimos de alguns pressupostos: a ficcionalidade como valor estético; da existência de uma consciência construtiva cultivada por Patrick Süskind e Tom Tykwer; a ficção como mediadora de verdades ou realidades mentais e sociais elaboradas histórica ou socialmente, e que essa verdade ou realidade ficcional ocorre pela forma.

O perfume: a história de um assassino ou a busca de uma identidade

Desde o início do filme *Perfume – a história de um assassino*, somos informados de importantes elementos que efetuam sua costura discursiva. Já na cena inicial, somos colocados em face de um sujeito (que o narrador ainda não informou, mas que logo o leitor da sentença nos deixará claro ser Jean-Baptiste Grenouille, um aprendiz de perfumista) que é achatado pela câmera numa parede rugosa e escura, colocando-o numa posição de oprimido. Ainda como expectadores, não sabemos os reais motivos que levaram aquele indivíduo ao julgamento do tribunal, enquanto somos avisados da brutalidade com que será morto em alguns dias. Esse acontecimento pertence ao desfecho da narrativa, e ao ser colocado já na abertura do filme, nos faz ficar curiosos acerca dos episódios que levaram Jean-Baptiste àquela situação. Isso é bastante recorrente em narrativas de suspense, já que toma o leitor pela

[1] Termo cunhado por Doc Comparato em *Da criação ao roteiro*.

bisbilhotice. Não obstante, nos perguntamos qual seria a trajetória degradante desse sujeito? Como é possível entrever, o enredo fílmico se apresenta *in ultima res*[2].

Em meio a acalorados gritos da comunidade em êxtase, a câmera vai se aproximando do protagonista até adentrar no nariz do mesmo e dissolver o plano em preto e os letreiros em branco deixarem claro que conheceremos a história de um assassino, como nos títulos do livro e do próprio filme em questão. Cinematograficamente, é comum que essa sobreposição do branco no preto anuncie que não teremos uma narrativa pacífica, mas sim marcada por crises e conflitos, ou melhor, que algo de ruim está para acontecer. Assim, o percurso da câmera até o nariz de Jean-Baptiste Grenouille pode ser interpretado como se o narrador fílmico já antecipasse que será através dessa qualidade sensível (olfato) que o protagonista captou e assimilou o mundo circundante e os dilemas de lá provindos.

A "questão dupla do narrador" também é colocada pelo filme, isso se dá pelo recurso da *voz over* que nos faz conhecer mais detalhes do que aqueles fomentados pelas imagens. Em certos sentidos, essa voz olímpica tem uma função pedagógica dentro da trama, de ir tecendo e amarrando os sentidos do filme. Importa destacar que chamamos de "questão dupla do narrador" o fato de haverem duas instâncias narradoras já conhecidas daqueles que se debruçam sobre a sétima arte. Tanto a voz sobreposta às imagens, que ordena o que vai contar, quanto a própria câmera, que vai nos mostrando esse "cosmos possível" à luz de suas vontades. Há um corte e somos levados para um mercado de peixes, local onde Jean-Baptiste nasce. Esse inicio já demonstra certa autonomia do enredo fílmico em relação ao literário. No romance de Patrick Süskind, a história de Jean-Baptiste é arranjada em chave causal, ou seja, respeitando a linearidade da cadeia *ab ovo*[3].

Podemos considerar que o filme tráz à baila uma França decadente, pobre, suja e bastante propícia para o aflorar de uma subjetividade em crise. Não temos uma "glamourização" do espaço, pelo contrário, o filme utiliza-se do modo de representação realista como fio condutor. Somos colocados em contato com a plebe, não com a monarquia

[2] Segundo os estudos de teoria da narrativa, um enredo *in ultima res* quer dizer que o discurso narrativo se inicia com a apresentação de um acontecimento que pertence ao desfecho da diegese.

[3] Quando não há anacronias no desenvolvimento do enredo, isto é, os fatos são apresentados a partir da lógica cartesiana de causa e efeito; assim, a fábula é narrada com início, meio e fim, nessa ordem.

do período. Nesse sentido, há um aproveitamento da perspectiva proposta pelo romance, que logo nas primeiras páginas nos expressa:

> Na época em que falamos, reinava nas cidades um fedor dificilmente concebível por nós, hoje. As ruas fediam a merda, os pátios fediam a mijo, as escadarias fediam a madeira podre e bosta de rato; as cozinhas, a couve estragada e gordura de ovelha; sem ventilação, salas fediam a poeira, mofo; os quartos, a lençóis sebosos, a úmidos colchões de pena, impregnados do odor azedo dos penicos. Das chaminés fedia enxofre; dos curtumes, as lixívias corrosivas; dos matadouros fedia sangue coagulado. Os homens fediam a suor e roupa não lavadas; da boca eles fediam a dentes estragados, dos estômagos fediam a cebola e, nos corpos, quando já não eram bem novos, a queijo velho, a leite azedo e as doenças infecciosas. Fediam os rios, fediam as praças, fediam as igrejas, fedia sobre as pontes e dentro dos palácios. Fediam os camponeses e o padre, o aprendiz e a mulher do mestre, fedia a nobreza toda, até o rei fedia como um animal de rapina, e a rainha como uma cabra velha, tanto no verão quanto no inverno. Pois à ação desagregadora das bactérias, no século XVIII, não havia sido ainda colocado nenhum limite e, assim, não havia atividade humana, construtiva e destrutiva, manifestação de alguma vida, a vicejar ou a fenecar, que não fosse acompanhada de fedor. (SÜSKIND, 1985, p. 5-6)

Como podemos entrever, o caráter degradante do odor é utilizado para marcar o espírito decadente que perpassa os espaços privados e públicos. Plebe, clero e monarquia estão na mesma condição. As relações humanas são marcadas por uma pobreza exacerbante. Evidentemente, romance e filme buscam um efeito sinestésico ao provocarem a aglutinação de diferentes sentidos, mas ao nosso ver, o fedor abre espaço para falar de uma condição decadente que transcende aos limites de classes sociais; segundo o trecho transcrito; todas as entidades padeciam de um mesmo mal: o espírito decadente e desnorteador de seu tempo, corporificadas ao cheiro ruim que pairava pelas cidades francesas, em especial, por Paris, a mais populosa cidade da Europa no período enquadrado pela diegése fílmica. Assim, o odor é utilizado alegoricamente como sintoma sutil de um tempo em crise, e que logo fomentaria a luta burguesa por sua emancipação.

É nesse solo-histórico que nasce Jean-Baptiste Grenouille no filme. Rejeitado pela mãe como acontecera com seus outros cinco irmãos, o protagonista morreria, se não fosse dotado de uma capacidade “única e fenomenal”, para utilizar os termos do narrador, de captar o mundo fétido que o cercava desde então. No campo expressivo, a câmera torna-se subjetiva à Grenouille; por meio do campo-contra-campo, vai nos descortinando a podridão do

mercado, seus sujeitos e seus produtos. É curioso que ele nasça num mercado, o espaço do capital por excelência, pois como buscaremos evidenciar, há um processo de coisificação do protagonista, ele será marcado por um contexto de exploração por quase toda a película, é mais um acessório das coisas inertes. Isso é até verossímil para a economia da obra, pois resulta no nó-gordio da mesma: um sujeito que buscará sentido para sua existência, que consegue pensar sua própria condição de explorado, de se ver como mais um produto na prateleira mercantilista. Importa lembrar que para o pensamento burguês, "a mercadoria é uma coisa natural, sólida, cuja causa é relativamente sem importância, secundária: sua relação com tal objeto é de puro consumo" (JAMESON, 1985, p. 147). Assim sendo, somente por meio do conflito entre homem e destino, natureza ou realidade empírica, o mundo "pode ser narrado através de categorias puramente humanas e sociais" (JAMESON, 1985, p. 149).

Nesse tempo do "salve-se quem puder", Jean-Baptiste toma consciência de que a sociedade o tornou um homem abstrato, sem qualquer particularidade social, e será utilizando de sua potencialidade olfativa, que Grenouille marcará seu lugar no mundo, pois como nos fala o narrador fílmico, Jean-Baptiste se levantou como um dos mais "talentosos e conhecidos personagens de seu tempo [...] e se o nome dele foi hoje esquecido é apenas porque toda sua ambição se restringia a um domínio que não deixa vestígios na história. O fugaz domínio do aroma" (grifo nosso). É importante destacarmos que não tomamos a personagem como existente no tempo conformado pela obra em análise; mas que entendemos a reiteração proposta acima pelo narrador como uma forma de legitimar o discurso que narra, isto é, de elaborar um anti-herói verossímil, em consonância com os fatos ficcionais.

Ao ser enviado para o orfanato da Sra. Gaillard, Jean-Baptiste torna-se, "uma fonte de renda como os outros", como nos dá a conhecer o narrador. Não é tratado como um indivíduo munido de particularidade, mas como mais um número a acrescentar benefícios nas rendas de Gaillard. Não tem regalias, nem atenção devida quando recém-nascido. É nesse espaço cheio de crianças fragilizadas, regidas pela lógica da agressão física como forma punitiva para qualquer deslize às normas pessoais da mantenedora, que o protagonista passa sua infância. Nessa micro-estrutura social em que se vigia e se pune, os direitos básicos são deixados de lado, as cenas de violência são constantes; carinho e afeto são vocábulos inexistentes. Dessa

forma, o filme nos faz perceber que essa ordenação social forma um indivíduo frio e calculista, desapegado a sentimentalismos, por nunca os ter tido. Portanto, Jean-Baptiste reflete quando adulto, muito dessa (de) formação.

Seu desenvolvimento é peculiar. Aos cinco anos, apenas balbuciava palavras, por outro lado, se acentua o olfato como fonte de informações acerca da realidade circundante e de si mesmo, isto é, as qualidades olfativas como instrumento de intelecção do real. O narrador mostra-se bastante apegado à Grenouille, ele não desautoriza essa forma peculiar de leitura de mundo, não confere um olhar estranhado a essa situação, como acontece com as crianças do orfanato, que se inquietam com sua presença, agredindo, menosprezando e colocando de lado, pelo contrário o narrador mostra-se bastante empenhado em transcrever em imagens aquilo que só é captável por Grenouille; para o protagonista, não havia uma correspondência exata entre a linguagem e a essência das coisas, questão bastante perseguida pelos filósofos ao longo da trajetória humana, principalmente os nominalistas do período medieval. A título de exemplificação, podemos evocar a cena em que o pequeno Jean-Baptiste está deitado de olhos fechados, tentando nomear os elementos do real.

A câmera se deleita no percurso estabelecido pela curiosidade de Grenouille e ao chegar numa rã, não consegue inteligir sobre o que seriam os girinos que a acompanham. Essa falta de identificação objetiva esconde pistas interessantes acerca da condição existencial de Jean-Baptiste. Municiado de um meio peculiar de compreensão do real, bastante potente, o anti-herói corporifica um sujeito em metamorfose, assim, ele recebe da narrativa uma ornamentação em chave de grotesco; sua característica destoante ao meio em que está alocado imputa no mesmo uma posição de vantagem frente ao mundo, mas sua condição social o rebaixa. Uma interpretação sobre esse caráter fantástico seria interessante, mas a nosso ver, o filme dá uma forma sintética a um sujeito sensível que assimila as crises de seu tempo histórico (1738 – 1767), ou melhor, desprovido de pai e mãe, Jean-Baptiste é filho de seu tempo e semente de seu terreno social. O fato de “Grenouille” significar girino, em francês, identifica-o a essa condição de homem em processo de transformação. É chamado pela *voz over* de “bactéria resistente”, aquela que se adapta às situações de seu meio, com a finalidade

de se manter viva, para então corporificar um novo indivíduo. Se a revolução burguesa provoca uma mudança sócio-estrutural, Jean-Baptiste anuncia nos anos antecedentes, um sujeito que não se enquadra às mudanças, ou seja, que não as compreende racionalmente. Mais do que propor uma metamorfose particular, o narrador fílmico parece mostrar sensivelmente que a transformação se deu de forma problemática para a classe dos mais desfavorecidos. Em outras palavras, estamos em face de uma personagem desnorteada, que não consegue se enquadrar em seu solo-histórico, que por sua vez, se apresenta predatório e pretensamente unificador, que lhe furta a individualidade e o coloca na condição de mercadoria ou neo-escravo. Daí podermos inferir que é a sagacidade desse homem formado longe dos modelos clássicos que vai garantir e permitir que o mesmo busque compreensão de si num mundo caótico.

Os outros dois contextos em que o protagonista é explorado recaem na sua adolescência e na fase adulta. Se o estado pagou à Sra. Gaillard para mantê-lo num orfanato, a mesma se vê no direito de vendê-lo ao curtumeiro Grimal por sete francos. Nessa sua nova vida, o protagonista trabalha “duro quinze, dezesseis horas por dia, no verão e no inverno”, informa o narrador. Estamos em face de um contexto de exploração e alienação por meio do trabalho escravo, já que o mesmo não parece receber nenhuma forma de recompensa que não seja comida e moradia. A outra forma de exploração se estabelece com uma segunda compra de Jean-Baptiste, dessa vez pelo perfumista falido Baldini, esse vê no protagonista a possibilidade de fazer fortuna utilizando de suas capacidades olfativas. Como se nota, na cidade a opressão se materializa por meio da utilização exacerbada das capacidades elaborativas de Grenouille com as fragrâncias, isto é, sua inventividade é furtada em nome da busca por rendimentos para Baldini e sua satisfação moral em ser conhecido e respeitado.

É a partir desse momento que se intensificam as crises de Jean-Baptiste. Primeiramente, ele intenta captar e reproduzir os aromas do mundo. Com Baldini, aprende a lógica racional de formulação de perfumes, com seu método dos treze elementos e acordes.

Isso se refletirá na morte das treze mulheres, que terão suas fragrâncias apreendidas e preservadas com a finalidade de elaborar um perfume catártico. É imperioso mencionar que a existência de tal possibilidade é fomentada no filme através uma lenda egípcia que o mesmo Baldini conta à Jean-Baptiste. Portanto, o caráter verossímil do plano do protagonista se dá em duas linhas que se entrelaçam, a científica e a lendária. Tudo isso pautado pelo hedonismo característico do sóciopata, tendo em vista que o mesmo acredita que com tal formulação seria lembrado no mundo, ou então, não passaria despercebido, como sempre aconteceu. Ao que parece, temos uma personagem em crise de identidade buscando solucioná-la. Isso se torna mais palpável através da cena em que Jean-Baptiste vai para Grasse. Ao adentrar numa caverna, no alto de uma montanha, percebe que é o único elemento orgânico carente de fragrância. Nesse momento, é nítido o caráter sagrado da montanha, enquanto símbolo de revelação[4]. Como verbaliza a *voz over*, "pela primeira vez na vida, ele percebeu não ter odor próprio. E que a vida toda ele havia sido insignificante para todos. O que ele sentia agora era o medo do próprio esquecimento. Era como se ele não existisse".

É nesse contexto que Grenouille deflagra seu plano, mata treze mulheres típicas, como a camponesa, a prostituta, as gêmeas e a freira. Ele capta suas essências. Para ele, "o perfume é a alma das pessoas", informa a diegése fílmica. É preso e levado à condenação. Realiza-se a costura discursiva, já que voltamos à primeira cena do filme, mas agora já conhecedores da trajetória de Jean-Baptiste.

Considerações finais

O que o filme *Perfume – a história de um assassino* propõe é revisitarmos a história oficial da França seguindo os passos de Grenouille, tomando por base uma pretensa fidelidade conteudística com o romance homônimo de Patrick Süskind. Em ambas as ficções fica clara a intenção em narrar uma história num viés diferente daquele que conhecemos nos livros. Há uma espécie de questionamento sobre a veracidade de tais relatos, ou ao menos, uma proposta de reconfiguração da mesma levando em consideração a perspectiva de uma personagem marginalizada em seu meio, e fartamente, explorada. Num percurso marcado por violência nas relações humanas, Grenouille corporifica e reflete as crises, tensões e angustias do tempo

[4] A esse respeito ver Mircea Eliade em *História das Religiões*, ou mesmo, *O sagrado e o profano*.

em que está conformado. É filho de seu tempo, como demarcamos em nossa análise. Guardadas as devidas proporções, é como se o mesmo representasse o espírito desnorteador de seu tempo, e sua busca hedonista por um perfume catártico se relacionasse à falta de sentido do mundo moderno, fomentados por uma França em transição, de uma estrutura sócio-política baseada na monarquia à luta pela emancipação da burguesia. Ao que tudo indica, o fato de Jean-Baptiste ser carente de aroma (logo, de uma existência substancial) indica, em chave crítica, o lugar da plebe no redemoinho do processo de democratização francesa.

Referências bibliográficas:

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FREIRE, Rafael; SILVA, Marcel V.B. Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método. Crítica cultural, v. 2, nº 2, 2007.

SÜSKIND, Patrick. *O perfume*. Rio de Janeiro: Record/ Altaya, 1985. (Coleção Mestres da literatura contemporânea).

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac. São Paulo: Instituto Cultural, 2003.

A SERVIÇO DOS CORONÉIS – IMPRENSA E POLÍTICA NO INTERIOR PAULISTA: SÃO JOSÉ DO RIO PRETO (1927).

Henry Marcelo Martins da Silva

Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista – UNESP

Professor da Fundação Municipal de Educação e Cultura de Santa Fé do Sul - FUNEC.

hen.martins@bol.com.br

Na primeira metade do século XX, impulsionado pelo desenvolvimento do complexo cafeeiro e do conseqüente processo de ocupação territorial, o oeste paulista apresentou um rápido crescimento populacional e econômico; naquele momento, várias cidades adquirem um patamar de desenvolvimento urbano que não envolvia apenas o crescimento populacional e econômico, mas também o estabelecimento de um meio cultural mais plural e por conseqüência mais aberto à participação popular nos destinos públicos; tal ambiente era favorecido grandemente pela presença dos jornais, que cada vez mais numerosos, passam a fazer parte do cotidiano dos habitantes das cidades interioranas desde o início do século XX.

Desse modo, os coronéis passaram a enfrentar novas situações advindas daquelas mudanças, como a presença de uma grande quantidade de diferentes elementos com aspirações políticas, ou ainda meios de comunicação de grande alcance que poderiam abalar seu poder tradicionalmente estabelecido; desse modo, os antigos donos do poder depararam-se com situações em que não podiam contar apenas com as antigas práticas coronelisticas, sendo obrigados a adaptarem-se às novas situações surgidas para manterem-se no poder.

Como, porém, administrar o poder em um meio social cada vez mais plural? Como os coronéis poderiam manter sob seu controle os destinos da política local em ambientes cada vez mais favoráveis à participação de mais camadas da população nos destinos da administração publica? E além disso, como enfrentar a existência de vários jornais que atuariam intensamente nas políticas interioranas na República Velha?

Os coronéis poderiam cada vez menos resolver seus conflitos políticos de maneira violenta ou “sorrateira”, e uma vez transformados os meios políticos em que atuavam, também sua prática deveria adaptar-se aos novos contextos; nesse sentido, é esclarecedor o conflito ocorrido entre os políticos rio-pretenses em fins da década de 1920, em que um grupo de novos elementos amparados por um jornal empreende um vitorioso projeto de oposição aos políticos tradicionais.

Formado por novos elementos que rapidamente adquirem importância no meio político local, e amparados por um jornal de grande circulação diária, o novo grupo disputa com os antigos donos do poder o controle da política rio-pretense; utilizando-se de novas práticas e defendendo um perfil político até então inexistente, o novo partido rapidamente adquire importância no cenário local, obtendo importantes vitórias e adquirindo prestígio junto ao eleitorado da região.

Aquela situação obrigou os elementos do Diretório a utilizarem-se de vários expedientes para manter-se no poder, estratégia que culmina no seqüestro das chaves da prefeitura pelo coronel situacionista após uma derrota eleitoral, e na curiosa situação vivida pela cidade em fins da República Velha, quando teve simultaneamente dois prefeitos em exercício; desse modo, o conflito rio-pretense reflete uma situação que era comum a vários outros municípios paulistas, e ao revelar as diferentes estratégias utilizadas pelos grupos envolvidos naquela disputa, pode indicar como se davam as lutas entre novos e antigos elementos nos mutantes cenários políticos das cidades interioranas.

O ambiente político predominante em Rio Preto em meados da década de 1920 fora resultado de várias transformações promovidas pelos conflitos entre o grupo local e os chefes das regiões interioranas; desse modo, o grupo de elementos que participaria das decisões políticas locais juntamente com os membros do Diretório era bem maior e diferente.

Em janeiro de 1925, Rio Preto vivia um momento de tranqüilidade dos ânimos que outrora estiveram acirrados; nesse clima realizaram-se as escolhas dos cargos da Câmara e do concorrido posto de prefeito para aquele ano, pleito que teve como resultado a eleição do advogado Alceu de Assis. A partir daquele momento começa a se destacar na cidade a figura política de Assis, que com o apoio dos chefes perrepistas locais inicia seu primeiro mandato como prefeito municipal, tendo como primeira tarefa melhorar a péssima administração publica vigente à época; estas eram as aspirações dos rio-pretenses, que receberam com alegria a notícia da escolha de seu novo administrador, celebrando com festa em praça pública a eleição de Assis, evento que foi longamente retratado pelo *A Notícia*[1].

Aproveitando o espaço político aberto às suas ações, Alceu de Assis empreende um plano político onde apela para figura do administrador; desse modo, trata de executar os melhoramentos municipais necessários, que eram alarmados diariamente pelo *A Notícia*, além de implementar benfeitorias que marcariam de vez seu nome na política local. Nesse projeto, Assis contava com o apoio do advogado Nelson da Veiga, que proprietário do *A Notícia* divulgava nas colunas de sua folha os planos e serviços executados pelo novo administrador, desde o início de seu mandato, como demonstra a entrevista de duas partes publicada por

aquela folha ainda no primeiro mês de governo, em que o novo prefeito apresenta suas prioridades para a administração que se iniciava[2].

E as melhorias não tardaram em aparecer; já em fins de fevereiro Assis promove a remodelação do jardim municipal[3], investindo também pesadamente no concerto de ruas e na colocação de sarjetas, medidas de efeito que auxiliavam o novo administrador em seu projeto de ascensão política, e que por meio do *A Notícia* eram alardeadas para os quatro cantos da cidade[4]. Posteriormente, Assis atua efetivamente na resolução de outros problemas da municipalidade, como a dificuldade na fiscalização dos automóveis, resolvida repassando as funções à polícia[5], ou ainda o problema relativo ao abastecimento d'água, de modo que em pouco tempo já se destacara em relação aos administradores anteriores, recebendo várias congratulações e homenagens, como a publicada pelo *A Notícia* em julho daquele ano, que ao lado da foto do prefeito trazia na primeira capa as melhorias empreendidas em tão curto espaço de tempo[6].

Os elogios de Nelson da Veiga à administração de Assis intensificaram-se a partir da entrada do primeiro no legislativo municipal, em março de 1925; uma vez na Câmara, Veiga destaca-se politicamente no cenário rio-pretense, sendo um dos mais atuantes vereadores locais. A figura do proprietário do *A Notícia* não era recente no meio político rio-pretense; suplente naquela legislatura 1923/1925 e já prevendo sua entrada na Câmara no início do último ano de mandato, Veiga funda sua folha em novembro de 1924, como jornal independente, mas provavelmente visando seu futuro uso político, situação que se confirma no decorrer daquele período. Nesse momento, fica clara a aliança entre os dois bacharéis, Assis e Veiga, em suas pretensões de ascensão política, e as eleições municipais do final daquele ano seriam o primeiro desafio do novo grupo; no entanto, seus projetos ao que tudo indica não restringiam-se ao âmbito local, envolvendo segundo seus adversários a chegada, no futuro, do primeiro ao Congresso estadual[7].

Desse modo, apoiados pelas colunas do *A Notícia*, os novos políticos desenvolviam seu projeto de atuação pública; diariamente, a *folha independente* publicava elogios às ações do prefeito administrador, além de comentar detalhadamente as propostas do mais atuante vereador local. Em agosto daquele ano, Alceu de Assis empreende outra ação que marcaria sua carreira na política local: a entrega de um relatório de sua gestão; diferentemente dos outros políticos que ocuparam a prefeitura, que não levavam corretamente as escritas da administração pública, Assis lança festivamente seu documento, apresentado à Câmara e publicado no *A Notícia*, em que aponta os gastos e melhorias executadas até então.

A NOTICIA

RELATORIO apresentado á Camara Municipal de Rio Preto, na sessão do dia 1.º de Agosto do corrente anno, pelo seu Prefeito Municipal sr. dr. Alceu de Assis

Imagem 1 – Capa jornal *A Notícia* de 05/08/1925.
Fonte: A NOTÍCIA, n.º 146, p. 1, 05/08/1925.

Desse modo, com altos índices de popularidade inclusive entre os membros do Diretório, Alceu de Assis e Nelson da Veiga são indicados para a chapa oficial do partido para a disputa das eleições municipais, que iriam acontecer em fins de novembro; e os resultados confirmam as expectativas preexistentes, e Assis e Veiga são os dois vereadores mais votados da cidade; no do dia seguinte, no anúncio do resultado da eleição, o *A Notícia* estampava na primeira página os grandes vitoriosos daquele pleito:

A NOTICIA

O NOSSO ANNIVERSARIO

O REFORMADOR DA CIDADE

Imagem 2 – Capa jornal *A Notícia* de 30/11/1925.
Fonte: (A NOTÍCIA, n.º 194, p. 1, 30/11/1925).

Obtida a primeira vitória, os objetivos voltavam-se agora para eleição de prefeito e escolha das mesas e cargos da Câmara, que aconteceriam em janeiro do ano seguinte; deste modo, Nelson da Veiga continua seu trabalho de vereador atuante, defendendo na Câmara e nas páginas de sua folha uma série de melhorias para o município tais como o serviço de limpeza pública[8] e a implementação de mais um ginásio[9].

Em janeiro, nas escolhas de prefeito e demais cargos da Câmara, o prestígio dos homens do *A Notícia* foi referendado pelos demais vereadores; mantendo a presidência da casa nas mãos de um correligionário de seu grupo, os prescilianistas abrem espaço para mais

um mandato de Assis como prefeito local, além de indicarem Nelson da Veiga para secretário da Câmara.

E novamente à frente dos destinos do município, Assis continua seu projeto de ascensão política, que como vimos era ambicioso e contava sempre com eventos festivos de efeito; no dia de sua reeleição, novamente comemorações publicas foram realizadas, com a presença de personalidades locais, discursos e cerveja distribuída aos participantes, tudo descrito meticulosamente nas colunas do número seqüente do *A Notícia*[10].

Em julho, nas comemorações do aniversário de Assis, novamente o circo de homenagens foi armado; vinculados tanto no O Município quanto no A Notícia, os anúncios do grande evento comemorativo circularam desde o início do mês, conclamando a participação da população local nos festejos, que rapidamente ganham a adesão de várias personalidades .

Naquele momento, tudo indicava que os planos dos homens do A Notícia haviam se efetivado, uma vez que as congratulações e homenagens não vinham mais apenas do periódico de Veiga, mas também do O Município, folha oficial do Diretório prescilianista, que noticiou detalhadamente as comemorações do aniversário de Assis[11].

No entanto, a seqüência dos acontecimentos indica que os antigos chefes políticos articulavam em sigilo um plano para retomar o controle da administração local, a ser botado em prática nas eleições de prefeito e cargos da Câmara de janeiro de 1927. No dia do pleito, os resultados indicam um racha entre os membros da Câmara, havendo empate para os cargos mais importantes; e aproveitando-se das normas regimentais da legislação eleitoral, o grupo do Diretório consegue eleger seus correligionários, que ganharam por serem mais velhos, como explicado pela indignada nota do *A Notícia* do dia seguinte:

> "**Câmara Municipal**
> **A eleição da meza**
> **Outras notas**
>
> Na eleição hontem realisada na Câmara Municipal, verificou-se o seguinte resultado:
>
> Para Presidente – dr. Candido Rocha, 4 votos e dr. Ângelo Corrêa, 4 votos, venceu o 1.o por ser mais velho;
>
> Para vice-presidente – cel. Manoel Reverendo Vidal 7 votos e dr. Ângelo J. Corrêa 3 votos e dr. Nelson da Veiga 1 voto. O sr. dr. Ângelo Corrêa recusou-se a acceitar o lugar, que continua vago;
>
> Para Prefeito – Victor Bastos, 4 votos e dr. Alceu de Assis 4 votos, venceu o 1.o por idade;
>
> Para vice-prefeito – dr. C. de Barros Serra, 4 votos e dr. Nelson da Veiga, 4 votos, venceu o 1.o por idade.
>
> (...)
>
> Podemos assegurar com o testemunho de todos que se achavam na Câmara que causou pessima impressão o resultado da eleição.". (A NOTÍCIA, n.º 464, p. 1, 16/01/1927).

Ao que parece, o projeto de ascensão de Assis e Veiga não passava pelo crivo dos antigos chefes, que não gostavam da idéia de perder a proeminência adquirida ao longo de tanto tempo e muitas dificuldades; desse modo, trataram de recuperar o poder perdido há tempos, terminando com os sonhos de ascensão dos homens do *A Notícia.*

O Município, fiel defensor dos políticos do Diretório, preferiu não descrever os detalhes daquela vitória, detendo-se apenas aos resultados finais dos cargos e comissões para aquele ano, mas ressaltando festivamente o prestígio de Presciliano Pinto e Victor Bastos, prefeito eleito que teve sua fotografia publicada na primeira página:

O Municipio

Camara Municipal

Victor Bastos

Imagem 3 – Capa jornal *O Município* de 16/01/1927.
Fonte: O MUNICPIO, nº. 961, p. 1, 16/01/1927.

Imediatamente após a traição dos chefes locais, que teve como conseqüência a perda dos influentes cargos da administração municipal, os homens do *A Notícia* rompem com o Diretório[12], formando um grupo de oposição que contava com elementos de peso da política local, como os vereadores Ângelo Corrêa e Manoel Reverendo Vidal, que foram os responsáveis pelo empate nas eleições de 15 de janeiro.

O novo grupo anunciava desde os momentos seguintes à derrota[13], a fundação de um movimento político de oposição a Presciliano e seus amigos, promessa que se cumpre ainda em fins de janeiro, com a publicação pelo *A Notícia* de uma *declaração política* assinada pelos vereadores Nelson da Veiga, Alceu de Assis, Ângelo Corrêa e Manoel Reverendo Vidal, e pelo juizes de Paz, Léo Lerro e Ernani Domingues, em que explicam os motivos do rompimento com o Diretório, e prometendo para pouco a fundação de um novo partido local.

Desse modo, no início de fevereiro os novos oposicionistas fundam o PRM - Partido Republicano Municipal, que foi lançado festivamente com grande reportagem de capa do *A*

Notícia, em que era publicado o "*Manifesto Político*" de fundação da nova agremiação, contendo suas principais diretrizes.

A NOTICIA

FOLHA DIARIA INDEPENDENTE

PARTIDO REPUBLICANO MUNICIPAL

Manifesto Politico

Imagem 4- Capa jornal *A Notícia* de 02/02/1927.
Fonte: A NOTÍCIA, n.º 476, p. 1, 02/02/1927.

Embora o novo partido fosse oposicionista em âmbito local, estava de acordo com as políticas dos chefes da *Comissão Diretora* do PRP, que procurariam representar com dignidade, ao contrário do Diretório prescilianista, que frequentemente expunha o partido "*(...) a derrotas e vexames de toda espécie, descuidado inteiramente da tradiccional dignidade que caracterisa de longa data a pujante agremiação.*"[14].

E os embates eleitorais não tardariam em acontecer; ainda em meados de fevereiro o *A Notícia* já publicava o temor que o novo partido promovia nos antigos chefes, anunciando a perspectiva de que mais de 80% do eleitorado local estivesse a prestigiar a nova agremiação política[15].

Desse modo, naquele período o novo partido inicia uma série de caravanas políticas que em visita aos distritos tentavam reunir possíveis correligionários; tal estratégia que ao que parece foi bastante efetiva, pelo menos pelo discurso do *A Notícia*, que anunciou a presença de grande quantidade de eleitores nas reuniões realizadas nos distritos de Nova Itapirema e Monte Bello[16], além de publicar uma carta de apoio do eleitorado de Cedral[17].

Internamente, os homens do *A Notícia* tentavam utilizar sua força no legislativo para ataques ao grupo prescilianista, como na 'moção de desconfiança' apresentada por aqueles vereadores contra o prefeito Victor Bastos, pois havia abandonado a escrita da Câmara, contraído empréstimos com curto prazo e juros altos, era credor da Câmara e ainda "(...) *mantinha como thesoureiro da Câmara um seu enteado*"[18].

No entanto, na sessão de leitura do bombástico documento, os planos na saíram como previsto; mal Ângelo Corrêa começara a ler o manifesto oposicionista, os vereadores

prescilianistas retiraram-se do recinto, atitude que seria freqüente nas futuras reuniões da Câmara, mas que não impediu a divulgação do documento pelo *A Notícia* em seu número seguinte, em grande reportagem de capa em que noticiava a *"(...) retirada etrategica dos chefes do Directorio*"[19].

Enquanto conseguia vitórias dentro do legislativo, o grupo perremista noticiava aos quatro ventos o domínio da política municipal, publicando importantes vitórias de seu partido contra o diretório prescilianista, como na organização das mesas para as eleições estaduais de 5 de junho, em que os homens do Diretório haviam conseguido eleger apenas um representante para cada mesa, "(...)*de cinco que elles são!...*"[20].

Aquele episódio, bem como as outras derrotas infringidas aos prescilianistas pelos homens do PRM, fez com que o novo partido rio-pretense rapidamente adquirisse relevo regional; a partir de suas espetaculosas chamadas de capa, *A Notícia* fazia circular dentro de todo o Estado as vitórias conseguidas por seus correligionários, tendo seus feitos comentados pelos vários jornais das cidades vizinhas, como o *Diário de Catanduva*, que noticia as vitórias do PRM nas eleições de Monte Bello e Nova Aliança[21].

As derrotas ao que parece abalavam o partido prescilianista, que fazia de tudo para encobrir seus reveses, combatendo as espalhafatosas notícias inimigas com propagandas positivas nos jornais da região e da capital, como a nota sobre Victor Bastos publicada no *Correio Paulistano*, que trazia uma fotografia do prefeito rio-pretense, ao lado de notas de elogios sobre sua administração[22].

A grande batalha entre os grupos em conflito aconteceria nas eleições para prefeito e cargos da Câmara de janeiro de 1928, pleito que gerava grandes expectativas, e que foi cuidadosamente planejado pelos dois lados; para os perremistas, o momento era de grandes esperanças, visto que haviam conseguido a exclusão do vereador prescilianista Candido Rocha, e naquele momento controlavam a maioria dos cargos do legislativo local.

Além disso, em sessão realizada dias antes da eleição, e aproveitando-se da comum ausência dos membros do Diretório, o grupo perremista faz uma denúncia requerendo a perda de mandato de Presciliano Oliveira, que não comparecia às reuniões do legislativo *sem causa justificada a 5 sessões consecutivas*[23]; desse modo, ficava mais previsível ainda a vitória no pleito de 15 de janeiro.

Já os tradicionais chefes perrepistas, que vislumbravam a futura derrota, tentavam impedir a ascensão dos bacharéis oposicionistas; no dia da eleição, *O Município* publicava o apoio dedicado a Victor Bastos por parte dos operários, que prometiam ler uma representação em seu favor na sessão de escolha do administrador local[24].

No entanto, o grupo prescilianista não comparece às eleições, prevendo anular a sessão por falta de número legal de vereadores; porém, os perremistas, prevenidos da ausência dos opositores, convocaram o suplente Paschoal Lerro, e com a ausência dos homens do Diretório, o pleito foi de total vitória do PRM, que conseguiu eleger seus correligionários para todos os principais cargos da administração municipal.

Entretanto, não reconhecendo a vitória dos opositores, Victor Bastos recusa-se a entregar as chaves da prefeitura. A explicação para o arbitrário ato do chefe prescilianista estava no plano arquitetado pelos membros do Diretório para manterem-se no controle do poder local; dias antes da eleição, o grupo prescilianista se reúne, às escuras no gabinete da prefeitura, e com a presença de três suplentes aprova a cassação do vereador perremista Manoel Reverendo Vidal, que afastara-se licenciado dos trabalhos da Câmara[25].

Após a eleição de 15 de janeiro, em que não aparecem para participar dos trabalhos, os prescilianistas reúnem-se novamente em separado, no dia seguinte, e realizam sua própria escolha dos cargos da administração publica, elegendo seus correligionários para todos os cargos mais importantes.

Desse modo, como Victor Bastos se reelegera prefeito no obscuro pleito dos situacionistas, recusou-se a entregar a administração a Alceu de Assis, atitude que revoltou o grupo do *A Notícia*, que além dos recursos judiciais contra a arbitrária detenção das chaves da prefeitura, inicia uma intensa campanha contra o grupo do Diretório.

No dia seguinte ao pleito, *A Notícia*, como de costume, anuncia a esmagadora vitória de seu partido nas escolhas dos cargos da Câmara, ressaltando a ausência dos membros prescilianistas, que não foram indicados nem ao menos para as comissões temáticas da casa; no final, denunciava o gesto de Victor Bastos, avisando que o prefeito eleito iria promover a destituição do usurpador.

> "O sr. Victor Britto Bastos, ex-prefeito municipal, em recurso extremo, descabido e indigno recusou-se a entregar a Prefeitura, ao sr. dr. Alceu de Assis, prefeito municipal eleito legalmente.
>
> Em vista do ocorrido o sr. dr. Alceu de Assis, retirou-se, protestando promover a destituição do usurpador.". (A NOTÍCIA, nº. 714, p. 1, 17/01/1928).

Desse modo, enquanto corriam as decisões judiciais sobre o conflito rio-pretense, e como provavelmente não tinha forças para tomar a prefeitura de Victor Bastos, Alceu de Assis tenta governar a idade de uma maneira inusitada: pela imprensa; tendo como sede a Secretaria da Câmara, o prefeito do PRM lança pelas colunas do *A Notícia* suas portarias e resoluções, em que pregava o não pagamento dos impostos, e a não obediência às ordens da prefeitura ilegal.

No mesmo número em que anuncia a vitória esmagadora do PRM nas eleições para as mesas da Câmara, *A Notícia* trazia estampada a "*Portaria nº.1*" da administração do novo prefeito Alceu de Assis, em que avisava aos cidadãos rio-pretenses que não se levaria em conta qualquer negócio realizado com a prefeitura ilegal:

> "**Portaria n.o 1**
>
> O dr. ALCEU DE ASSIS, Prefeito Municipal deste município de Rio Preto, Estado de São Paulo, na forma da lei, etc.
>
> Pela presente PORTARIA torna publico que, dada a illegalidade da situação actual das repartições da Prefeitura, violenta e criminosamente detidas pelo agente executivo cujo mandato expirou no dia 15 deste, ás 12 horas, **qualquer pagamento de impostos, taxas, emulumentos**, bem como **quaalquer transação economica** feita em favor ou com a municipalidade, por intermédio de outra Prefeitura que não a sua, legalmente eleita, é VIRTUALMENTE NULLO, não o attendendo o Prefeito legalmente eleito para os effeitos da cobrança executiva fiscal.
>
> De tal forma, qualquer ajuntamento illicito, que porventura se haja feito, sem obediencia á prescrição legal, é irrito e não produzirá effeito algum; prefeito resultante de tal ajuntameto nada mais é que um criminoso passivel de punição...". (A NOTÍCIA, nº. 714, p. 1, 17/01/1928).

A NOTICIA

FOLHA DIARIA INDEPENDENTE

AS ELEIÇÕES DO DIA 15

Portaria n.o 1

Imagem 7 – Capa jornal *A Notícia* de 17/01/1828.
Fonte: A NOTÍCIA, nº. 714, p. 1, 17/01/1928.

Ainda naquele período, Assis lança mais duas resoluções pelas folhas do *A Notícia,* como a "*Resolução nº. 2*"[26], que decidia a perda de mandato de Presciliano Oliveira que não freqüentava as sessões da Câmara desde outubro de 1927, e a "*Portaria nº. 2*"[27], que orientava os proprietários de automóveis a não pagarem impostos a não ser para a gestão legalmente eleita.

No entanto, ainda em fins de fevereiro, o movimento dos homens do *A Notícia* se silencia; sem anunciar em sua folha, simplesmente deixam de comentar a situação em que se

encontrava a prefeitura, cessando também os ataques contra o grupo prescilianista. A última referência política do PRM publicada pelo *A Notícia* naquele começo de ano foi um *Boletim Eleitoral* de fins de fevereiro, indicando os candidatos do PRP para as eleições estaduais de 24 daquele mês; posteriormente, as notícias de capa do órgão perrepista dedicam-se a temas variados, como a importância dos exames pré-nupciais, a economia nacional ou ainda os resultados e descrições de jogos de futebol.

Em maio, *O Município* noticia efusivamente a decisão do Tribunal de Justiça que anulou as duas eleições realizadas no início do ano, mantendo temporariamente a administração do grupo do Diretório; publicando telegrama enviado por Victor Bastos, que fora acompanhar de perto a decisão na capital do Estado, o órgão do Diretório também anunciava a perda de mandato do vereador perremista Reverendo Vidal.

O MUNICIPIO

Importante Decisão

Victoria do Partido Republicano Paulista de Rio Preto

O Egregio Tribunal de Justiça manteve a Camara do P. R. P. de Rio Preto

Dr. Sellmann Nazareth

Imagem 8 – Capa jornal *O Município* de 11/05/1928.
Fonte: O MUNICÍPIO, nº. 1330, p. 1, 11/05/1928.

As informações veiculadas pelo órgão do Diretório não agradaram em nada os políticos do PRM, que saíram do silêncio para defenderem o aliado de Ignácio Uchoa; desse modo, em seu número do dia 16, em grande anúncio de capa explicava a situação política do município, ressaltando que eram falsos os boatos sobre a perda de mandato de seu correligionário[28].

No entanto, em nota do dia 30 daquele mês *O Município*[29] confirma as informações publicadas anteriormente sobre o mandato de Manoel Reverendo Vidal, noticiando sua confirmação pelo Tribunal de Justiça, decisão que publicaria na íntegra no início do mês seguinte[30].

Mesmo sem fazer alarde, o grupo do *A Notícia* também atuava nos bastidores políticos na tentativa de manter-se no controle da situação, uma vez que se confirmada a exclusão de seu correligionário, perderia a maioria da Câmara e consequentemente a prefeitura; desse modo, ao passo em que faziam várias em viagens em busca de contatos na capital, os políticos perremistas anunciavam localmente a virada do jogo no judiciário.

No entanto, os chefes prescilianistas eram experientes no meio político estadual, e mantinham antigos e importantes contatos nos altos escalões da política paulista, que ao que parece foram preponderantes na seqüência dos acontecimentos. Uma nova eleição, que resolveria o impasse entre os dois grupos, foi marcada pelo Tribunal de Justiça para o dia 18 de junho, e nenhum dos dois jornais esteve disposto a fazer campanha ou anunciar candidaturas; o *A Notícia* refere-se ao pleito apenas dois dias depois, e mesmo assim por um boletim do PRM, para explicar a atitude de seus correligionários na sessão da Câmara.

Já *O Município*, descreve detalhadamente os acontecimentos da referida sessão, em que explica a seqüência dos acontecimentos que determinaram a derrota final dos bacharéis; no dia marcado, estiveram presentes os vereadores Alceu de Assis, Nelson da Veiga, Ângelo Corrêa, Cenobelino B. Serra e Victor Bastos, que leu os "*acordaos*" do Tribunal de Justiça que resolveram anular as eleições de 15 e 16 de janeiro, manter Presciliano Oliveira no cargo, anulando a exclusão decidida pelos perremistas no início do ano e que ainda confirmavam a exclusão do perremista Reverendo Vidal, "(...) *por não ter recorrido em tempo habil*"[31].

Além disso, o grupo de Presciliano Pinto propôs a convocação dos suplentes dos vereadores excluídos pela Câmara desde o início do, atitude a que foram contrários os homens do *A Notícia,* que travam acalorada discussão com Victor Bastos; o motivo da discussão era a ilegalidade na convocação dos suplentes para aquela sessão, última tentativa de Assis e Veiga para manter a igualdade de votos na escolha dos cargos para o restante daquele ano.

No entanto, o secretário da mesa, cargo que decide a pauta das discussões do plenário, coloca o assunto em discussão, para ser votado; estranha apenas o fato de aquele cargo estar nas mãos de um perremista fundador, Ângelo Corrêa, que numa clara traição aos homens do *A Notícia*, facilita os planos dos chefes prescilianistas.

Alceu de Assis e Nelson de Veiga, nem esperaram os resultados finais, e logo após as discordâncias com Bastos e a posterior traição de Ângelo Corrêa, abandonam a sessão em protesto à atitude de seu correligionário, e para não presenciar a vitória de seus opositores.

Em setembro, Nelson da Veiga vende sua folha para Manoel dos Reis Araújo, que a partir do dia 15 assume os editoriais do ex-órgão perremista[32], promovendo a volta de sua

característica de *folha independente*; no mesmo mês, o *A Notícia* começa a publicar para a prefeitura, que aproveitara-se da ausência do antigo opositor para manter sob seu controle o influente periódico[33].

Em outubro, quando a cidade vivia as expectativas para a eleição dos vereadores para o triênio 1929/1931, que se realizariam no final do mês, os elementos que sustentavam a base política do PRM deixam a vida pública; o tradicional chefe Léo Lerro e Angelo Corrêa anunciam juntamente o abandono da política em meados do mês, atitude seguida por Veiga, que numa declaração informa seus correligionários que não concorreria mais aos cargos municipais, dedicando-se exclusivamente à sua banca de advocacia.

Entretanto, Veiga indica para as futuras eleições o nome de seu amigo Alceu de Assis, único remanescente do outrora vitorioso grupo do *A Notícia* a manter ativa a atividade política e a disputar uma vaga naquele pleito; os resultados, no entanto, foram decepcionantes, e embora tenha conseguido uma boa colocação como terceiro maior colocado do primeiro turno, classificação que não lhe garantiu a eleição, Assis consegue apenas o décimo segundo lugar entre os candidatos votados em segundo turno, um final decepcionante para quem fora o político de maior expressão na cidade.

Dessa maneira terminava o sonho de ascensão política dos bacharéis do *A Notícia,* que aproveitando-se das oportunidades oferecidas pelos novos contextos vivenciados pela metrópole sertaneja, ousaram com "suas armas" desafiar os tradicionais coronéis na disputa pelo espaço político local, irresistível semelhança com o "*duello*" com que iniciamos este texto, onde o coronel escapa do primeiro tiro, acertando em cheio o jornalista adversário, que cai. O conflito rio-pretense demonstra que se é verdade que o processo de desenvolvimento urbano promovia a cada vez maior participação de novos elementos na atividade política, também é correto afirmar que os coronéis foram muito habilidosos em adaptar-se aos novos tempos, aprendendo a vencer também com "armas alheias".

Referências

O PORVIR, n.º 143, p. 1, 03/06/1906.

A NOTÍCIA, nº. 35, p. 3, 18/01/1925.

A NOTÍCIA, n.º 40, p. 1, 25/01/1925.

A NOTÍCIA, n.º 41, p. 1, 27/01/1925.

A NOTÍCIA, n.º 52, p. 1, 12/02/1925.

A NOTÍCIA, n.º 81, p. 1, 06/03/1925.

A NOTÍCIA, n.º 111, p. 1, 21/05/1925.

O MUNICÍPIO, nº. 981, p. 1, 11/02/1927.

A NOTÍCIA, n.º 213, p. 1, 05/01/1926.

A NOTÍCIA, n.º 231, p. 1, 10/02/1926.

A NOTÍCIA, n.º 218, p. 1, 17/01/1926.

O MUNICÍPIO, nº. 815, p. 1, 20/07/1926.

A NOTÍCIA, nº. 465, p. 1, 18/01/1927.

A NOTÍCIA, n.º 466, p. 1, 19/01/1927.

A NOTÍCIA, n.º 476, p. 1, 02/02/1927.

A NOTÍCIA, n.º 484, p. 1, 13/02/1927).

A NOTÍCIA, n.º 485, p. 1, 15/02/1927.

A NOTÍCIA, nº. 486, p. 1, 16/02/1927.

A NOTÍCIA, nº. 516, p. 1, 03/04/1927.

A NOTÍCIA, nº. 554, p. 1, 03/06/1927.

A NOTÍCIA, nº. 558, p. 4, 08/06/1927.

A NOTÍCIA, n.º 610, p. 1, 21/08/1927.

A NOTÍCIA, nº. 705, p. 1, 04/01/1928.

O MUNICÍPIO, nº. 1245, p. 1, 15/01/1928.

A NOTÍCIA, nº. 712, p. 1, 13/01/1928.

A NOTÍCIA, nº. 714, p. 4, 17/01/1928.

A NOTÍCIA, nº. 730, p. 1, 08/02/1928.

A NOTÍCIA, nº. 795, p. 1, 16/05/1928.

O MUNICÍPIO, nº. 1343, p. 1, 30/05/1928.

O MUNICÍPIO, nº. 1347, p. 1, 06/06/1928.

O MUNICÍPIO, nº. 1351, p. 1, 12/06/1928.

O MUNICÍPIO, nº. 1356, p. 1, 19/06/1928.

A NOTÍCIA, nº. 808, p. 1, 14/09/1928.

A NOTÍCIA, nº. 882, p. 4, 18/09/1928.

[1] A NOTÍCIA, nº. 35, p. 3, 18/01/1925.
[2] A NOTÍCIA, n.º 40, p. 1, 25/01/1925 e A NOTÍCIA, n.º 41, p. 1, 27/01/1925.
[3] A NOTÍCIA, n.º 52, p. 1, 12/02/1925.
[4] A NOTÍCIA, n.º 81, p. 1, 06/03/1925.
[5] A NOTÍCIA, n.º 111, p. 1, 21/05/1925.

[6]"A parte central da cidade está quase toda macadamizada, o serviço de sargeteamento de guias em franca actividade, a construcção de um embarcadouro de gado em inicio, a construção de um lindo jardim em frente ao grupo escolar terminada, a modificação do jardim da praça Ruy Barbosa em trabalhos, todo o funcionalismo em dia (...) É simplezmente admiravel o que tem o sr. dr. Alceu de Assis feito em beneficio de Rio Preto em tão curto espaço de tempo.". (A NOTÍCIA, n.º 141, p. 1, 18/07/1925).
[7] O MUNICÍPIO, nº. 981, p. 1, 11/02/1927.
[8] A NOTÍCIA, n.º 213, p. 1, 05/01/1926.
[9] A NOTÍCIA, n.º 231, p. 1, 10/02/1926.
[10] A NOTÍCIA, n.º 218, p. 1, 17/01/1926.
[11] O MUNICÍPIO, nº. 815, p. 1, 20/07/1926.
[12] A NOTÍCIA, nº. 465, p. 1, 18/01/1927.
[13] A NOTÍCIA, n.º 466, p. 1, 19/01/1927.
[14] A NOTÍCIA, n.º 476, p. 1, 02/02/1927.
[15] A NOTÍCIA, n.º 484, p. 1, 13/02/1927).
[16] A NOTÍCIA, n.º 485, p. 1, 15/02/1927.
[17] A NOTÍCIA, nº. 486, p. 1, 16/02/1927.
[18] A NOTÍCIA, nº. 516, p. 1, 03/04/1927.
[19] A NOTÍCIA, nº. 516, p. 1, 03/04/1927.
[20] A NOTÍCIA, nº. 554, p. 1, 03/06/1927.
[21] A NOTÍCIA, nº. 558, p. 4, 08/06/1927.
[22] A NOTÍCIA, n.º 610, p. 1, 21/08/1927.
[23] A NOTÍCIA, nº. 705, p. 1, 04/01/1928.
[24] O MUNICÍPIO, nº. 1245, p. 1, 15/01/1928.
[25] A NOTÍCIA, nº. 712, p. 1, 13/01/1928.
[26] A NOTÍCIA, nº. 714, p. 4, 17/01/1928.
[27] A NOTÍCIA, nº. 730, p. 1, 08/02/1928.
[28] A NOTÍCIA, nº. 795, p. 1, 16/05/1928.
[29] O MUNICÍPIO, nº. 1343, p. 1, 30/05/1928.
[30] O MUNICÍPIO, nº. 1347, p. 1, 06/06/1928.
[31] O MUNICÍPIO, nº. 1356, p. 1, 19/06/1928.
[32] A NOTÍCIA, nº. 808, p. 1, 14/09/1928.
[33] A NOTÍCIA, nº. 882, p. 4, 18/09/1928.

IMAGENS DIGITAIS E O DIÁLOGO DOCENTE-DISCENTE NAS AULAS DE HISTÓRIA

Iandra Pavanati
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento – UFSC; Mestre em Educação – UFSC; Graduada em História – UDESC; Professora da Universidade do Estado de Santa Catarina, em Joinville, SC.

Richard Perassi Luiz de Sousa
Doutor em Comunicação e Semiótica – PUC/SP. Professor do Curso de Graduação em Design, do Mestrado em Design e do Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento da UFSC.

Resumo:

Entende-se que o processo de formação e atuação dos professores de História, no século XXI precisa considerar o fenômeno contextual que é a cibercultura, adaptando-se e desenvolvendo-se neste universo, influenciado pela forte presença midiática. Considera-se a mídia digital, especialmente a mídia interativa e interligada à Internet, como um campo cultural diferenciado com relação aos processos que, até então, foram ditos modernos nos campos da educação e do conhecimento. Num artigo publicado em 2001, Marc Prensky assinalou que o advento e a disseminação da tecnologia digital e do ciberespaço dividiram a sociedade em dois tipos de sujeitos tecnológicos. Os chamados "nativos digitais", que nasceram no contexto desta nova cultura, e os "imigrantes digitais" que, originalmente, pertencem ao contexto pré-digital. De modo geral, observa-se que estudantes e professores se dividem entre esses dois ambientes culturais. Sendo os professores, descendentes do mundo literário da cultura pré-digital e os estudantes, oriundos do mundo multimídia e hipertextual da cultura pós-digital. Isso evidencia a necessidade de adaptação e qualificação docente, para o novo contexto cultural. Por isso, propõe-se a utilização das imagens digitais como ponto de contato entre essas duas culturas ou realidades, experimentadas por nativos e imigrantes digitais. Por meio de uma pesquisa teórico-descritiva, de natureza qualitativo-exploratória, sustentada no método fenomenológico, com foco na interação entre cultura e sujeito, elabora-se um estudo, a respeito da utilização de imagens digitais, enquanto documentos auxiliares na composição do conhecimento sobre o passado.

Palavras-chave: Ensino de História; Imagens Digitais; Cibercultura.

Um olhar para o passado

Atentando para o momento histórico de realização do Terceiro Encontro Nacional de Estudos da Imagem no ano 2011, uma década decorrida desde o início do século XXI, percebe-se como útil um exercício de revisão sobre algumas ideias produzidas no campo da formação de professores e do ensino de História ao longo do último decênio.

Neste esforço de revisão, parte-se da pesquisa realizada por Iandra Pavanati, sob orientação de Paulo Meksenas, entre os anos de 2003 e 2005 no Programa de Pós-Graduação

em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, denominada: “Professores de História: o processo de construção desses profissionais e a didática que incorpora o uso de recursos audiovisuais”. Àquele tempo foram estudadas as práticas docentes de cinco professores de História, atuantes na educação básica na região de Florianópolis, SC e que faziam uso de recursos audiovisuais em seu trabalho.

Embora a referida pesquisa tenha abarcado a discussão de recursos audiovisuais variados, tais como: imagens, filmes, jornais e músicas, para o estudo atual receberão enfoque apenas as imagens.

Constatou-se, no momento de realização da pesquisa, uma realidade descrita por Ulpiano T. B. Meneses (2003) em que faltava à historiografia uma efetiva produção de conhecimento sobre as fontes visuais. Em suas palavras, podia-se perceber apenas em relação à fotografia um avanço mais significativo em múltiplos enfoques, pois a “história continua a privilegiar ainda hoje, a despeito da ocorrência de casos em contrário, a função da imagem com a qual ela penetrou suas fronteiras no final do século atrasado. É o uso como ilustração” (p. 20-21). Aproveitando as pistas de Meneses (2003), sobre os avanços da fotografia em História, alguns autores tornaram-se importantes para uma análise específica a respeito desse tipo de imagens.

É possível recuperar as considerações de Zamboni (1998), sobre as implicações da fotografia enquanto recurso didático, pois reflete sobre o seu caráter de linguagem documental. Para a autora este tipo de imagem se converte na representação de uma realidade num determinado momento, porém, tal realidade é captada por um sujeito com todos os seus valores e mais as escolhas técnicas decorrentes de suas idiossincrasias. Assim, Zamboni toma a fotografia como documento produzido intencionalmente por um sujeito que, ao optar por um ou outro tipo de material na sua confecção, está exercendo uma escolha voluntária. No entanto, esta fotografia também é um monumento, como afirma Le Goff (1996, p. 545) “é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”.

Portanto, a fotografia não é somente a produção de um indivíduo isolado, mas sim de um sujeito social. A partir dessa constatação deduz-se, conforme Le Goff (1996, p. 545) que “só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”. Tal concepção leva a uma utilização mais emancipada da fotografia em sala de aula, pois se assume a possibilidade de questionamento do documento, tomado não mais como verdade irrefutável. Algo que também é exposto por Leite (2001) ao demonstrar a necessidade de utilizar a fotografia com a superação dos mitos de realidade, veracidade e imparcialidade, os

quais têm cercado esse recurso. Afirma que “após a identificação do conteúdo da fotografia é preciso deduzir o que *não se vê*, em torno daquilo que se está vendo” (LEITE, 2001, p.44, grifos da autora), ou seja, nas imagens é importante se ouvir as vozes e os silêncios. Isto representa, no dizer de Cardoso e Mauad o grande desafio que a fotografia lança ao historiador: “como chegar àquilo que não foi revelado pelo olhar fotográfico” (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 405).

Trata-se de uma discussão já consolidada no campo da História, a necessidade do pesquisador manter sempre um olhar crítico sobre as fontes utilizadas e, como a fotografia é uma representação da realidade a qual constrói sentidos, precisa, portanto, ser analisada e contextualizada pelo professor quando da sua utilização didática. Como sugere Paiva (2002, p. 18-19) estes recursos visuais são simulacros da realidade e não a realidade histórica em si, contudo, trazem porções dela, cabendo a nós, professores e pesquisadores, “decodificar os ícones, torná-los inteligíveis o mais que pudermos, identificar seus filtros e, enfim, tomá-los como testemunhos que subsidiam a nossa versão do passado e do presente”. Para o autor, sabendo-se dos seus limites, a fotografia é um recurso aliado na renovação metodológica sempre necessária nas ciências humanas e, especificamente, em História ele afirma as possibilidades dessas fontes, pois “a imagem é uma espécie de ponte entre a realidade retratada e outras realidades, e outros assuntos, seja no passado, seja no presente” e assim permite a análise de uma temática em contextos diversos (PAIVA, 2002, p. 19).

Os autores estudados na pesquisa desenvolvida no PPGE/UFSC, entre 2003 e 2005, e que é aqui revisada, discutiam a necessidade da formação dos profissionais de educação atentar para uma nova realidade. Naquele momento já se vislumbrava serem os alunos pertencentes a uma nova geração que se relaciona com um mundo diferente do existente quando os seus professores eram jovens. Tal realidade constatou-se, ser mediada e até construída, determinada, pela imagem. Sendo assim, ficou evidenciada a importância do desenvolvimento de uma educação capaz de instrumentalizar os sujeitos para que não se tornassem meros “objetos da imagem-mercadoria”. Construindo-se, assim, outros sujeitos capazes de refletirem sobre o seu tempo, capazes de interpretarem e terem uma visão crítica das imagens com as quais fossem confrontados. Sujeitos do olhar, capazes de desconstruir as representações imagéticas e de perceberem o seu caráter histórico de produções, as quais se prestam a algo determinado pelos seus produtores em um tempo e espaço específicos.

Esta referida pesquisa constatou, a partir da análise das práticas dos cinco professores, que os recursos audiovisuais não eram tomados apenas como meios complementares à aula, mas sim como possibilidades para a construção de conhecimentos. Para os docentes, a

imagem foi considerada uma linguagem que precisa ser decodificada por meio da sua contextualização e, a partir de uma construção conjunta na qual o professor busca ser mediador, e não apenas quem dirige o acesso ao conhecimento (PAVANATI, 2005).

Fitando o presente

Retornando a 2011, ano de realização do Terceiro Encontro Nacional de Estudos da Imagem, o desejo de compreender uma realidade em velozes e incessantes mudanças exige um olhar para o presente. Contemporaneamente são evidentes as mudanças nas relações que as novas gerações têm com o saber. O contexto linear da leitura de livros e periódicos, que marcou o acesso ao saber por parte das gerações de professores formadas até o início do século XXI, já não se assemelha ao acesso labiríntico e hipertextual do conhecimento na cibercultura, que marca o cotidiano das gerações de alunos com os quais esses professores precisam interagir e produzir significados.

Buscando compreender melhor esta problemática, Lucia Santaella (2007) empreendeu uma pesquisa para investigar como se estrutura o perfil cognitivo das novas gerações. A autora estabeleceu uma análise progressiva das transformações intelectuais experimentadas pela nossa espécie a partir do contato com as tecnologias, desde a Idade Média, e descobriu que o acesso às inovações tecnológicas promove significativas alterações cognitivas, determinando a existência de um leitor, denominado pela autora como “leitor contemplativo”, de objetos e signos manuseáveis, permanentes e imóveis, tais como livros, pinturas, e mapas. Para Santaella, esse é um leitor que não sofre com as “urgências do tempo” (2007, p. 24), as quais influenciarão o leitor “movente”, agitado pelas novidades da era moderna.

Em concordância ao percebido por Santaella, Peixoto (1988) contribui, demonstrando que nas sociedades contemporâneas tem-se a emergência do “ver como um problema”, criando uma descartabilidade, não só das coisas, mas principalmente das imagens e, diante disso, questiona: “como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa?” (PEIXOTO, 1988, p. 361). Este autor distingue as cidades contemporâneas das cidades “tradicionais”, assim denominadas por ele, e aponta as transformações ocorridas nestas últimas, as quais deram lugar às contemporâneas. Na sua descrição das cidades tradicionais, ele afirma que elas

> [...] eram feitas para serem vistas de perto, por alguém que andava devagar e podia observar os detalhes das coisas. Um prédio feito para ser observado por quem passa na calçada, a pé, pode ser ornamentado. É através de suas formas arquitetônicas que ele nos diz o que ele é. (PEIXOTO, 1988, p. 361)

A partir das cidades tradicionais, Peixoto percebe as alterações das cidades contemporâneas: mundo que se movimenta veloz, sujeitos que são passageiros metropolitanos sempre em movimento. Tal velocidade, segundo o autor, "determinaria não só o olhar, mas, sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós" (p. 361). Assim sendo, as cidades contemporâneas têm se confundido com *outdoors*. Para os passageiros que se movimentam velozes em automóveis, os elementos dessas paisagens urbanas apresentam-se sem profundidade. A velocidade, portanto, provoca um achatamento da paisagem, desencadeando um "processo de superficialização" dos prédios e dos habitantes:

> [...] a arquitetura, sob o impacto da velocidade, perde espessura. A construção tende a virar só fachada, painel liso onde são fixados inscrições e elementos decorativos, para serem vistos por quem passa correndo pela auto-estrada. Ocorre uma superficialização do prédio: por trás da fachada, ele é um simples galpão igual a todos os outros. Toda a arquitetura pós-moderna consiste nesta transformação do prédio em mural, em letreiro, em tela (PEIXOTO, 1988, p. 362).

Tais transformações descritas por Peixoto em relação às cidades, convertem-se em fatores de mudanças nas percepções dos sujeitos contemporâneos, os quais convivem nesse mundo da velocidade e da imagem. E assim é que Santaella percebe emergir o leitor movente. Este é acossado pela pluralidade de signos, característicos das multidões em cena nos centros urbanos. É um "leitor apressado de linguagens efêmeras, híbridas, misturadas" (SANTAELLA, 2007, p. 29), características do jornal que se configura numa linguagem híbrida a partir da impressão mecânica aliada ao telégrafo e à fotografia, e que possui a efemeridade do curto tempo das suas notícias. Tal transformação cria um leitor mais superficial, ansioso por novidades, e com uma memória de curta duração, dada a profusão de estímulos e a necessidade de agilidade para saltar de um assunto a outro.

No entanto, apesar do leitor movente ser resultado de alterações cognitivas muito significativas, ainda está distante do perfil cognitivo do leitor "imersivo" que surge com o advento da informática. Decorrente das experiências no ciberespaço, o leitor "imersivo" desenvolve outras sensibilidades, percepções, enfim, um novo tipo de cognição que o torna "um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multissequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir" (SANTAELLA, 2007, p. 33). Assim pode-se constatar o protagonismo desse novo sujeito que não só deixou de ser um simples receptor passivo, mas no universo digital tem liberdade de escolha e de produção dos conteúdos que desejar acessar, além de criar a sua própria identidade transformando-se em leitor-emissor-usuário, deixando de ser apenas um receptor passivo de estímulos midiáticos alheios.

Considerando tantas transformações cognitivas é que, passada meia década desde a primeira pesquisa, sobre como o ensino de História pode ser significativo para professores e alunos, diante de suas experiências em contato com múltiplos estímulos advindos do cotidiano social, empreendem-se novos esforços de entendimento da realidade.

Ainda no início da década passada é possível vislumbrar os estudos de Solange Jobim e Souza (2000), revelando a existência, de uma "estetização da vida cotidiana", ou seja, o sujeito moderno é bombardeado por cerca de mil imagens por dia e, segundo ela:

> A análise da tensão entre real e imaginário na pós-modernidade destaca o efeito perverso da hiperestimulação que leva o sujeito à incapacidade de articular signos e imagens em seqüências narrativas. Tal perda do senso de realidade se dá pela vivência crescente da imediatez, da fragmentação e da intensidade das experiências fugazes que constituem o dia-a-dia do homem contemporâneo. (SOUZA, 2000, p. 16)

A autora nos remete à necessidade dos sujeitos se constituírem conscientes da realidade que produzem, para serem capazes de sobressaírem-se às "experiências fugazes", e converterem-se em detentores de saberes úteis à sua realidade. Souza (2000, p. 18) percebe que a superação de um possível empobrecimento da experiência do homem na relação com a imagem se dá pela "compreensão de que é no uso da própria imagem que reside a possibilidade de uma reflexão crítica sobre os múltiplos caminhos [...] nela contidos".

Pensando a imagem enquanto possuidora de múltiplos caminhos, a autora atenta para a sua relação com os textos. Existe contemporaneamente um desafio percebido por Souza: "a necessidade de uma recomposição fundamental do modo de narração", ou seja, na sociedade contemporânea ocorre uma grande simultaneidade de acontecimentos, sendo impossível contar apenas com um fio narrativo que marche em apenas uma direção, os acontecimentos atravessam-no em várias direções. Desse modo, a autora propõe ser "no diálogo entre a linearidade do texto e a transversalidade da imagem que reside a possibilidade de se produzir um novo olhar sobre a contemporaneidade" (SOUZA, 2000, p.18).

A História em novas imagens

Ao discutir o ensino de História na segunda década do século XXI, é necessário abordar as Tecnologias de Comunicação Digital – TCD e o seu papel na educação. Assim são úteis algumas considerações sobre a "cibercultura" e o "ciberespaço". Parte-se do pensamento de Pierre Lévy (1999), o qual considera a cibercultura como um fenômeno virtual, coletivo e multidirecional, cuja base é a rede mundial de computadores, que configura o ciberespaço, apresentado por Lucia Santaella (2007, p. 45-46), como "um espaço feito de circuitos informacionais navegáveis. Um mundo virtual da comunicação informática, um universo

etéreo que se expande indefinidamente", graças à produção dos próprios usuários deste "local". Percebe-se que ao produzir e transformar o ciberespaço, os seus usuários também produzem e transformam as suas maneiras de estar no mundo.

A partir de tais observações, emerge o trabalho de Marc Prensky (2001). Este autor também percebe diferenças se constituindo no perfil cognitivo das novas gerações, por ele chamadas de "nativos digitais". O autor atribui esta denominação aos sujeitos nascidos a partir de meados da década de 1990. Esses sujeitos eram crianças que estavam adentrando o espaço escolar dos Estados Unidos, no ano de 2001, quando foi publicado o artigo de Prensky, "*Digital natives, digital immigrants*" (PRENSKY, 2001). No texto, o autor assinala que a estrutura cognitiva desta geração foi transformada pela influência do uso de tecnologias digitais como computadores, videogames, tocadores de música, câmeras de vídeo e telefones celulares. Entende-se que, no Brasil, a disseminação destas tecnologias ocorreu um pouco mais tardiamente, contudo no início do século XXI a sua influência já estava presente na nossa cultura.

Prensky (2001) estabelece a distinção dos "nativos digitais" em contraste com seus professores, denominados "imigrantes digitais" que, embora compreendam o seu funcionamento e utilizem as TCD, ainda, evidenciam algum "sotaque", ou seja, alguma inabilidade ou desconfiança na sua relação com o aparato tecnológico-digital, demonstrando que a migração digital não foi completamente bem sucedida.

A confirmação do comportamento distinto entre nativos e imigrantes digitais evidencia a dinâmica divergente dos processos de percepção, cognição, educação e conhecimento na cibercultura, com relação aos processos anteriores. Especialmente, porque as referências de espaço-tempo no mundo virtual são diferentes do mundo material, como foi configurado pelas gerações anteriores.

A extensão das TCD interligadas na Internet é ilimitada e continuamente estendida por novas conexões. Além disso, as "navegações" multimídia e hipertextuais estabelecem um redemoinho de possibilidades associativas, as quais são compositoras de relações cognitivas que escapam à lógica tradicional pelo imediatismo e pela rapidez nas mutações. A percepção e o pensamento tornam-se virais, multiplicando-se, contaminando-se e passando por mutações de maneira muito acelerada.

Do ponto de vista político, Lévy (1999) é otimista quanto à expansão do ciberespaço, que torna o mundo informacional menos "totalizável", permitindo a descentralização de quaisquer poderes. É um espaço em que todos são autores e emissores de suas ideias, as quais

também são imediatamente revistas e contaminadas por múltiplas interferências, que as transformam em seres dinâmicos e mutantes.

Para Lévy (1999), foi instaurado o paradoxo do universo sem totalidade, já que a universalidade diz respeito ao todo. Na mídia tradicional, a relação estabelecida entre emissores e receptores apresenta papéis bem definidos. Mas, ao contrário disso, o todo não é consolidado no ciberespaço, devido ao seu caráter mutante e expansionista. A cultura médio-interativa do ciberespaço estabelece a cibercultura como atuação simbólica de conjugados de emissores interagentes e efetivamente interativos. Há constante possibilidade de atuação ou intervenção, que é abrangente a todos os participantes do ciberespaço.

Diante do exposto nos estudos aqui apresentados, constata-se que há uma geração de jovens “nativos digitais”, que está constantemente conectada à Internet por meio das TCD e um corpo de professores em processo de contínua migração. Isso revela um impasse a demandar elucidação, porque de um lado há a constante e abrangente influência da cibercultura na vida dos jovens, impedindo retrocessos e, do outro lado, há parâmetros pré-digitais de atuação e qualificação do conhecimento que, juntamente com o professorado, necessitam concluir com êxito o processo migratório.

No século XXI, a consolidação de uma nova cultura, que é a cibercultura, exige a revisão de práticas em busca da atualização crítica. Para tanto, é necessário investir nos processos de aquisição de novos conhecimentos em interação direta com o ciberespaço no contexto da cibercultura.

É constado que, na cibercultura, a linguagem multimídia hipertextual é primeiramente estruturada e orientada por relações audiovisuais, que recobrem e envolvem o conteúdo linguístico. Nas comunicações escritas por correio eletrônico, por exemplo, as frases são resumidas a expressões recorrentes e cifradas, de tal maneira que os aspectos icônicos dos neologismos utilizados se sobressaem sobre a codificação linguística. Assim, as novas versões de grafia das palavras são lidas como imagens.

Esta cultura cibernética interfere nos parâmetros de composição dos estudos de História, posto que, a História formal tem sua origem vinculada ao surgimento da escrita. Assim, uma cultura que consolida a subversão à escritura linguística, retornando ao universo da oralidade e da comunicação por imagens, estabelece questionamentos ao campo da História.

Tal problemática também é abordada por Dantas (2009, p. 5), que questiona a possibilidade de migração de um campo já conflituoso da escrita da História, onde “há um amplo debate sobre estilos e termos utilizados, como esta sofisticação poderia migrar para

este novo campo onde o aspecto visual é tão relevante? Como os historiadores, profissionais do texto por excelência, poderiam trilhar este novo território?"

Além disso, historicamente, a língua escrita é o processo mais completo e eficaz já produzido para a composição de modelos representativos. Ao contrário das imagens, a linguagem falada ou escrita é capaz de representar com a máxima precisão, que é possível nos dias de hoje, qualquer outra forma de linguagem.

A língua pode ser utilizada, inclusive, para explicar-se ou representar-se de outra maneira, por paráfrases ou por metáforas. Assim, refere-se e representa o que já foi dito anteriormente, usando os próprios recursos linguísticos. Todavia, é impossível explicar uma imagem com outras imagens ou um som com outros sons. Para expressar as relações possíveis entre sons ou imagens ainda é necessário recorrer à língua escrita ou falada.

Considerando este contexto observa-se que, os "nativos digitais" apresentam dificuldades de expressão na linguagem escrita e na linguagem matemática e os "imigrantes digitais" apresentam dificuldades de expressão na mídia digital. Assim, é configurado o impasse que requer reflexão e solução diferenciada para recompor o diálogo eficiente entre os "nativos digitais" e os "imigrantes digitais".

Os desafios educacionais contemporâneos, entretanto, requerem uma abordagem reflexiva que, segundo Demo (2007, p. 89), é relacionada à "necessidade de saber pensar". Sobre tal necessidade Moura (2009, p. 3) atenta que

> Ensinar História é fazer que os alunos construam o próprio ponto de vista. Os acontecimentos históricos não podem ser estudados isoladamente, pois o processo histórico é dinâmico e não estático. É necessário ensinar aos estudantes a ação do pensar/refletir historicamente, tanto as diversas sociedades, quanto a sua própria existência.

De fato, o domínio da memória vinculava o conhecimento à lembrança de nomes, datas e conceitos, mas essa primazia foi substituída pela necessidade reflexiva. Isso requer de professores e estudantes um raciocínio capaz de relacionar e sistematizar os dados e os fenômenos da cibercultura, produzindo conhecimentos apropriados à nova realidade. Ao que se aposta nas imagens digitais, disponibilizadas na Internet como ponto de contato entre essas duas culturas ou realidades, experimentadas por nativos e imigrantes digitais como formas de recompor o diálogo entre as gerações e a produção conjunta do conhecimento histórico.

Considerações finais

Ao avançarmos no século XXI observa-se a quebra da hegemonia linguística que, até hoje, caracterizou a escritura e o registro histórico, e em decorrência a História se mostra em momento de revisão de sua práxis, diante das características e perspectivas apresentadas no

ambiente digital interativo. Surgem novos procedimentos e valores, diante das novas possibilidades de captura, registro e distribuição de dados multimídia, interativos e hipertextuais.

No entanto, é preciso refletir com alguma reserva a defesa entusiasta de uma nova cultura, Pois, acredita-se que, por si só, o ciberespaço, que promove a liberdade e a autonomia de produção e publicação, não garante a formação de uma nova geração crítica com relação à própria mídia e capaz de aprender de modo significativo.

O ensino de História, cuja origem, evolução e sedimentação se realizam no registro escrito dos fatos da cultura, também, necessita transformar-se, sendo atualizado e redirecionado. Cabe à área de História compreender o seu tempo e apontar seu próprio futuro no contexto da cibercultura, com base no estudo crítico dos fatos passados e do contexto atual. Isso reafirma ainda mais o protagonismo dos profissionais de História, especialmente dos professores, diante dos desafios de seu tempo.

Considerando que as TCD influenciam no perfil cognitivo das gerações de nativos digitais, convertendo a leitura e interpretação dos textos como imagens, fez-se uma análise das transformações ocorridas no processo de ensino e aprendizagem da História a partir deste contexto. Sendo os professores, descendentes do mundo literário da cultura pré-digital e os estudantes, oriundos do mundo multimídia e hipertextual da cultura pós-digital. Isso evidencia a necessidade de adaptação e qualificação docente, para o novo contexto cultural. Por isso, propõe-se a utilização das imagens digitais como ponto de contato entre essas duas culturas ou realidades, experimentadas por nativos e imigrantes digitais. Argumenta-se acerca da apropriação crítica das TCD como um caminho possível para que os professores de História, na condição de imigrantes digitais, possam recompor o diálogo com seus alunos, que são nativos digitais.

Referências

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história*: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 399-421.

DANTAS, Camila Guimarães. Notas sobre a escrita da História em suporte digital. In: Simpósio Nacional de História, 25., 2009, Fortaleza - CE. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História - História e Ética*. Fortaleza: Editora da UFC, 2009.

DEMO, Pedro. *O porvir*. Desafio das linguagens do século XXI. Curitiba: IBPEX, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e memória***.** Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana F. Borges. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. 2003, vol.23, n.45, p. 11-36. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2011.

MOURA, Mary Jones Ferreira de. O Ensino de História e as Novas Tecnologias: da reflexão à ação pedagógica. In: Simpósio Nacional de História, 25., 2009, Fortaleza - CE. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História - História e Ética*. Fortaleza: Editora da UFC, 2009.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PAVANATI, Iandra. *Professores de história*: o processo de construção desses profissionais e a didática que incorpora o uso de recursos audiovisuais. 2005. 148 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PEED0501.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2011.

PEIXOTO. Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PRENSKY, Marc. Digital natives, digital immigrants. *On the Horizon*. MCB University Press, v. 9, n. 5, out. 2001. Disponível em: <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço*: o perfil cognitivo do leitor imersivo. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

SOUZA, Solange J. Os paradoxos da imagem e a experiência com o conhecimento e a cultura. In: _____ (Org.). *Mosaicos*: imagens do conhecimento. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000, p. 15-22.

ZAMBONI, Ernesta. Representações e linguagens no ensino de História. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Contexto, 1998, vol. 18, n. 36, p. 89-101.

DANÇA DAS OPOSIÇÕES: ANÁLISE DE FOTOS

Isabel Cristina Vieira Coimbra Diniz
Doutoranda em Estudos Linguísticos. Linha Linguagem e Tecnologia.
Pós-Lin/FALE/UFMG

A dança é um ato puro de metamorfoses,
O instante gera a forma, e a forma faz ver o instante.
Paul Valéry (1996)

INTRODUÇÃO

Como explorar as relações entre linguagem e dança? Uma estratégia é dada pelo título do livro de Renato Cohen, *Performance como Linguagem*[1], que explicita um gesto razoavelmente comum no espaço entre os estudos da linguagem e outros campos de investigação. Com bastante conforto, acomodamos no espaço intelectual a noção de que podemos tomar certas práticas *como linguagem*. Ao fazer isso, comumente estamos apontando para um caráter de regularidade na produção de sentido e eficácia comunicacional, atributos que localizamos na linguagem por meio de nossa experiência cotidiana e que, por analogia, emprestamos a outras práticas sociais, como a perfórmance, a moda ou a dança.

Grosso modo, no acontecimento da comunicação entre duas pessoas ou duas partes o que pode ser observado serão signos verbais e não-verbais, os quais o destinador comunica ao destinatário exprimindo o objeto cultural por meio de um nome e suas funções, ou seja, o objeto cultural torna-se um conteúdo e um signo concreto de uso virtual. Para Barthes (1977) existindo sociedade, toda função se transforma automaticamente em signo daquela função e tal coisa só é possível porque existe cultura. Por outro lado a cultura existe porque tal coisa é possível.

Nessa abordagem a semiótica francesa inspirada na fenomenologia interessa-se pelo "parecer do sentido", que se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam tendo sempre em vista que temos o signo como função que é resultado do significante (figuras gestuais) mais significado (projeto gestual).

Nossa maior expectativa é abrir possibilidades do estudo da dança como um sistema semiótico veiculado na cultura livre, uma vez que nos últimos anos fotos, espetáculos e performances de dança saltaram dos palcos para fitas VHS, depois para os DVDS e hoje são muitas vezes veiculados na internet e baixados livremente nos computadores revelando um novo tempo e uma avalanche de informações on-line disponíveis. Essa acessibilidade à cultura da dança se relaciona ao que a cultura livre objetiva: acessibilizar também os demais meios culturais.

[1] COEN, 2002.

Assim, nessa oportunidade, o objeto deste trabalho é a dança refletida em duas fotografias específicas. Uma é da "Dança Clássica Indiana Odissi" desenvolvida e praticada principalmente no Oriente e a outra do "Balé Clássico Romântico", originalmente desenvolvida e praticada principalmente no Ocidente. As imagens são da bailarina indiana Sanjukta Panigraghi (1944-1997) em uma posição clássica *tribhangi* e a segunda é a imagem da bailarina russa Natalia Makarova (1940) na obra "Lago dos Cisnes" de Marius Petipa

Foto 1: Sanjukta Panigraghi (BARBA *et al*, 1995, p.181)

Foto 2: Natalia Makarova (BARBA *et al*, 1995, p.181)

ELEMENTOS PARA ANÁLISE DAS FOTOS

A dança a ser estudada neste trabalho é a dança teatral, compreendida, segundo Dantas (1997), como uma atividade artística e organizada deliberadamente para estabelecer uma relação significativa com o público (destinador *vs* destinatário).

Fundamentada em Barthes (1977), percebemos o signo como portador de expressão e conteúdo. Enquanto o significante pertence ao plano da expressão, o significado integra o plano do conteúdo. O significante é o mediador e necessita de matéria: a matéria transporta o signo e, no caso de signo gestual, a matéria é o movimento.

Nesse sentido, a idéia é aproximar o modelo da semiótica visual/plástica tensiva à dança, onde se pode ter como *signo* o gesto corporal como *significado,* o conteúdo desse gesto e, como *significante,* a dança, lembrando que o significado de um gesto é dado por um contexto coreográfico, pela dança como um todo e pelas suas relações com a cultura e sociedade vigente.

Além disso, é importante salientar que o uso do movimento e o modo como usamos nosso corpo físico a partir de técnicas cotidianas é substancialmente diferente de como o usamos em situação de representação, através de técnicas extracotidianas:[2]

Ostrower (1987), por sua vez, nos auxilia nesta análise, na compreensão e interpretação das imagens escolhidas para esse contexto, a partir de sua pesquisa sobre orientações e direções espaciais de uma composição visual. Nesse sentido:

> Os elementos visuais que entram na composição, formando a imagem, receberão qualificações de acordo com sua posição no plano. Terão valores diferentes, tanto em termos de estrutura de espaço, como em termos de expressividade. Se uma forma visual estiver colocada no alto do plano, as várias qualidades formais que porventura já existiam (por exemplo, diagonalidade, sequências rítmicas, cores claras) serão reforçadas no sentido de maior leveza e movimentação. Ao contrário, na área baixa do plano haverá reforço no sentido de maior densidade, maior peso e menor movimento. (OSTROWER, 1987, p.49)

Para Lara e Matte (2009, p. 97) "a semiose depende não da substância da expressão e do conteúdo, mas das formas: a forma semiótica é, portanto, a união da forma da expressão com a forma do conteúdo. O conteúdo é imanente, exceto por meio dessa conjunção com a expressão: só assim o signo é manifestado."

Os textos em análise são constituídos pela linguagem não verbal/visual, tendo a semiótica plástica como via de acesso às relações semissimbólicas que se instauraram entre o plano do conteúdo e o plano da expressão que abordam o nível fundamental do percurso gerativo de sentido.

No entanto considerando o contexto histórico e cultural de cada imagem, apropriamos das relações semissimbólicas examinando-as também no nível discursivo (subcomponente figuras) do plano do conteúdo articulando-o ao plano da expressão.

A partir de uma rápida contextualização, as imagens em cena nos apresentam duas bailarinas que têm a *competência* (técnica corporal) para realizar a *performance* de executar um movimento complexo no qual pode-se identificar uma estratégia de persuasão (mantendo o olhar curioso do destinatário) por meio de elementos visuais (cores, sinuosidade, equilíbrio, olhar, figurino e iluminosidade). A fruição entre sujeito (bailarina) e objeto (a dança) liga-se à intencionalidade do texto que foi produzida firmando uma conexão entre destinador (bailarina) e destinatário (público) na extensidade temporal de posterioridade através da manipulação de um porvir performático (equilíbrio *vs* desequilíbrio)

Nessa perspectiva, é no nível fundamental do percurso gerativo do sentido que as categorias elementares, mais simples, das fotos são organizados. Pretendemos, aqui observar as categorias de

[2] Representação aqui deve ser compreendida no sentido ampliado, numa atitude extracotidiana de transformação do corpo. (BARBA *et al*,1995, p.10)

base desse nível, principalmente as identidades e diferenças tendo instrumento o quadrado semiótico.

PRÉVIA PARA A ANÁLISE

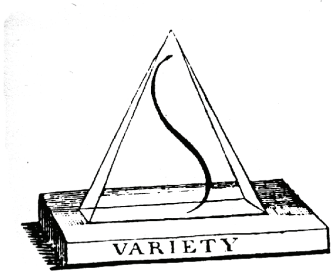
O ponto inicial para a analise deste trabalho é a sinuosidade entre as duas fotos caracterizada pela formação *Tribhangi*, mas para isso é interessante compreender o significado do princípio do que chamamos dança das oposições:

> De acordo, com o princípio da oposição, se se deseja ir para a esquerda, começa-se indo para a, direita, então pára-se subitamente e volta-se para a esquerda. Se se deseja agachar, primeiro se levanta na ponta dos pés e então se agacha. (BARBA *et al*, 1995, p.176)

Barba *et al* (1995), afirma que na Índia, o princípio de oposição, chamado *tribhangi*, significa três arcos, onde o corpo do bailarino assume uma forma que se assemelha à forma da letra "S". O resultado dessa posição articulada entre a cabeça, tronco e pernas é de um equilíbrio precário, de novas resistências e de tensões que criam a arquitetura extracotidiana do corpo.

A linha sinuosa, também, é encontrada na mais remota tradição Ocidental, na qual está presente na ondulação dinâmica do corpo ao redor do eixo (coluna vertebral), que torna as figuras mais animadas nas esculturas gregas. Essa linha foi retomada pelos escultores florentinos de século XIV como uma reação contra a imobilidade das figuras bizantinas e medievais. No entanto, os artistas renascentistas rejeitaram essa forma, por considerarem que não há somente um tipo de beleza, mas muitos tipos, pois isso vai depender do gosto estético e da época.

No século XVIII, esse perfil dinâmico inspirou William Hogarth a definir o que ele chamou de "linha de beleza", ou seja, uma linha sinuosa inscrita numa pirâmide, onde há uma combinação de movimento e repouso, equilíbrio e simetria, enfim, uma dança de oposições. (BARBA *et al*,1995, p.180)



3

[3] A "linha da beleza" ou "variedade" numa gravura feita pelo pintor inglês William Hogarth(1697-1764). (BARBA *et al*,1995. p. 180)

A formação *tribhangi* é identificável tanto na dança e na estatuária da Índia, quanto se manifesta no trabalho de atores e bailarinos de outras culturas. E, é nesse sentido que esta análise se aventura na possibilidade de uma leitura dessa linha sinuosa, presente nas técnicas extracotidianas da dança nas duas culturas distintas, a Oriental e a Ocidental.

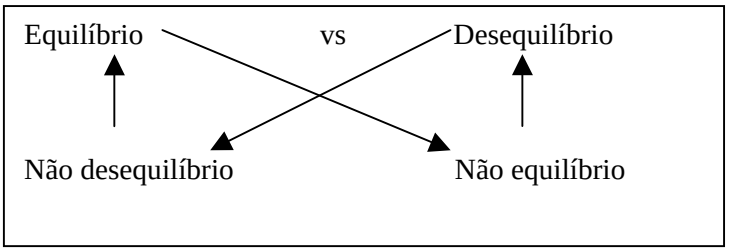
Análise da Foto 1

Em Panigraghi, a força de oposições que trabalham em sua postura corporal quer chegar ao extremo do movimento sinuoso (equilíbrio *vs* desequilíbrio). Os braços se apresentam em articulação sinuosa ao lado do corpo ampliando o equilíbrio e imagem corporal. Observamos, também, a série de ângulos que quebram a forma do eixo do corpo e dos braços (angulosidade *vs* curva). A cabeça pende para a esquerda e a perna direita cruza à frente da esquerda (movimento *vs* repouso). Os pés estão descalços em apoio plantar no chão e os joelhos em flexão (peso *vs* leveza). A ênfase do movimento está nas mãos, pois é nelas que estão os principais significados da fala gestual. A bailarina tem a competência e realiza performance tradicional da formação *tribhangi.* O figurino usado é uma roupa típica indiana. Sua cabeça e seu olhar estão virados para frente (posterioridade *vs* anterioridade). A foto está em preto e branco, mas sinaliza uma variedade de cores (terreno *vs* etéreo).

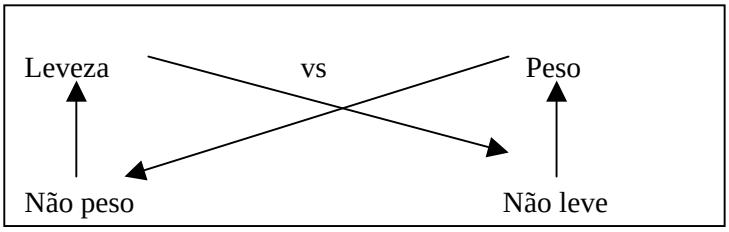
Análise da Foto 2

Em Makarova, a dinâmica das forças de oposições produz linhas sinuosas longas e afiladas (equilíbrio *vs* desequilíbrio). As oposições são reveladas por meio do esforço físico para uma manutenção do equilíbrio precário nas pontas dos pés articulado com a posição do queixo colado ao ombro direito, enquanto o ombro esquerdo se levanta, criando uma oposição assimétrica (movimento *vs* repouso). Os braços aqui, se apresentam com angulação nos punhos, alinhados e cruzados à frente junto ao corpo da bailarina, diminuindo o equilíbrio e alongando a imagem corporal da mesma (angulosidade *vs* curva). A ênfase está nos pés em sapatilhas de ponta apoiados no chão e nos joelhos estendidos no sentido de dar a leveza e aspecto diáfano ao texto cisne (peso *vs* leveza). A foto também está em preto e branco, mas sinaliza a predominância da cor branca tanto no figurino como no cenário (etéreo *vs* terreno). A bailarina usa figurino tradicional do balé “Logo dos Cisnes” coreografia Petipa (a narrativa da foto é de uma mulher que se transforma em cisne durante o dia e na foto é o personagem cisne). Sua cabeça está virada para o lado direito e pende junto com o olhar para o nível baixo (anterioridade *vs* posterioridade).

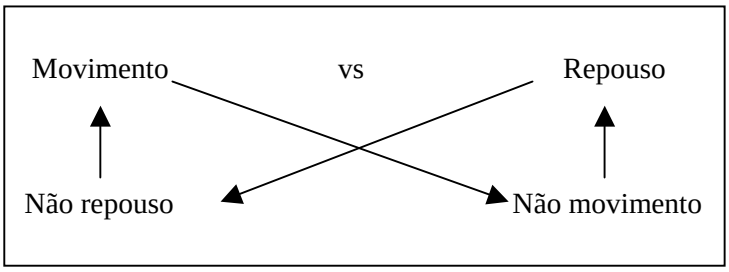
Quadrado Semiótico 1



Quadrado Semiótico 2



Quadrado Semiótico 3



Comparação entre Foto 1 e Foto 2 – Tensividade (Zilberberg, 2006)

Observando as imagens/objeto desta análise, apropriamo-nos do olhar de Ostrower (1987), no aspecto do movimento visual no plano fotográfico e de Barba *et al* (1995), no aspecto de sua análise da formação *tribhangi*. Numa análise geral, podemos dizer aqui que a "dança de oposições" é expressa pelo corpo de inúmeras maneiras como, por exemplo, o esforço do corpo em manter um equilíbrio extracotidiano e a ideia ou sensação da oposição tonificação (movimento) *vs* atonização (repouso).

Ainda na idéia de oposição podemos observar uma linha sinuosa ao longo do eixo do corpo nas duas imagens (linhas sinuosas *vs* linhas retilíneas). Na primeira (Sanjukta Panigraghi) em um *tribhangi* da Dança Clássica Odissi e a segunda (Natalia Makarova) em equilíbrio precário na quinta posição estendida (pés e pernas cruzadas em extensão máxima e braços a frente para baixo junto ao tronco). Nessa aparência externa, dentro do espaço visual enquanto Sanjukta Panigraghi possui algo terreno e sensual, Natalia Makarova passa a sensação de etérea e impassível.

Relativizando o peso visual no plano, a primeira imagem, com os pés descalços em apoio

plantar pé esquerdo se direciona para baixo (joelhos flexionados em agachamento), para os lados e com os braços (direito para baixo e esquerdo para cima) afastados do eixo corporal (coluna vertebral) apresenta maior peso visual que a segunda imagem, que por sua vez projeta o corpo para cima com os braços entrelaçados para baixo e bem próximo ao eixo corporal (peso *vs* leveza). Na segunda foto a área de apoio/contato mínimo com o chão (pontas dos pés em extensão) indica menor ocupação de espaço e menos peso visual dando a impressão de graça, leveza e quase levitação etérea (abertura - horizontalidade *vs* fechamento- verticalidade).

O figurino da primeira foto tem mais volume (corpo-espaço) e mais cor que o da segunda foto (variedade *vs* uniformidade) projetando uma idéia de ostentação *vs* discrição (maior ocupação de espaço terreno e mais cor). Também é interessante salientar o próprio contexto de cada realidade cultural que traz toda uma gama de leituras específicas. Enquanto a Dança Clássica Odissi tem origem ritualística oriental, o Balé Clássico tem origem nas cortes imperiais européias (cultura oriental *vs* cultura ocidental)

Outro aspecto a ser considerado é a forma expressivo-dramatúrgica trabalhada por cada estilo de dança retratada pela imagem. A primeira usualmente trata com simbologias de objetos, animais, fenômenos da natureza e tantos outros aspectos da vida do homem indiano através dos gestos sistematizados das mãos que, possuem significados específicos, descritos e codificados em inúmeros tratados chamados de *mudras* (sinais). A segunda, o Balé Clássico Romântico, é regulada por princípios e técnicas corporais sistematizadas que se baseiam em movimentos e passos pré determinados, onde a ênfase está no gesto e no movimento técnico em virtuose, que vão dos saltos em grandes amplitudes, ao equilíbrio precário nas pontas dos pés, sempre em busca do irreal, da fantasia e do sobrenatural (natural *vs* sobrenatural).

O olhar das personagens também revela o tempo (anterioridade *vs* posterioridade). Enquanto Panigraghi olha para frente (posterioridade) Makarova olha para baixo (anterioridade). Interpreto esse olhar como esperança *vs* desesperança. Ambos os personagens vivem o presente. A diferença é que a mulher-cisne lembra que um dia existiu só como mulher (passado), Panigraghi, por sua vez está a contar histórias que se organizam, desenvolvem e se concretizam no futuro.

Quadro 1

Categorias/figuras	**Cromáticas**	**Topológicas**	**Eidéticas**
Contrastes	Branco, Cores não brancas	Figuras centralizadas em equilíbrio Verticalidade das posições	Linhas sinuosas *vs* Linhas retilíneas
Oposição	Gradações de cinza (foto) Luminosidade	Nível alto (pontas dos pés) *vs* Nível médio (em agachamento) Plano frontal	Forma alongada *vs* Forma arredondada
Equilíbrio	Variedade *vs* Uniformidade	Verticalidade *vs* Horizontalidade menos equilíbrio *vs* mais equilíbrio	Angulosidades *vs* Linhas curvas

Quadro 2

PLANO DA EXPRESSÀO	**PLANO DO CONTEÚDO**
Sinuosidade *vs* Linearidade	Terreno *vs* Etéreo
Angulosidade *vs* curva	Sensualidade *vs* Impassibilidade
Equilíbrio *vs* Desequilíbrio	Repouso *vs* Movimento
Variedade *vs* Uniformidade	Ostentação *vs* Discrição
Alongada *vs* arredondada	Leveza visual *vs* Peso visual
Dança Clássica Indiana Odissi *vs* Balé Clássico Romântico.	Natural *vs* sobrenatural

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O problema que está na origem da semiótica tensiva é construir um modelo descritivo dos fenômenos contínuos diretamente associados ao universo sensível.

As categorias de base como oposições abstratas são investidas tematicamente pela semântica discursiva. Nas imagens analisadas a sinuosidade e a performance do equilíbrio dos movimentos aliados à ocupação do espaço planar têm nas categorias cromática, topológicas e eidéticas pistas para uma sobredeterminação tímica ou fórica dos termos do quadrado semiótico. Pensando no percurso de ambos os textos imagéticos ousamos dizer que esses são euforizantes uma vez que realizam a tarefa da execução do equilíbrio cada um à sua maneira culturalmente construída.

Os gestos codificados pelo corpo têm um peso histórico e cultural que talvez possam se configurar como uma ancoragem, que influem tanto na criação quanto na interpretação das imagens. O enfrentar as interpretações é o que se torna um grande desafio diante de uma conjectura de um número variado de possíveis leituras, ruídos e de elementos persuasivos.

O *corpus* imagético desta análise é também um recorte histórico da dança Considerando que nas imagens da dança aqui apresentadas, nas duas culturas diversas, podemos observar um ponto em comum: a formação *tribhangi*, que à maneira de cada cultura e tradição propaga e seculariza seus sentidos e significados.

Um corpo ao dançar desenha no tempo e no espaço com seus gestos. As leituras dessa linguagem são orquestradas pelas dimensões do sensível (intensidade) e do inteligível (extensidade) em deslocamento, pelas impulsões do movimento gerando formas e (re)formas em constantes transformações, tornando a dança uma realidade visível e dinâmica mesmo em fotografias.

A exemplo dos pintores que usam as cores e as linhas para dar forma no plano pictórico, e dos poetas que se utilizam de palavras para construir seus poemas, o bailarino e o coreógrafo utilizam-se dos gestos corporais para dar “corpo” à dança.

> O movimento em dança não é somente a demonstração de gestos corporais e a perfeição de seus desenhos, mas também uma forma de retenção é um traço que atravessa e sustenta a unidade do gesto. O movimento não é só impulso corporal liberado. Ele é, também, a demonstração corporal de uma desobediência a um impulso: o corpo que, para poder dançar, também deve resistir ao impulso do movimento, gerando uma força de retenção. (DANTAS, 1997, p. 52)

Portanto, o mesmo corpo que se deixa envolver pelo movimento dançante, da mesma forma se envolve em um jogo, onde o traço do seu gesto ou da ausência de gesto gera outro gesto, que por sua vez gera outro gesto, criando-o e (re) criando-o em um *contínuo*, deixando marcas/impressões nos corpos-sujeitos daqueles que dançam (destinadores) e daqueles que desfrutam da dança (destinatários), como convivas da mesma sensação estética, seja ao som de acordes musicais ou no sabor do silêncio.

Neste contexto, imaginando os vários significados que os gestos em dança podem ter, Makarova e Panigraghi nos permitiram ler mais do que sentidos estéticos da forma *tribhangi.* Eles também nos permitiram formas de conectar estados de coisa e estados de alma e transformar o deslumbramento provocado como destinadoras as inúmeras possibilidades poéticas de suas falas gestuais.

Nossa certeza é de que ainda há muitas “coisas” a se descobrir.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec UNICAMP, 1995.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia.* São Paulo: Cultrix, 1977.

COEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DANTAS, Mônica Fagundes. Dança e linguagem: a construção de sentidos coreográficos. *Revista Perfil.* ESEF/UFRGS, ano 1, n° 1, 1997. P.52-66.

LARA, Glaucia Muniz Proença; MATTE, Ana Cristina Fricke. *Ensaios de semiótica:* aprendendo com o texto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança.* Rio de Janeiro: Imago, 1996

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. In: *Significação* - Revista brasileira de semiótica. 2006. junho/25 pag. 165-203

ARTE EM ESPAÇO PÚBLICO: ESCULTURAS E NARRATIVAS VISUAIS EM IBIPORÃ - PR.

Isabelle Catucci da Silva.

Mestranda em Antropologia Social, Universidade Federal do Paraná.

bellecatucci@yahoo.com.br

Ao andarmos no centro da cidade de Ibiporã, norte do Paraná, percebemos um número relevante de esculturas em praças e logradouros públicos. Henrique de Aragão é o autor de quinze esculturas em metal distribuídas em pontos estratégicos da cidade, a partir de 1989-90.

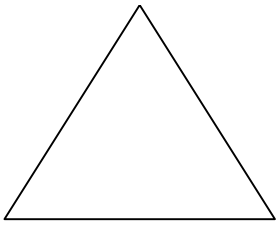
O movimento artístico que possibilitou a instalação de obras de arte no espaço público inicia com a chegada de Aragão em 1956, na jovem cidade de Ibiporã (emancipada em 1947), vizinha a Londrina, permitindo aos habitantes da região, encontros, apresentações teatrais, exposições e discussões sobre arte, eventos a partir dos quais, uma rede de relações e significados foi sendo tecida.

A Casa de Artes e Ofícios Paulo IV, no centro de Ibiporã, onde habita e trabalha o escultor, abrigou cursos e ensaios teatrais, assim como a visitação intensa, seja de interassados em conhecer o acervo artístico, seja de amigos em visitas ao artista.

Este ensaio propõe uma análise sobre as obras de arte públicas da cidade, do museu de esculturas ao ar livre de Ibiporã. A partir das representações das esculturas nesta sociedade, percebemos expressas em imagens de jornais, discursos políticos, falas poéticas, narrativas históricas e relatos dos habitantes, algumas compreensões sobre a construção multifacetada destes objetos, constituindo com isso, imagens da própria cidade.

Assim, a partir de uma obra de arte, podemos refletir sobre seus significados e representatividade, em três linhas de discurso através das imagens: o artístico, baseado na obra em si, sua realização técnica e poética; o relacional, destinado a um público, que recebe as intenções dadas pelo artista ou não; e o simbólico, que registra e seleciona significados, atribuídos em consenso ou selecionados estrategicamente.

.



O triangulo de análise proposto, parte da teoria semiótica de Charles Sander Peirce, de escola pragmática[1], influenciado pelo estudioso da lingüística estruturalista, F. Saussurre. As considerações de Peirce pretendem abarcar o estudo empírico, no qual, a linguagem como tal, possa ser estudada como uma metodologia científica.

Para Peirce, os objetos ao serem observados na realidade, constroem crenças sobre esta realidade, representadas por signos deste objeto(PEIRCE, 2005,p.28), designando esta ação de *representamen.*Os signos recebidos são, segundo sua teoria, capazes de evocar outros signos, associando efeitos, percebidos pelo *interpretante*.(idem,p.28)

Uma vez que Peirce não parte do dualismo ocidental para um signo, entre o significado e o significante, mas com a mediação de um terceiro, pois para ele a realidade como tal, só pode ser percebida a partir da experiência, em termos físicos e cognitivos, transcendendo o objeto ou signo em si, constituído então, a partir da idéia que produzimos do objeto em um dado contexto. Os critérios que utilizamos para chegarmos a uma racionalidade empírica, são segundo Peirce[2], dados pela sensação, reação e aprendizagem

Desta maneira, para que possamos perceber um signo, realizamos ligações, relações entre outros signos, produzindo um sistema de linguagem. Para compreendermos os objetos artísticos na cidade de Ibiporã, partimos então, para três relações possíveis: a obra de arte, em seu viés poético, o público, que contempla, sente, convive e reage com as obras, e a dos registros escritos, que compõem simbolizações da cidade associadas as obras de arte.

CIDADE E TEMPO NOS OBJETOS

FIG. I :
Lanchonete da Praça Pio XII- 1989. Acervo Museu Histórico de Ibiporã

FIG II:
Tribuna de Ibiporã, 20 de outubro de 2000 p 8

FIG III:
"Ibiporã quer blindar ocupação desordenada" Folha de Londrina, 14 março 2005, p.3 Legenda da foto: Objetivo principal do projeto é tornar a cidade auto-sustentável, sem prejudicar a qualidade de vida.

A praça central da cidade de Ibiporã, é como em muitas cidades interioranas, um dos principais locais de encontro e exposição de idéias. As ruas que delimitam a praça combinam com a da Igreja Católica Matriz, e da principal avenida comercial da cidade.

Na praça Pio XII vários marcos foram instaurados desde sua criação, que coincide com o início do processo de urbanização da cidade, como coretos, fontes, jardins e luminárias.

Aqui estaremos atentos as primeiras esculturas do artista Henrique de Aragão, instaladas em 1989, "Verso" e "Reverso".

Para prosseguirmos a análise, selecionamos três momentos, presentes nas imagens ao lado (FIG I, II e III), que correspondem a três tempos distintos, o de sua instalação em 1989, da interação com o público, percebido pelo jornal no ano 2000 e de sua presença no meio urbano, sem referência direta, em um jornal de 2005.

Embora seja de fundamental importância o processo físico de produção dessas imagens, na fotografia, impressão e reprodução, pois como bem percebe o historiador Hans Belting "las imagenes existen em la historia doble de la producion mental y material de imagenes". (BELTING, 2007, p.38), nos deteremos no contexto presente nas imagens, de modo que possamos perceber, a *posteriori,* uma linguagem discursiva, com a qual, possamos orientar nossas próximas análises.

ASSOCIAÇÕES INAUGURADAS

Sobre a poética da obra, Aragão tem muito a dizer. Suas falas estão envoltas de gestos, pois são eles, os inspiradores dos movimentos contidos das figuras representadas. Praticando o Tai Chi Chuan, o corpo respira e a alma se eleva. É realizada em um momento interessante de sua carreira, já havia inaugurado em 1973 em Maringá uma obra pública, na principal praça da cidade, e preparado no ano anterior, mas instalado em 1989, sua obra monumental, "O Passageiro" marcando a força de sua presença artística no norte do estado.

"Verso" e "Reverso". Fotos da autora, 2010.

Segundo o artista, com material doado pelo Banco Banestado, investiga a dualidade entre razão e emoção na escultura. São várias obras que resultam dessa fase, entre o figurativo e o geométrico, com os quais, compõe com formas opostas e complementares, seres que ora se expande no círculo, a partir da cosmovisão de Aragão em que o círculo é percebido como um universo e o quadrado como mundano, ou comprime-se, contido nas formas.

Para a crítica e historiadora da arte Adalice Maria de Araújo, em um texto[3] apresentando as esculturas do Museu ao ar livre de Ibiporã, no qual estas obras são incluídas, sua expressão que contrapõe figuras geométricas vazadas e completas, com figuras humanas, "tanto ampliam a tensão dramática, como a plasticidade rítmica das figuras". (ARAUJO, 1990, p.01)

Assim, a linguagem que utilizam para comunicar as obras de arte, esta direcionada a impressão que as obras causam, seja em sua dimensão formal, nas chapas de metal vazadas ou inteiras, seja nas posições que as formas da figura humana são colocadas. Há nestas falas, um discurso, próprio de quem realiza a obra e utiliza a imagem produzida para uma comunicação, direcionada em sentidos universalistas, no qual, pressupõe-se que qualquer ser humano, independente do contexto, poderia reconhecer tais aspectos.

Há nos objetos, nas esculturas, propriedades características, que em Peirce podemos perceber como o que denominou de *qualisignos*, (PEIRCE, 2005, p.51)ou seja, signos que percebemos através de sensações, qualidades inerentes dos objetos. Neste sentido, o

representamen é percebido como um ícone, no qual a figura fechada está associada culturalmente a um movimento para o interior, e a vazada para um movimento expansivo.

No entanto, as considerações poéticas sobre a obra podem se complexificar, a medida que avançamos, e ao observarmos a FIG I, na foto do acervo do Museu Histórico de Ibiporã, produzimos outras reflexões sobre a obra, pois uma vez que estamos a analisando imagens, e não as obras em si, nos deteremos a seu primeiro registro no tempo, quando sua instalação foi promovida, a pedido do prefeito da época, que diz da parceria entre a prefeitura e o artista para que a obra pudesse ser concluída.

Há meandros que as imagens não contam, seja a base de financiamento, ou o processo que resultou em sua instalação. É certo que houve, segundo a fala do prefeito, um incentivo por parte da prefeitura, ainda que fosse intermediar a parceria para a doação de material pelo Banco Banestado Clube. A mão de obra do artista não foi cobrada, pois segundo o prefeito, "a iniciativa parte do poder público", pois sem a parceria o artista ficaria apenas com a idéia.

Para Aragão, a encomenda do amigo prefeito foi muito bem-vinda, visto que estava em uma fase de produção, na qual as obras já não cabiam no atelier, e a exposição ao público, que já acontecia na Casa de Artes e Ofícios Paulo VI, vizinha a praça, alcançaria mais pessoas. Segundo o prefeito reeleito, "noventa por cento das pessoas conhecem *Verso e Reverso*, porque está em contato com o público"

A foto de 1989 demonstra como estavam inseridas as obras naquele contexto, perto da lanchonete também recém-inaugurada, abrindo horizontes de uma modernidade, que podia ser vista pelos habitantes de Ibiporã na cidade vizinha, Londrina com grande centro comercial, e também com uma grande obra de Aragão.

A respeito de troféus que encomendam a Aragão, ele escreve em um texto presente em seu acervo pessoal, que lhe pedem a réplica do tão popular conjunto de esculturas, que:

> "...marcaram a cidade de modo permanente desde a sua primeira instalação, no local onde foi construída a 1ª lanchonete "Pública" pelo Governo Municipal. Na imprensa falada e escrita, Ibiporã foi citada como pioneira e original no seguir o exemplo de grandes centros do Estado e do País." (ARGÃO, H. escrito *Terra Bonita*. Inverno de 2005.)

Apesar do interesse na réplica, Aragão diz que não imitaria outros, tão pouco a si mesmo. Cria uma nova escultura para o troféu e mantém registrado o apreço da população as

esculturas centrais, “Verso” e “Reverso”, elevadas a uma categoria icônica, representando para população, não apenas a modernidade conjugada na nova lanchonete pública, mas características associadas a elas, que as projetam como um marco importante para a população.

PERTENCIMENTO E EXPRESSÃO

Já na segunda foto (FIG.II), uma nota do jornal local, a Tribuna de Ibiporã, do ano 2000, chama atenção a um outro momento da escultura, segundo o artigo um problema que se repete, já anunciado em 1997 pelo jornal: a pichação das obras de arte.

Cabe-nos agora situar um movimento interessante, das obras que são colocadas em um outro espaço, ainda na praça, mas agora em frente a ela, quando a lanchonete pública já não faz sentido, desativada, e o centro ganha novas ruas que conjugam com a principal avenida da cidade. É criado um pequeno pavimento em frente praça, e as obras, que ficavam em pedestais de concreto em forma de escadaria, ganham novos pedestais, agora de concreto em base quadrada, com espaços que possibilitam que as pessoas se sentem.

O movimento da praça também ganha novos ritmos, carrinhos de lanches a noite movimenta grupos de jovens, e pontos de venda de sorvete mantêm o movimento nos dias ensolarados. A nova localização, realizada pela prefeitura sem a supervisão do artista, coloca a escultura em local de maior visibilidade, onde o transito de carros e ônibus tem a visão livre para olhar quem está em frente a praça. Isso contribui para que jovens que saem da escola próxima comecem a se reunir em torno das esculturas, hábito continuado por outros adolescentes durante a noite.

Os estudantes que escrevem nas laterais das placas, com *errorex* – tinta branca de apagar caneta, expõem os erros que apagam na escola, escancaram ali nomes, pares afetuosos, palavras vulgares e frases que costumamos ler em portas de banheiros públicos. Há registros da Fundação Cultural das tentativas de correção deste ato, assim como inúmeras restaurações, mas o espaço, ponto privilegiado, continua sua reapropriação, com cartazes de festas colados e adereços para as esculturas.

Não se trata de nenhuma reclamação política ou de reivindicação por espaço, mas de conversas entre pares, que se reconhecem ali, quando depois da aula, sentam nas bases das

esculturas e olham o movimento da cidade. O artista diz que as mais absurdas obscenidades já foram praticadas lá, também já instalaram objetos, fizeram dos ‘cabelos’ da escultura chifres; e perguntando sobre estas pichações, a indignação do artista é frente ao mundo, ao estado da política brasileira, da consciência educacional, da cultura que não é cultivada. As obras são como reflexos, vítimas de um sistema, os jovens reproduzem o que pensam, e se estão a pensar somente nisso com tantas indignações a se preocupar, o que fazer?

No artigo de jornal apresentado na FIG II, o comentário político é sobre um vandalismo generalizado “perpetuado” na cultura brasileira, pichações que encontramos em qualquer lugar. Do outro lado estão as pessoas, que insistem em registrar suas passagens nas chapas de metal, algumas informam que gostam das esculturas, as divisões que a escultura provoca na base, transforma a base em quatro bancos, nos quais as pessoas podem se esconder umas das outras ou manter uma relação mais próxima.

O fato é que se tornaram mobiliário urbano, além de obras de arte, bancos e murais de informações, lugar de passagem e encontro, espaço disputado e marcado. As dinâmicas às quais estas obras estão expostas são bastante diferentes das outras obras do museu de esculturas ao livre, fato que ao menos em parte, explica o número reduzido de intervenções nas outras obras, e a frequente interferência neste.

A esta reação do público, a partir da semiótica de Pierce poderíamos ler como uma relação com a realidade indiciada, ou seja, onde há um índice que torna a comunicação arte recriada do processo, com níveis de suposições maiores do que uma simples contemplação. Estas propriedades especiais presentes na linguagem visual, fazem com que leiamos o *representamen* como um *sinsigno (*PEIRCE,2005, p.52), presente em uma leitura secundária das obras.

PRESENÇA E CONTINUIDADE

Já na terceira foto (FIG. III) tomamos como exemplo uma reportagem de um jornal regional, a Folha de Londrina, em 2005, cujo tema principal abordado não são as obras de arte, mas a cidade de Ibiporã discutida em sua crescente urbanização.

Embora a foto do jornal traga as esculturas públicas da cidade, a entonação da legenda no mostra a preocupação do movimento intenso de carros e motos, nas fotos ao lado desta, um

mapa indica as áreas de ocupação urbana, e acima, um especialista em planejamento urbano do município, que confere a legitimidade da reportagem.

A presença da foto com as esculturas de Aragão em uma reportagem sobre ocupação urbana e desenvolvimento que mantém a qualidade de vida de seus cidadãos, nos leva a refletir sobre outras questões. Uma vez que as obras se tornam parte da paisagem urbana, assim como apropriadas em seu aspecto material, as esculturas continuam a apresentar uma característica já colocada anteriormente, quando aparecem em 1989, associadas a uma modernidade presente em obras públicas, como a primeira lanchonete pública. Agora as obras são parte de um contexto, com uma proposta de ocupação urbana auto-sustentável.

Assim o local de maior trânsito, que intencionalmente coincide com as obras artísticas, guarda uma imagem da cidade enquanto centro de urbanização, com discussões sobre o índice populacional, o planejamento de áreas *versus* a ocupação desordenada, de um progresso inevitável. Assim, a qualidade de vida se torna o argumento principal, ensejado por qualidade da água e áreas de ocupação determinadas.

A cidade demonstrada pela foto no jornal regional anuncia as cidades vizinhas, uma preocupação em voga, discutida em vários meios de comunicação, a sustentabilidade. Embora isso nada tenha a ver com as esculturas, o conceito “qualidade de vida” é facilmente reconhecível no lazer, propiciado pela praça e obras artísticas. O crescimento inevitável da população, visível no trânsito intenso, afirma a mensagem, a pequena e bela[4] cidade em pleno crescimento e desenvolvimento.

Retomando a teoria da comunicação, na qual Peirce emprega conceitos com o fim de trazê-los a uma ciência empírica, a característica de urbanização, apontada nas obras, não diz respeito apenas a estética ou a performance da comunidade frente aos objetos, mas a uma questão mais abrangente. Não fazemos menção a uma qualidade intrínseca das obras, visto que basta apenas ao jornal mencionar a paisagem urbana, um conjunto de elementos que caracteriza a cidade ibiporaense, uma classe, denominada por Peirce de símbolos.(PEIRCE, 2005, p.40)

Assim, as esculturas naquele ambiente, apresentam o *representamen* como *legisignos*, percebidos em uma perspectiva distanciada mas normativa, na qual as obras de arte são como tais, parte da imagem da cidade, convencionalmente colocadas como simbolização da vida de seus habitantes.

As dimensões dos signos apontadas por Peirce, perceptíveis em diferentes momentos pelo interpretante, que por sua vez classifica na ordem hierárquica a cognição e denota sentidos, a partir da *Rhemes* (rema), *Dicisigno* e *Argumento*(PEIRCE, 2005, p.53), complexificando as combinações na estrutura de linguagem, o que possibilita interpretações diferenciadas e nominadas segundo a ordem de ocorrência percebida na realidade.

Mas nos interessa aqui, além de analisar a linguagem pela qual as esculturas são representadas, determinadas e interpretadas através de conceitos de semiótica a partir de imagens, as relações efetivas destes objetos frente a comunidade ibiporaense, a partir de uma reflexão mais antropológica, de como as esculturas permitem uma ação na vida dessas pessoas.

AGENCIAMENTO E ASSOCIAÇÕES

Quando propomos uma apreciação das obras de arte na comunidade, vários sentidos são traçados, alguns dos quais, apenas um olhar mais apurado e um ouvido atento, podem captar. Clifford Geertz, antropólogo norte americano, em seu texto sobre o "Conhecimento Local", nos apresenta seu incômodo ao descrever atividades artísticas sobre uma base puramente analítica: "la unidad de forma y contenido es, allí donde se produce y en el grado en que se produce, un acto cultural, y no una tautología filosófica."(GEERTZ,1983,p.125).

FIG. IV

Página interna (p.3) do folder turístico produzido pela Prefeitura Municipal de Ibiporã, 2009.

Assim, mais do que uma imagem representacional, as obras de arte possuem contextos e podem ser descritas, de modo mais minucioso, a partir de perspectivas locais, em ações culturais. Alfred Gell (1998), autor de "Art and Agency" enfatiza na comunicação simbólica, a **agência, a intenção, a causa, o resultado e a transformação,** incorporando a prática "mediadora" (GEEL, 1998, p.20) do papel da arte no processo social.

A presença do artista na cidade, um dos fundadores da Casa de Artes e da Fundação Cultural de Ibiporã, apresenta um diferencial para apreciação de suas obras. Por ser conhecido pela população da cidade, não só pelas esculturas públicas, mas também por seu trabalho com arte sacra, com inúmeras obras para Igrejas de toda a

região, suas esculturas são rapidamente associadas a sua pessoa.

A correspondência direta da imagem de Henrique de Aragão na FIG IV, sua obra recente, a fonte luminosa “Velas ao Vento” e as paisagens turísticas de Ibiporã, com festas étnicas, demonstra como o município reelabora a presença das esculturas e artista na cidade. No folder turístico, em meio as atrações, há a menção de sua presença, referenciando um breve currículo do artista com suas obras públicas em outras cidades da região.

A autonomia das “festas populares”, promovidas pela Fundação Cultural de Ibiporã, é anunciada como chamada no título que pouco tem a ver com o breve currículo do artista que vem em seguida. Mas como compreender essa fusão? Talvez, mais que uma programação visual despercebida, as menções são parte do que a cidade propaga em voz alta, uma diversidade cultural popular, que também abriga nos seus festejos e orgulhos, a pessoa do artista presente em seu meio.

FIG. IV

Detalhe do monumento no canto inferior direito da capa da revista

As obras presentes no espaço público sugerem ações, na medida em que são capazes de mediar relações sociais e produzir uma circulação de valores a partir de seus significados. A visibilidade do artista foi construída a partir de confrontos com o meio político em busca de espaços para atuação artística e construções, em conjunto com a comunidade, muitas vezes em mutirões, para realização de teatros de arena ou mesmo para organização de peças teatrais.

FIG.V

Compêndio Histórico de Ibiporã (BISOTTO, 2008, p.122)

Sua atuação na comunidade, também pelo viés religioso, mantém um círculo ampliado de amizades, que segundo a Sra. Maria, antiga moradora da cidade, é da arte sacra, que parte a obra que mais admira, o “Cristo Ressuscitado” presente na Igreja Matriz da cidade.

Também por vínculos construídos nestas *texturas sociais* (GELL,1998), por onde podemos percorrer pelo ciclo de vida do artista, tomamos de surpresa com assinaturas conjugadas em suas obras, como no Marco dos Pioneiros, ou monumento em comemoração ao cinqüentenário de Ibiporã, com assinatura de seu

ajudante Agnaldo ao lado da sua. O monumento inaugurado em 1997, instalado na entrada de Ibiporã, é percebido como um dos cartões postais da cidade (FIG. V), e presente no livro histórico do município (FIG VI), encomendado pela assembléia legislativa e patrocinado por diversas empresas.

Os vários nomes gravados no concreto, seja dos políticos, empresas, ou dos artistas, não cabem apenas na parte visível do marco. Por ocasião do cinqüentenário, as escolas colaboraram com escritos de crianças, nos quais desejos e perspectivas de futuro para a cidade foram enterrados em uma urna, "a capsula do futuro" (BISOTTO, 2009, p.92).

O monumento, presente na memória de um dos habitantes da cidade, no evento de sua organização, emociona ainda hoje. O rapaz diz que se lembra das belas palavras pronunciadas pelo artista sobre a coragem dos fundadores de Ibiporã, pessoas que tinham o suor e o trabalho como maior desafio. Os festejos do aniversário da cidade, estavam imersos de saudosismo dos seus fundadores, chamados de pioneiros, mas que propiciava no contexto criado, falas diversas.

Sem narrativa histórica, o artista representa símbolos orientais e ocidentais, animais da cabala e escritos em sânscrito, informando que ali, não havia discriminação quanto a origem racial ou de gênero, tal como deveria ser na vida das pessoas. Dentre as janelas abertas no monumento, o olhar completa com a imagem da realidade, do outro, dos que convivem no espaço, em um portal em forma de "s", a obra se projeta, acompanhada conforme a fala do artista, pela figura do sol e da lua, fiéis companheiros dos pioneiros.

As obras de arte, ainda não apresentando de forma narrativa a história do município, recriam a concepção da cidade para seus habitantes. A poética da obra é contada no livro de história, ao lado de informações políticas e de saneamento básico, informada pelo tempo e espaço onde foi instalada. Os habitantes da cidade, por sua vez, colocam a obra em cartões postais e capa de revista, mostrando que ali, a cidade também se reconhece, mas especialmente, a partir dessas imagens, as pessoas podem reformular seus mundos, e com eles suas relações sociais.

Para compreendermos o processo de significação das obras de arte em espaço público, citadas aqui a partir de esculturas de Henrique de Aragão, percorremos por caminhos recorrentes na trajetória de vida do artista, mas também, nas imagens onde as obras são

representadas, analisadas pela tríade de Peirce, e exemplificadas na construção de memórias da cidade e seus habitantes, presentes nos livros, jornais e revistas.

[1] Por considerar que as teorias pragmáticas, de aproximar a ciência da realidade, não seria algo de pouca complexidade, prefere adotar termos estáveis a sua teoria e produzir uma nova designação, chamou-a de *pragmaticismo.*

[2] A partir da leitura de Kant, Peirce retoma a percepção analítica do mundo através de uma lógica tripartida. (PEIRCE, 2005, p.09)

[3] Apresentação crítica das obras encomendada pela Fundação Cultural de Ibiporã, presentes no artigo " A contribuição de Henrique de Aragão e Leticia Faria para o museu permanente de esculturas ao livre de Ibiporã". 1990. Acervo do Museu Histórico de Ibiporã.

[4] O principal slogan da cidade é sua beleza, presente no nome traduzido do tupi guarani para "Terra Bonita".

BIBLIOGRAFIA

BELTING, Hans. *Atropologia de la imagen*. Buenos Aires: Katz Conocimiento, 2007

BISOTTO, Maria. L. *Compêndio Histórico de Ibiporã.* . Fundação Cultural de Ibiporã. Ibiporã: Novagraf, 2008. Vol II.

GELL, Alfred. *Art and agency*: an anthropological theory. Oxford: Clarendon,1998.

GEERTZ, Clifford. El arte como sistema cultural *in Conocimiento local.* Ensayossobre La interpretación de lãs culturas. Tradução Alberto López Bargados. Paidos: Barcelona, 1983. p. 117-147

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução: José T. Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REPRESENTAÇÕES E NARRAÇÕES RELIGIOSAS: ANÁLISE DOS TEXTOS ESCRITOS E PINTURAS ACERCA DA NATIVIDADE DE MARIA

RELIGIOUS REPRESENTATIONS AND NARRATIVES: ANALYSIS OF WRITTEN TEXTS AND PAINTINGS OF THE NATIVITY OF MARY

Jacqueline Rodrigues Antonio (UEL)[1]

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar o imaginário medieval mariano, em especial da baixa Idade Média, por meio das representações acerca do nascimento da mãe de Jesus, Maria. Para tanto é necessário a compreensão das narrativas do período sobre este tema, como também as evidências sobre a tradição que percorria. Para esta análise foram utilizados textos apócrifos que apresentam essa tradição, como também de representações pictóricas sobre a natividade da Virgem Maria. Dentre os vários apócrifos marianos foram selecionados o Protoevangelho de Santiago e o Evangelho do Pseudo Mateus. Para a análise das representações foi escolhido o afresco A natividade da Virgem, pintado entre os anos de 1303-1305, e localiza-se na Capela Arena, em Pádua, na qual é atribuída ao pintor florentino Giotto di Bondone (1267-1337). Esta pertence a um conjunto que faz parte de uma narrativa do Novo Testamento segundo a tradição do período analisado. Com estes apócrifos e imagem é possível traçar a formação desse imaginário acerca do nascimento de Maria, sendo este um dos elementos mais importantes para definir a devoção mariana.

Palavras-chave: Religiosidade. Imaginário Medieval. Representações.

Abstract: This work aims to analyze the Marian imaginary medieval, in particular of the middle ages, through representations about the birth of the mother of Jesus, Mary. So it is necessary to the understanding of narratives of the period on this theme, as well as evidences about the tradition that ran. For this analysis were used Apocrypha that present this tradition, as well as pictorial representations on the Nativity of the Virgin Mary. Among the various Marian Apocrypha were selected the Protoevangelho de Santiago and the Gospel of Pseudo-Matthew. For the analysis of representations was chosen the fresco of the Nativity of the Virgin, painted between the years 1303-1305, and finds himself in the Arena Chapel, in Padua, in which it is assigned to the Florentine painter Giotto di Bondone (1267-1337). This belongs to a set that is part of a narrative of the New Testament according to the tradition of the analysis period. With these apocryphal and image is possible to trace the formation of this imaginary about the birth of Mary, being this one of the most important elements to define the Marian devotion.

Keywords: Religiosity. Medieval Imaginary. Representations.

Introdução

O presente trabalho realizado traz uma análise comparativa entre uma imagem produzida no baixo medievo e dois textos apócrifos realizados anteriormente a ela, com os quais é possível delinear o imaginário medieval quanto à personagem de Maria no referente

ao seu nascimento. Também é possível avaliar como que a transmissão oral de relatos apócrifos auxiliara na formação da tradição transparecida nas representações, como também, levando em conta a cultura inserida, conceberam um imaginário único em relação à vida de Maria, e conseqüentemente de seus pais Joaquim e Ana.

Como fontes escritas religiosas têm o Protoevangelho de Santiago e o Evangelho do Pseudo Mateus, que são tradicionalmente datado dos princípios do século II e mais divulgado no Oriente, o primeiro, e fins do século III e início do século IV, sendo notório no Ocidente, o segundo. Ambos têm o intuído de expandir a devoção a Maria ao expor a sua vida antes do nascimento de Jesus.

Enquanto fonte imagética tem-se um afresco de Giotto di Bondone, O Nascimento da Virgem, sendo este identificado, até então por esta pesquisa, o mais antigo sobre este tema, havendo, posteriormente, pinturas que aparentam terem como inspiração a obra de Giotto.

Maria foi retratada desde as comunidades primitivas cristãs. O tema do nascimento é posto somente duas vezes na narrativa da Capela da Sagrada Virgem Maria da Caridade, a Capela Arena, a primeira quando se refere à Maria e a segunda a Jesus. Nesta capela, dedicada à Maria, encontramos um diferencial nas representações quanto à vida de Maria e Jesus: estas apresentam uma estrutura narrativa, numa seqüência, contando uma história e revelando aos espectadores parte a parte da vida de Maria atrelada a de Jesus, sendo este o provável motivo de apresentar somente estes dois nascimentos.

Os traços de Giotto são marcantes e levam o espectador sentir como sujeito ativo da cena que observa. Cada quadro revela uma nova cena e representa o imaginário sobre as histórias retratadas, seja a partir dos livros canônicos ou advindos da tradição e dos livros apócrifos. A representação da vida de Maria, mãe de Jesus, na Capela Arena, leva o espectador a se inteirar acerca dos eventos anteriores e posteriores ao nascimento de Jesus, afirmando assim, a santidade da origem de Cristo, servindo como uma confirmação das fontes escritas cristãs.

Num primeiro momento é voltado para as imagens, com os argumentos para tal estudo histórico, e as concepções imagéticas e posteriormente a importância da pessoa de Maria para a história da humanidade. Em seguida é necessário contextualizar o período e sua religiosidade. E por fim é feita uma análise dessas fontes, escritas e imagéticas, expondo suas conexões para assim identificar que tipo de imaginário se formava pela sociedade leiga da baixa Idade Média.

Olhar histórico para as imagens

O estudo de imagens na história exige mais que uma simples leitura do que é visto, sendo necessária a análise da produção, das condições sociais, políticas e econômicas da sociedade em que esta floresceu.

Como já dito anteriormente, este trabalho se dedica a análise das obras de Giotto sobre Maria, a mãe de Jesus, em função do estudo sobre a devoção mariana no medievo. O afresco em questão, O nascimento da Virgem que se localiza na Capela Arena, em Pádua, na península Itálica, com o tamanho de 200 cm X 185 cm. Como este afresco, os demais também são emolduradas com faixas decorativas, e nestas faixas estão contidas também pequenas cenas do Antigo Testamento. Na parte inferior das paredes, desta mesma capela, também há alegorias[2] das virtudes e dos vícios[3], além do imenso painel do Juízo Final. No teto são visualizados os rostos dos quatro evangelistas e ao centro o de Jesus.

Sobre os afrescos que contêm as representações de Maria na capela em questão há as pinturas que se dedicam por narrar sua vida, sendo cinco afrescos com a figura de Maria presente[4], e dois que se refere a ela, mas sem sua presença[5]. Há também algumas inseridas na vida de Cristo, sendo aqui elencadas sete com a presença de Maria[6]. Ao olharmos para o conjunto que se dedica a paixão de Jesus, são três afrescos com a presença de Maria[7].

Ao considerar que este estudo trata-se da análise de um objeto iconográfico que pertence ao conjunto de Novos Objetos na historiografia, pondera-se importante apresentar como as imagens religiosas são vistas pelo olhar da iconografia e iconologia. Primeiramente, houve a influência da Escola dos Annales, depois da corrente historiográfica Nova História e finalmente da Nova História Cultural sobre tal estudo de imagens na história.

Neste presente trabalho, foram utilizados como métodos, os contidos em Peter Burke, Jean-Claude Schmitt, com as análises de imagem proposta por Erwin Panofski. Os dois primeiros tratam do estudo de imagem pela história, as suas implicações, métodos e objetivos. Panofski fornece os métodos de iconografia, que são os estudos dos sentidos e significados das imagens. Também foram de igual importância os estudos de Jaroslav Pelikan, para a compreensão da figura de Maria para os devotos, como também a compreensão na literatura escrita.

Em especial, nos estudos da Idade Média há diversos historiadores que empregam imagens para seus trabalhos. Um exemplo dessa utilização está em Indagações sobre Piero, que Ginzburg remete-se a três obras de Piero della Francesca para fazer uma análise histórico-social. Para tal, ressalta a combinação iconografia e clientela. Notam-se algumas estratégias

para se trabalhar com ícones na historiografia, a exemplo, ele faz uma busca sobre quem é o pintor e os estudos sobre suas obras. Como também localiza o contexto em que está obra foi concebida, possibilitando dessa maneira, a investigação dos elementos contidos nas obras e os relacionando com as descritas no período a que se refere.

Percebe-se em Testemunha Ocular que Burke nos esclarece sobre o lugar das imagens como evidência histórica, mas antes disso, ele mesmo recomenda que "é prudente iniciar pelo seu sentido [, pois as] imagens são feitas para comunicar" (BURKE, 2004, p. 43). No decorrer da obra, vemos que o autor adverte várias vezes que as imagens, apesar de comunicar algo ao espectador, não falam por si, e o historiador ao tentar decifrar as mensagens nela contida, acaba por interpretar algo estranho ao que o pintor pretendia. Portanto, o estudo de imagens permite enxergar nas obras algo além do que primeiramente referenciado, seja pelo pintor, seja pelo encomendador.

Schmitt, nos evidencia que:

> Todas as imagens, em todo caso, têm sua razão de ser, explimem e comunicam sentidos, estão carregados de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, liturgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de "caça" do historiador. (SCHIMITT, 2007, p. 11)

Portanto, as imagens transparecem aquilo que não está escrito e fala sobre aquilo que desconhecemos, e só a conhecemos a partir de um olhar iconográfico sobre ela, um olhar no qual a coloca num contexto, no qual damos uma finalidade. A imagem se situa na imaginação, pois ela representa e torna real aquilo que está somente no campo do sonho ou idealização, ou seja, torna visível aquilo que estava invisível. Sendo um estudo da mentalidade, e, por conseguinte, do imaginário da sociedade em que o ícone foi confeccionado.

Pelikan nos revela o poder que o embasamento na Bíblia tem sobre uma personagem:

> No entanto, talvez em nenhum outro ponto o desafio desse dilema tenha sido mais inevitável do que na relação entre o crescimento da doutrina de Maria e sua pretendida fundamentação nas Escrituras. O embasamento parecia relativamente honesto no que diz a respeito a alguns componentes doutrinários. Os evangelhos de Mateus e de Lucas deixaram bem claro que Maria concebeu seu Filho virgem. Porém, estudos ulteriores realmente revelaram uma intrigante discrepância sobre a qual o Novo Testamento permanece calado, como se, com efeito, esse assunto fosse pouco ambíguo e nada essencial. As epístolas de Paulo, as outras epístolas no Novo Testamento e as pregações dos apóstolos, como foram registradas no livro dos Atos, nem sequer mencionam a concepção virginal. Tanto Mateus como

> Lucas fazem menção a ela, e com isso os dois outros evangelhos passaram a ter um interesse especial. (PELIKAN, 2000, p. 28)

Com isso, Pelikan nos indica a importância de entender o que a Bíblia cita sobre Maria, para assim compreendermos a sua devoção e desdobramentos ao seu respeito entre os fiéis.

Panofsky expõe que a iconografia compreende um método descritivo, que para nós historiadores, são de fundamental importância, pois para fazê-lo permite um o conhecimento histórico sobre o que foi retratado. A iconografia é uma interpretação de imagens que analisa os detalhes da obra. Se iconografia são os elementos essenciais de uma imagem que precisa ser esclarecidos, o que seria iconologia? Uma iconografia interpretativa. Na obra em questão, O nascimento da Virgem, foi primeiro feito um olhar sem juízo de valores, do qual só se via os elementos sem seu contexto, posteriormente foi comparada às outras obras, mas somente viram-se estas produzidas após a de Giotto. Finalmente teve-se um olhar histórico, vendo o contexto, o texto literário que a concebeu e as intenções explicitas e implícitas na obra.

Outro aspecto a se ressaltar é a confiabilidade que as imagens transparecem, pois se deve olhar também para aquilo que a imagem omite, para isso é preciso ver a variedade, seja de imagens, ou de usos, ou ainda de visões sobre a mesma em diversos períodos históricos.

Dessa maneira, o uso de imagens como fonte histórica para o historiador é viável, mas de igual importância é o uso de textos escritos, pois os textos revelam alguns aspectos da tradição popular, porém as imagens explicitam elementos além do descritos na literatura. Como também notar a coerência ou não, com o escrito do assunto analisado, além de evidenciar as tradições, torna-se mais palpável o imaginário do contexto em que a obra está inserida.

Maria, a Theotokos[8]

Há uma personagem que tem um lugar privilegiado, e que é possível dizer que a questão principal do Segundo Testamento está posta nela. Era uma simples jovem que morava na pequena Nazaré, numa região pobre chamada Galiléia. Essa personagem é Maria, a mãe de Jesus, que aparece por diversas vezes nos quase dois mil anos de história do cristianismo. Em textos canônicos ela aparece como a escolhida de Deus para ser a mãe de seu filho. Nos apócrifos é confirmada tal atribuição e também muito valorizada, tendo a ela muitos apócrifos dedicados. Maria também foi tema a ser discutidos nos concílios ecumênicos[9]. A título de exemplo, o primeiro concílio de Éfeso, instituiu o dogma primaz mariano, da Theotokos.

A devoção à Maria constitui um dos principais elementos da expressão religiosa cristã (católica) e marcou profundamente o desenvolvimento da religiosidade medieval, pois, ainda que encontremos traços do culto marial na Antiguidade, no Medievo se definiu quanto ao dogma, em especial da Theotokos, e expandiu-se. A emergência desta devoção ocorreu particularmente no contexto da religiosidade urbana e no meio laico, a partir do século XII, quando Maria assume papel central na política de salvação.

Nos livros canônicos, Maria é evidenciada de maneira sutil, mas decisiva, como no caso do livro de Lucas e João. Em Lucas[10] é através dela que Jesus divino se torna Jesus humano. João[11] coloca sua atitude nas Bodas de Caná como responsável pelo início da vida pública de seu filho.

Em apócrifos há inúmeras indicações sobre a personagem Maria, tendo pelo menos quatorze dedicados a ela. Há apócrifos que se dedicam a narrar parte da vida dos pais de Maria, Joaquim e Ana, o nascimento de Maria e, geralmente, vão até o nascimento de Jesus ou um pouco depois. Há aqueles que contêm somente citações sobre Maria, e também que se proponham a fazer um texto ascensionistas, e são destes textos, juntamente com a piedade popular, que surge a devoção da Assunção de Maria.

No campo imagético, temos um exemplo na catacumba de Santa Priscilla, em Roma. A imagem em questão mostra Maria com o menino Jesus no colo, num momento de intimidade entre mãe e filho.

Figura 1: Maria e o menino Jesus, Catacumba de S. Priscilla, Roma, século III.
Fonte: Disponível em: <http://www.guiasjp.com.br/opcoes.php?option=591&id_noticia=24315&id_

canal=48>. Acesso em: 31 jan. 2010.

Essa ascensão que percebemos na Idade Média da devoção mariana, é fruto de uma crescente identificação dos fiéis com esta figura marcante na história do cristianismo. Neste contexto aparece Giotto e a Capela Arena. A Capela Arena, sendo dedicado a Virgem, é um exemplo da emergência em conhecer mais sobre Maria, encontrando retratada a sua vida e origem, esta última representada na figura de seus pais, Joaquim e Ana e como ocorreu seu nascimento. Na figura a baixo percebe-se a importância de Maria no ato do encomendador da Capela Arena, Enrico Scrovegni, ao dedicar esta à Maria e representado no gesto da entrega da miniatura da mesma a ela. Tal entrega é retratada de um modo especial no afresco que representa o juízo final, como que pedindo à Maria sua intervenção para o perdão dos pecados de usura cometidos por ele e seu pai, Reginaldo Scrovegni, conforme relatado por Dante[12].

Figura 2 – Juízo Final e o Detalhe de Enrico Scrovegni no Juízo Final, Giotto, Capela Arena.
Fonte: (WOLF, 2007, p. 33)

Este ato coloca o encomendador num gesto último, tendo ele no lado dos justos, para que ele possa buscar a sua salvação.

A baixa Idade Média e Giotto como difusor da devoção mariana

Os séculos que compõe a baixa Idade Média, XII-XIV, são significativos no relativo a grandes transformações sociais. Este período é caracterizado como o tempo das catedrais, termo cunhado por Duby, uma vez que a arte das catedrais na Europa é referente ao renascimento das cidades, citados nos referidos séculos (XII-XIV), como também do comércio e a transferência das residências dos senhores do campo para a cidade, que leva consigo os seus produtos.

Este período também é assinalado pelo surgimento do Humanismo, a exemplo Giovanni Boccaccio, com sua obra Decamerão[13] e Dante Alighieri com a Divina Comédia. Neste período começa a apreciar os valores humanos, como a busca por retratar fielmente a figura humana nas pinturas, que pouco a pouco invade os valores sacramentados do divino. Isso domina também o campo da arte, uma vez que sentimentos tipicamente humanos, como a aflição, a confiança, a alegria, ganham lugar nos sentimentos de sobriedade e placidez, ditos como tipicamente divinos.

Na Capela Arena, em que se localiza a obra que abaixo é analisada, juntamente com a literatura escrita, é um bom exemplo dessas transformações. Lembremos que Giotto, por essas mudanças, é considerado por Giorgio Vasari, um pintor, arquiteto e historiador da arte no século XVI, como o Pai do Renascimento, no campo das imagens. Opinião esta, sustentada até os dias de hoje. Nos afrescos vemos retratadas cenas do cotidiano na vida de personagens sagradas para o cristianismo, que se aproxima do cotidiano de seus expectadores.

Os afrescos da Capela Arena seguem a cronologia da vida de Jesus, e reserva um destaque para a vida de Maria anterior ao nascimento de Jesus, algo que nos livros canônicos não são citados. As cenas ilustradas na capela, que não constam nos livros canônicos, remetem aos descritos em apócrifos e as tradições populares, pertencendo assim ao imaginário medieval. Há alguns apócrifos que descrevem a maioria das cenas pré-canônicas reproduzidas por Giotto, como é o caso do Protoevangelho de Santiago.

Análise do Nascimento da Virgem

Neste momento se dedica a análise o imaginário do medievo com base em leitura não-canônicas, também conhecidas como apócrifas, e também imagética, representado no afresco de Giotto intitulado O nascimento da Virgem, localizado na Capela Arena, em Pádua.

A Capela Arena, como já dito anteriormente, foi consagrada à Maria e seus afrescos são dedicados a contar a história da salvação pelo ponto de vista cristão. Inicia com pequenos adornos que representa algumas cenas do Primeiro Testamento, mas seu auge está nos fatos que cercam a vida de Cristo. Os afrescos maiores começam narrando, de maneira cronológica e dramática, a vida dos pais de Maria, passando pela vida de Maria e chegando à de Jesus, com seus milagres, morte e ressurreição.

O afresco O nascimento da Virgem nos revela algo muito curioso. Nele temos retratadas duas cenas em uma. A primeira é a parteira entregando Maria à sua mãe, e a

segunda a bebê Maria sendo alimentada por meninas, nesta última, encontra-se evidenciada no Protoevangelho de Santiago.

Figura 3 – O nascimento da Virgem, Giotto, Capela Arena.
Fonte: Disponível em: <http://www.mystudios.com/gallery/giotto/07a.html>. Acessado em: 31 jan. 2010.

Em seguida, foi dada uma evidencia, separadamente, às duas cenas explicitas neste afresco.

Figura 4 – Detalhe de O nascimento da Virgem, Giotto, Capela Arena.
Fonte: Disponível em: <http://www.mystudios.com/gallery/giotto/07a.html>. Acessado em: 31 jan. 2010.

Figura 5 – Detalhe de O nascimento da Virgem, Giotto, Capela Arena.
Fonte: Disponível em: <http://www.mystudios.com/gallery/giotto/07a.html>. Acessado em: 31 jan. 2010.

Dessa maneira, isolando as cenas, é melhor para compreender o sentido de cada uma, que com as leituras apócrifas fica mais evidente.

A figura abaixo é datada de 1375 e encontra-se no Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque. Nota-se nesta iluminura que na letra G revela a natividade mariana de modo

parecido com a de Giotto. Mas nesta há somente uma cena, e Maria aparece sendo banhada, enquanto na anterior está sendo alimentada. O curioso nesta imagem é a terceira personagem com halo, poderá ser uma alusão a Maria já adulta.

Figura 6 – O nascimento da Virgem, Don Silvestro dei Gherarducci, Gradual de Santa Maria Degli Angeli - folio 148.
Fonte: Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/21.168>. Acessado em: 27 mar. 2011.

No Protoevangelho de Santiago segue a narrativa:

> Assim, pois, cumpridos os meses de Ana, no nono deu à luz. E perguntou à parteira: "O que eu pari?" E ela disse: "Uma menina". E Ana respondeu: "minha alma foi glorificada no dia de hoje." E deitou a menina. Passados alguns dias, Ana lavou, deu o peito para a menina e a chamou de Maria. (Protoevangelho de Santiago V, 5)

Adiante, o escritor do Protoevangelho de Santiago, continua:

> Cada dia a menina crescia mais, completou seis meses e sua mãe a colocou no chão para ver se ficava em pé. Deu sete passos e se atirou no colo da mãe. Esta a levantou dizendo: "Pelo Senhor meu Deus, que não pisarás mais neste chão até o dia que eu te leve ao templo do Senhor." E colocou um santuário no berço da menina e não a deixou tomar como alimento nada que fosse vil ou impuro. E chamou as filhas dos hebreus, àquelas que não tinham pecados, para que brincassem com ela. (Protoevangelho de Santiago VI, 1).

Isto é posto pelo autor para ressaltar que Maria, desde seu nascimento, sempre foi imaculada, algo que, pela devoção dos fiéis, no século XIX culminou num dogma intitulado Imaculada Conceição pela Bula Pontifícia[14] Ineffabilis Deus.

Na outra narrativa, a do Evangelho do Pseudo Mateus, nos revela da seguinte maneira o nascimento de Maria:

> Depois de cumpridos nove meses, Ana trouxe ao mundo uma menina e lhe chamou Maria. E quando a desmamou aos três anos, Joaquim e sua esposa Ana juntos ao templo do Senhor e ofereceram sacrifícios ao Senhor e

> apresentaram sua filhinha Maria para que vivesse com as virgens que se dedicavam dia e noite a adorar a Deus. (Evangelho do Pseudo Mateus IV)

Aqui, a natividade mariana é posta de maneira mais sucinta. Mas, como na leitura anterior, ressalta a questão da pureza de Maria desde tua terna idade, porém no primeiro é mais evidenciado que no último.

Ao compararem-se as duas leituras com a imagem, nota-se que a tradição a percorrer na região de Giotto e da Capela Arena era mais voltada para do Protoevangelho de Santiago, pois as duas cenas que se vê no mesmo afresco condizem mais com este do que com o segundo. Portanto o imaginário recorrente ali era mais oriental, já que esta leitura foi mais divulgada neste meio.

Com a visualização da cena e a comparação com o material escrito, percebemos muitas semelhanças, sendo dessa forma, a baixa Idade Média, um período que está mergulhado em uma tradição fundada em apócrifos. Os apócrifos analisados, Protoevangelho de Santiago e Evangelho do Pseudo Mateus, são datados do século II, o primeiro e fins do século III e começo do IV para o segundo, revelando um grande período enraizado nestas devoções apócrifas, da qual incorporou na tradição e conseqüentemente no imaginário do baixo medievo.

Conclusão

Analisar o afresco da Capela Arena, em Pádua, ajudou a compreender melhor o imaginário medieval mariano. Juntamente com a imagem, os textos literários não-canônicos ou apócrifos, que concebeu a cena, e o seu contexto histórico, auxiliaram a perceber as transformações sociais, na qual influenciou sobre tal devoção e também a arte no período.

Portanto, este trabalho proporcionou uma maior abrangência a respeito do imaginário medieval acerca de Maria, mãe de Jesus, baseando no relato da literatura, seja ela da antiguidade, como é o caso dos textos canônicos e alguns não-canônicos, ou no período medieval, como outros apócrifos e a tradição popular. Para tanto utilizou de fontes imagéticas, um afresco da Capela Arena, do qual Giotto faz uma narração sobre a origem humana de Jesus atrelada à divina, por espelhar na mãe de Jesus ao ideal de santidade.

A partir do momento que essas representações, tornam-se comuns em ser retratada nos lugares de devoção pública, a exemplo a Capela Arena, os adeptos do cristianismo medieval ficam mais familiarizados com tais fatos, como também com a tradição que estava se consolidando. Assim a Igreja Cristã buscava torná-la como as únicas verdadeiras sobre os personagens que cercam Jesus. Também temos que considerar que tais cenas emergem da

devoção popular, mas de forma particular em cada grupo, sendo o diferencial na obra de Giotto e dos livros não-canônicos analisados o fato de eles terem se tornado universal no imaginário popular até os dias atuais.

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia:* Inferno**.** São Paulo: [s.n.], 1999.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 2003.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*: História e Imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARTER, Joseph. *Os Evangelhos Apócrifos*. São Paulo: Editora Isis, 2003.

DUBY, Georges. *O Tempo das Catedrais*: a arte e a sociedade (980 – 1420). Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos*: seu papel na história da cultura. SP: Companhia das Letras, 2000.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*: Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental*: séculos VIII a XIII. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

WOLF, Nobert. *Giotto*. Lisboa: Taschen, 2007.

---

[1] Graduada em História com habilitação em licenciatura pela Universidade Estadual de Londrina. Cursa a especialização em História Social e Ensino de História.

[2] Em ECO, Humberto. *Arte e beleza na estética medieval.* Rio de Janeiro: Record, 2010. Alegoria e simbolismo, na Idade Média, eram considerados sinônimos. A alegoria seria a personificação de sentimentos, como acontece nesta capela, em que a ira, um dos vícios, ou a temperança, uma das virtudes, são simbolizadas por pessoas.

[3] Giotto os colocou assim: Virtudes – Prudência, Coragem, Temperança, Justiça, Fé, Caridade e Esperança. E os contrapondo, nesta mesma ordem: Vícios – Loucura, Inconstância, Ira, Injustiça, Idolatria, Inveja, Desespero.

[4] Nascimento da Virgem; Apresentação da Virgem no Templo; Casamento da Virgem; Procissão dos noivos; Anunciação a Virgem.

[5] Pretendentes da Virgem; Escolha do marido da Virgem.

[6] Visitação a Isabel; Nascimento de Jesus; Adoração dos Magos; Apresentação de Jesus no Templo; Fuga para o Egito; Jesus no Templo ensinando os doutores da lei; Bodas de Caná.

[7] Crucificação; Lamentação; Ascensão.

[8] Palavra grega Theotokos (Θεοτόκος) significa aquela que deu a luz a Deus. (τόκος – parto; Θεος – Deus), em PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos* – seu papel na história da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

[9] Consiste numa reunião de todos os bispos, de toda a Igreja Católica, a fim de refletir assuntos acerca das doutrinas, promulgarem dogmas, corrigir erros pastorais e condenar heresias.

[10] Lucas 2,1-20

[11] João 2, 1-11
[12] ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*: Inferno. São Paulo: [s.n.], 1999.
[13] Giotto, nesta obra de Boccaccio foi muitíssimo elogiado pelos seus dons artísticos.
[14] A Bula Pontifícia é um documento lacrado com uma bola de cera ou metal, em geral chumbo, em que o Papa se manifesta em diversos assuntos relevantes à Igreja Católica Romana, a exemplo, instituição de dogmas.

UMA CIDADE EM MOVIMENTO: O DESENVOLVIMENTO URBANO DE CASCAVEL A PARTIR DO ACERVO FOTOGRÁFICO DO MIS – MUSEU DA IMAGEM E DO SOM – DE CASCAVEL (1960 – 1975).

Autor: Jael dos Santos[1] – UNIOESTE

RESUMO:
O presente estudo constituiu-se a partir de reflexões surgidas no decorrer de minha pesquisa de conclusão de curso em História. Na composição desse esboço, também acrescento minha experiência enquanto estagiário do Projeto de Extensão *"Ações para Higienização, Catalogação e Digitalização do Acervo do Museu da Imagem e do Som de Cascavel – MIS"* o qual iniciou suas atividades no final de 2009. O supracitado projeto dispõe o acervo do MIS online e com isso evidencia e disponibiliza discursos não verbais – visuais – sobre a cidade de Cascavel na internet. A população urbana do município cresceu de forma vertiginosa nas décadas de 60 e 70 e esse aumento em muitas imagens aparece relacionado a iniciativas do poder público ocupado por representantes da elite local. Há também nesse período o esforço da prefeitura, em conjunto com a iniciativa privada, em consolidar o município como "A Capital do Oeste". A constituição de discursos fotográficos, tendo em vista caráter físico-químico da fotografia, expressa intencionalidades e permite que determinadas memórias sejam erigidas e percursos construídos. Buscar-se-á explicar, a partir da exposição de um determinado conjunto de imagens, como as referidas correlações aparecem e como informações "não visíveis" podem ser acrescentadas para historicizar as fotografias e a iniciativa do poder público de Cascavel expressa na divulgação do acervo do MIS na internet.

Palavras-chave: fotografia; memória; acervos eletrônicos.

INTRODUÇÃO

O presente texto se debruçará sobre dois eixos fundamentais concernentes ao tema exposto. Utilizaremos tais eixos para problematizarmos os diversos propósitos aos quais fotografias da cidade serviram nas diferentes temporalidades de sua exibição.

Primeiramente situar-se-á apontamentos sobre a noção de memória localizando-a enquanto objeto em construção e um campo de afirmações e disputas socialmente constituídas. Haverá enfoque na atuação do Museu da Imagem e do Som – MIS – de Cascavel[2] e particularmente no Projeto MIS[3], cuja principal atribuição concentra esforços em disponibilizar o acervo fotográfico do museu em plataforma online.

O segundo elemento, concentrará esforços em pensar a história da urbanização de Cascavel mediante a produção e circulação de imagens fotográficas a partir do site da Prefeitura Municipal. Um conjunto fotográfico foi selecionado a partir da totalidade das imagens em vista aérea cadastradas no site do MIS[4]. Tais imagens fazem parte do acervo do MIS e demonstram o crescimento urbano de forma linear. Os elementos

retratados consonam-se ao esforço dos grupos locais que desde a década de 1960 até o presente esforçam-se em consolidar o município de Cascavel enquanto "A Capital do Oeste".

A metodologia que regulou a seleção das fotografias buscou privilegiar a aglomeração das mesmas em torno de grupos temáticos. E não tão somente, pois grande parte das imagens não está datada e, portanto, optou-se por analisar aquelas nas quais esse dado aparece[5]. As datas e os demais dados estão expostos na ficha catalográfica (disponíveis online) que também serão expostas juntamente com as fotografias.

Tendo em vista esses aspectos, foram selecionadas quatro fotografias para análise. Duas delas são aparentemente casuais. As outras, por sua vez, pertencem a um conjunto de cartões postais pertencentes à coleção fotográfica do Museu. A varredura propôs-se a dar uma noção global da coleção.

A partir do levantamento das referidas imagens constatou-se que das 214 fotografias inseridas em vista aérea até o dia 25 de Março de 2011, 91 são fotografias que focam a Catedral Nossa Senhora Aparecida. 19 delas foram tiradas de locais fora da cidade e o restante (109) de áreas periféricas.

Com o intuito de entender as razões pelas quais determinados espaços da cidade foram mais apreciados que outros acrescentaremos elementos não visíveis. Como contraponto se utilizará testemunhos de época presentes em dois periódicos de circulação local: um deles "O Diário D'Oeste[6]" e o outro o "Fronteira do Iguaçu[7]". A opção pela utilização de ambos se deveu ao fato desses jornais terem sido, durante praticamente toda sua existência, órgãos oficiais de imprensa da Prefeitura Municipal.

Cabe salientar que os esforços da pesquisa não estão concentrados em comprovar ou não a veracidade das imagens, por em dúvida o caráter do sujeito fotógrafo, nem muito menos tecer críticas de estilo. Pretende-se, antes de tudo, compreender as referidas imagens enquanto expressões de projetos, visões de mundo e cujas articulações se dão com uma teia mais ampla de significados. A ideia de cidade em movimento, nesse sentido, é abordada tanto do ponto de vista material como simbólico.

POR UMA DEFINIÇÃO DE MEMÓRIA

Não há dúvidas que a memória é uma das bases da produção do conhecimento histórico. Não raro pode-se constatar que tal conceito é assimilado como sendo a própria

História adquirindo, *Ipsis litteris*, caráter de verdade – a oralidade é um ótimo exemplo dessa amálgama.

Jacques Le Goff, em sua obra "História e Memória", trabalha com um grande leque de distinções e considerações sobre o conceito tanto do ponto de vista individual quanto coletivo. Em determinado momento do texto (1990, p. 423) o autor define a memória enquanto um conjunto de funções neuropsíquicas que permitem ao indivíduo estabelecer conexões com uma dada realidade passada. Essa definição apontada por Le Goff, importante por hora, trabalha com o conceito de memória a partir do ponto de vista individual. Embora consideremo-la pertinente, haja vista que a individualidade é uma dimensão importantíssima da vida social, a dimensão de memória que mais nos interessa é outra, trata-se da memória coletiva.

A memória é plural e subjetiva e sua constituição organiza e forja a ideia de grupo e de comunidade tanto do ponto de vista material quanto simbólico, pois ela é um produto eminentemente social no qual projetos *estão sendo* constantemente afirmados e reafirmados. Para Ecléa Bosi (1979, p. 17)

> a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo.

Além de sabermos que a memória é formada pelo sujeito a partir de suas relações sociais cotidianas é essencial partirmos do pressuposto de que a memória é um objeto em construção, em disputa permanente. É no campo da memória que tensões fundamentais são exprimidas e no qual os processos que explicam as lutas sociais, em muitos casos, são expressos de formas perniciosas. Tais questões demandam atenções cuidadosas das ciências humanas, pois "a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder". (Le Goff, 1990, p. 476).

Contudo, não podemos restringir esse amplo campo de disputas tão somente à produção verbal, dito ou escrito, mas também ao não verbal, ao não dito, que no presente caso é a fotografia. Esse formato de documento, por suas características, tem um grande poder de convencimento já que "recria memórias e recordações, compartilha a cena e agrega autoridade à noção de patrimônio" (LE GOFF, 1990, p. 221).

O Projeto MIS produz novos horizontes fotografia, pois amplia o seu circuito social. Assim sendo, a proposta de se utilizar a internet para expor o acervo do Museu

da Imagem e do Som demanda questionamentos cuidadosos. Um deles recai sobre a escolha do Museu em disponibilizar na internet fotografias e não outras formas de documentação.

A difusão e consequente ampliação do circuito social da fotografia mediante aos novos “espaços de memória” consolidados a partir de inovações como a internet é empreendimento recente. Todavia, a reflexão sobre a utilização de novas tecnologias relacionadas à informática na preservação e disponibilização de acervos documentais, em muitos casos, enfocam demasiadamente questões de ordem utilitarista que se referem à comodidade ou a acessibilidade. Tais discussões sobrepujam debates mais urgentes que perpassam, dentre outros aspectos, os problemas de se oferecer um horizonte novo de partilha e emissão de discursos não verbais.

A utilização da internet reconfigura a noção de local de memória. Do ponto de vista museal, tal transformação é radical. A visitação virtual muda a maneira com a qual o indivíduo se relaciona com o espaço e com a composição da história. Tal transformação, embora interessante aos olhos contemporâneos, abre brechas que se desdobram sobre a maneira pela qual as interpretações sobre o passado são compostas, por vezes de formas perniciosas.

A maioria das fotografias do MIS não foram devidamente catalogadas. Em muitos casos, dados importantes como a identificação dos autores das imagens bem como dos retratados foram omitidos ou não coletados. Assim sendo, são temerárias algumas afirmações no momento da catalogação. Entretanto, podemos identificar alguns personagens como políticos e profissionais de destaque e também espaços da cidade. Tais circunstâncias, por sua vez, fornecem subsídios parciais para que determinadas memórias sobre a cidade sejam erigidas.

É certo que a história se faz a partir do presente, pois as preocupações que movem o indivíduo a conhecer o passado partem desse tempo. O passado, entretanto, é interpretado por correlações complexas de informações que partem do leitor do documento. Se para o visitante do site o único horizonte for a imagem, certamente as possibilidades de interpretação estarão restritas. A partir da experiência nos trabalhos do Projeto podemos constatar que em muitos casos a escassez de informações admitirá leituras não são necessariamente equivocadas, mas superficiais.

Mediante a tais circunstâncias, exibir uma coleção de fotografias torna-se problemático, pois a leitura das mesmas será orientada dentro dos limites que a cena fotográfica oferece. A relevância desse raciocínio recai sobre a capacidade da fotografia

de recriar realidades. Boris Kossoy (1993, p. 13) nos alerta para tais propriedades da fotografia:

> Se, por um lado, ela tem valor incontestável [...] por outro, ela sempre se prestou e se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos. As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das idéias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública, particularmente a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através de meios de informação e divulgação.

As fotografias recriam realidades e corroboram na construção de sentidos e imaginários, as “fotos fornecem um testemunho” (SONTAG, 2007, p. 16). Antes de narrar o passado, a fotografia o apresenta e o oferece às mãos do observador. Barthes (1984, p. 128-130) aponta para a capacidade que a fotografia tem de apreender o real, diz ele: ”a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo”.

As particularidades da fotografia esclarecem, em parte, o porquê desse tipo de documento ser o eleito do Museu da Imagem e do Som para compor o Projeto. Outro fator, essencialmente técnico, diz respeito às imagens serem populares na internet, pois os arquivos imagéticos, ao contrário dos textos, são de fácil acesso e assimilação. Fotos são pretensamente objetivas e sua leitura não exige mais do que poucos segundos. Entretanto, são por esses detalhes caros a sociedade contemporânea (BENJAMIN, 1994, pp. 165-196) – massificada e marcada pela velocidade dos processos – que os devidos cuidados devem ser aspirados.

Nesse sentido, discutir o Projeto MIS, bem como outros que se assemelham em fins, é pertinente porque permite compreender como estão se articulando os novos mecanismos de afirmação de memórias, de construção de imaginários e identidades e como essas complexas correlações incidem na sociedade podendo “sugerir caminhos úteis para pesquisar o processo de formação da memória coletiva que denominamos história” (FONTANA, 2004, p. 411).

NARRATIVAS POLISSÊMICAS SOBRE A “CAPITAL D’OESTE”

As décadas de 1950 e 1960 marcaram-se por apresentar forte impulso urbanístico no Brasil. Tal impulso se deve a influência da construção de Brasília. Ideias progressistas que ligavam urbanização e modernidade pulverizaram-se pelo território nacional. Contudo, não podemos restringir os impulsos urbanísticos a imaginários coletivos, mas a planos concretos intermediados pelo governo e viabilizados por grupos locais a partir de jornais e outros meios. Nesse sentido, conforme Maricato (1987), foi durante década de 1960 que se criaram órgãos de fomento a construção civil. Foram fundados, por exemplo, o Sistema Financeiro de Habitação (SFH) e o Banco Nacional de Habitação (BNH).

Nas décadas de 1960 e 1970, a população de Cascavel aumenta em 127,08%. E 81,78% na década seguinte (1970 a 1980). A tabela abaixo, além de mostrar o crescimento em números de habitantes, evidencia um amplo movimento populacional entre o campo e a cidade. O aumento substancial da população urbana e o êxodo rural expressam movimentos que em duas décadas modificaram substancialmente as dinâmicas da cidade.

EVOLUÇÃO DA POPULAÇÃO – MUNICÍPIO DE CASCAVEL			
ANO	**URBANO**	**RURAL**	**TOTAL**
1960	5.274	34.324	39.598
1970	34.961	54.960	89.921
1980	123.698	39.761	163.459

Fonte: IBGE/2004

Trabalhos acadêmicos e recentes sobre Cascavel demonstram que o ritmo de crescimento da cidade foi provocado por vários fatores. Dentre os quais, contínuas expropriações no campo. Tais processos são consequência da expansão da fronteira agrícola do município e da mecanização demandada pela substituição da agricultura de subsistência pela de exportação (ADAMY, 2010).

Em Cascavel essas amplas transformações sociopolíticas se fizeram sentir. Nas décadas de 1960 e 1970, o cascavelense familiarizou-se com termos como modernização, progresso e desenvolvimento já que foi cotidiana a veiculação de tais

pressupostos nos principais jornais da cidade, eram eles “O Diário D’Oeste” e o “Fronteira do Iguaçu”. Esses, sem meias palavras, expressaram projetos intimamente ligados a anseios de modernização com o termo *progresso* como carro-chefe. Tais pressupostos, por sua vez, permitiram que juízos a respeito da cidade fossem emitidos e mascararam o ciclo de transformações profundas pelas quais o município estava vivendo.

As duas fotografias selecionadas para a análise (figura 01 e 02) são retratos do centro da cidade nas décadas de 1960 e 1970 respectivamente. Ambas evidenciam as transformações que ocorreram nas principais ruas e avenidas. A visualização simultânea e sem contextualizações permite que leituras preliminares sejam realizadas, mas essas não deixam de produzir juízos.

No caso de Cascavel há um fator relevante no que diz respeito a fotografias do centro da cidade. Esse espaço foi remodelado constantemente entre 1960 e 1980. Foram postos a cabo planos diretores de urbanização direcionados de modo particular a Avenida Brasil. Tal escolha não é aleatória, pois consoa com os objetivos tornar Cascavel um grande centro e, portanto, “A Capital D’Oeste”.

(Figura 01) – Fonte: Museu da Imagem e do Som <Disponível em: www.cascavel.pr.gov.br/servicos/museu/detalhe.php?imagem=20091204141101.jpg Acesso em: 25/03/2011.

A primeira das fotografias (figura 01) data do início da década de 1960 e enquadra a atual Avenida Brasil, ainda sendo a BR-355. O componente que se intercala e antagoniza ao humano na fotografia é o natural. Nesse momento é a natureza que baliza o *progresso*. Tal visão, no decorrer dos tempos, justificou a exploração do meio. O elemento natural, entretanto, se intercala a paisagem urbana, pois negá-lo é também negar a riqueza do local.

Abaixo na imagem, entretanto, aparecem elementos de modernidade, há automóveis em movimento. A fotografia revela uma relação dialética entre o elemento humano e o espaço natural. Ao passo que documenta e denuncia a transformação radical do homem sobre o espaço também o projeta objetivamente para que o domínio seja

eternamente reafirmado. A sociedade burguesa tem essa característica. No retrato do agora se imagina o após, pois o que está construído é o ponto de partida do novo.

No final da década de 60 a população de Cascavel diariamente lia nos principais jornais da cidade sobre a disputa intra-regional pela alcunha de "A Capital do Oeste". A principal concorrente ao posto era Toledo[8].

O título era abordado constantemente embora os problemas relativos à urbanização fossem sentidos na cidade desde meados da década de 1950. Tal correlação evidencia o esforço que a composição de narrativas exerce em projetar a realidade a qual se refere. Cabe enunciar que a forma pela qual tais valores são expressos estabelece relações diretas com o contexto histórico ao qual pertencem.

Foi durante a década de 1960 que as primeiras preocupações com a cidade se acentuam (SMOLARECK, 2005, p. 65). O primeiro planejamento foi concebido por Gustavo Gama Monteiro, arquiteto e professor da Universidade Federal do Paraná, esse plano objetivava produzir em Cascavel aspectos de modernidade que privilegiassem simultaneamente o homem e máquina. Tal plano marcadamente concentrou-se no centro da cidade sonegando aos pontos periféricos as devidas reformulações.

Há também o esforço em higienizar o espaço. Essa postura foi constante nas leis contidas nos diários oficiais dos periódicos durante a década de 1960. São exemplos as leis nº 220/62 (Jornal O Diário D'Oeste – 23/12/1962. Ano I. nº 36, p. 01) na qual fixam-se abatedouros públicos para que não haja matança de animais em qualquer parte da cidade e a 002/69 (Jornal O Diário D'Oeste – 12/12/1969. Ano III. nº 431, p. 01) na qual fica proibida a engorda e matança de porcos em perímetro urbano. A punição para a desobediência, em ambos os casos, eram multas.

O jornal "O Diário D'Oeste" (02/12/69. Ano IV. nº 469) exibiu reportagem intitulada "Trabalho-progresso" na qual analisa os dez primeiros meses de Octacílio Mion frente à prefeitura. A matéria atribui ao Departamento de Viação e Obras Públicas o adjetivo "dinâmico". Segundo o texto, a partir da continuidade das obras a cidade asseguraria o engrandecimento e a evolução para manter o posto de Capital do Oeste Paranaense. O jornal de Joffre era naquele momento o principal jornal da cidade e também o órgão de imprensa oficial da prefeitura municipal. O jornal não somente emitia notas da legislação pública, mas também publicava matérias exaltando os avanços da administração municipal. O anúncio é endossado com a fotografia de uma máquina trabalhando.

(Figura 02) – Fonte: Museu da Imagem e do Som
<Disponível em: www.cascavel.pr.gov.br/servicos/museu/detalhe.php?imagem=20091217103601.jpg Acesso em: 25/03/2011.>

A segunda fotografia (figura 02) foi tirada tendo como foco a avenida Brasil. Deduziu-se a data dessa imagem (1977) pela circunstância da Praça do Migrante, abaixo no retrato. Na data a Avenida Brasil, ainda em processo de asfaltamento, apresentava claros traços de inspiração modernista. A influência de Brasília é evidente. A via central foi construída para ser ampla com propósito de que vários automóveis pudessem circular ao mesmo tempo com objetivando a fluidez do trânsito. Há calçadas largas, próprias para comportar o tumulto populacional típico das grandes cidades. A ideia de acomodar o homem e a máquina se evidencia na construção dos canteiros centrais arborizados e nas vias para pedestres que há entre os canteiros centrais e a Avenida.

Na data da fotografia era Pedro Muffato (1973-1977) quem estava à frente da Prefeitura Municipal. O prefeito, então considerado *jovial* e *progressista*, enfrentou problemas de estrutura urbana acentuados. Foi durante a década de 1970 que a cidade apresentou o mais alto índice de crescimento populacional de sua história.

O jornal “O Diário D’Oeste”, do dia 05 de Abril de 1970, (Ano V. nº 473, p. 01) parecia preconizar o que foi a década de 1970. Em letras garrafais estampava na capa a seguinte manchete “Sôbre o vertiginoso ***progresso da Oeste-Cap***, está pairando o fantasma do DESEMPREGO” [grifo nosso]. Na reportagem o autor desenvolve uma análise sobre os críticos quadros do desemprego na cidade. O texto inicia reafirmando o “inquestionável” progresso do local ao dizer que não mais se chegava à cidade com diligências, caravanas ou a partir de rotas remotas – comparando Cascavel com o “Velho Oeste Americano” –, mas com veículos automotores velozes e por asfalto. Tal raciocínio tem a finalidade de salientar que o desenvolvimento tem seus preços que segundo o autor são os problemas sociais, um desses o desemprego.

Na manchete, portanto, os problemas sociais são apresentados como uma infeliz consequência do grande desenvolvimento. O autor, entretanto, não parece muito certo

de suas explicações, pois aparenta não saber quais as reais causas dos quadros do desemprego. No decorrer do texto o autor desloca as raízes do problema para a força de trabalho. São os trabalhadores que migram atraídos pela riqueza local e não tem nenhuma profissão específica que são os culpados por Cascavel correr o risco de ter nas ruas fileiras de desocupados e suas respectivas proles. A imagem que acompanha a reportagem é uma visão da Avenida Brasil em perspectiva aérea.

O texto é confuso, mas podemos afirmar que antes de preocupar-se com o desemprego, o jornal apresenta desconforto com o fato de não haver mão-de-obra especializada disponível. Tal quadro revela mais uma vez o quão imponderado foi o crescimento da cidade. E mais, pode ser uma forte evidência da maciça migração forçada entre o campo e a cidade, pois os trabalhadores do campo, ao se inserirem nos espaços urbanos estavam despojados do ofício que antes dominavam. Tal fator o autor do texto menciona em tom reticente quando questiona sobre qual seria a raiz do problema: “será o êxodo rural?”.

O periódico “O Diário D’Oeste” encerra suas atividades em 1970. As dívidas e principalmente a morte de Wilson Joffre (principal investidor) em 1966, inviabilizaram a continuidade dos trabalhos. Em 1971 passa a circular o periódico “Fronteira do Iguaçu” sob a chefia do jornalista Sefrin Filho. Em março do mesmo ano o referido periódico passa a ser o órgão oficial de imprensa da Prefeitura Municipal.

O “Fronteira do Iguaçu” noticia constantemente os graves problemas da cidade. Em 09 de Março de 1974 um pequeno quadro é estampado em uma das páginas do periódico. A notícia afirma: “Saúde, trezentos por dia” na qual considera um verdadeiro inferno a procura dos habitantes de Cascavel pelos serviços da saúde pública.

Tal quadro, entretanto, não se restringe somente a saúde, mas também a habitação e empregabilidade. Na edição do dia 22 do mesmo mês o periódico dedica duas de suas primeiras páginas a uma análise cujo título é: “Uma Imagem Sugestiva” na qual há uma grande fotografia de um menino engraxate ajoelhado aos pés de alguém cujo restante do corpo não aparece na fotografia. Abaixo da fotografia há uma legenda que conta a história do menino e seus dramas diários. No final da legenda o texto encaminha o leitor para a página dois na qual está disposto o editorial. Mais abaixo há um subtítulo no qual está escrito: “Ainda os Indigentes”. Está impressa a fotografia de um homem com aparência mendicante deitado em rua. Abaixo há uma pequena legenda que comenta a cena, que segundo o jornal está sendo constante na cidade. No final do pequeno texto se encaminha o leitor para a página seguinte. A segunda legenda,

entretanto, é mais sugestiva, pois conduz o leitor à argumentação do texto contido na próxima página.

O texto tem o título de “Ainda os Indigentes”. Nele o autor constrói uma fluente argumentação pela qual interpreta os problemas sociais de Cascavel como sendo normais na trajetória de qualquer cidade grande. Para tanto, compara a trajetória de Cascavel à de grandes centros como Curitiba e Londrina. O argumento é muito próximo aquele levantado na matéria que analisa o desemprego na cidade, o culpado é o desocupado – ou indigente – que vem de fora do município atraído pelas riquezas do local. O autor cobra iniciativas do poder público, mas o redime ao apelar à relação de linearidade e causalidade.

Pedro Muffato, ainda em 73, salienta as dificuldades ao solicitar parcerias entre a Prefeitura e a Universidade Federal do Paraná. Através dessa um sistemático levantamento de dados sobre o município foi elaborado. Para tanto estudantes das mais diversas áreas foram convidados a permanecer na cidade durante um tempo para desenvolverem estudos, planos e soluções à cidade, eram eles: engenheiros, assistentes sociais, médicos, advogados, dentre outros (DIAS, 2005, p. 68). A sistematização serviu de base para a implantação do Projeto CURA – Comunidade Urbana de Recuperação Acelerada – em Cascavel. Tal plano captava recursos extramunicipais como do Sistema Financeiro de Habitação (SFH) e do Banco Nacional de Habitação (BNH).

O acervo do MIS comporta em sua coleção cartões postais produzidos na década de 1970. A autoria desses não é certa. Ao que tudo indica foram produzidos pela Prefeitura Municipal, pois a composição das cenas evidencia pontos de circulação pública. Não nos deteremos às suposições e sim as críticas. Dois exemplares serão expostos (figuras 03 e 04) para fins de análise.

Os cartões postais são comuns no Brasil desde as passagens do século XIX para o XX. Tal produção nasceu antes da ambição de idealizar do que de retratar o lugar e os costumes. O sucesso dos cartões postais foi imediato, uma vez que eram práticos e cumpriam decentemente a finalidade a qual eram demandados. Possuir um cartão postal era possuir uma parte, ou relato, do local retratado, tendo estado nele ou não. Aos poucos foram tornando-se objetos de desejo e foram utilizados por governos para salientar seus supostos avanços.

O cartão postal, antes de partilhar uma cena, socializava valores. A composição dos cartões postais era dotada de um preciosismo que buscava fundamentalmente

destacar o *belo*, a partir de um conjunto de signos. Mostra-se presente neles uma dimensão do real, uma do ritual e outra pedagógica.

(Figura 03) – Fonte: Museu da Imagem e do Som.

<Disponivel em:
http://www.cascavel.pr.gov.br/servicos/museu/detalhe.php?imagem=20100809135601.jpg
Acesso em 25/03/2010>

A composição da cena do cartão postal (figura 03) retrata a Avenida Brasil tendo em vista parte de sua extensão total. Na imagem objetiva-se destacar os aspectos da Avenida, mas também valorizar a Praça do Migrante, recém-construída. Há a presença de muito verde em meio aos prédios, essa abordagem demonstra que Cascavel é uma cidade que consegue manter o avanço sem abdicar de elementos naturais. Essa composição é cara aos projetos mais atuais de cidade uma vez que comporta elementos urbanos e naturais.

O progresso e a modernidade aparecem quando aproximamos os olhos da cena e percebemos as ruas repletas de veículos automotores, destaca-se um ônibus que aparece abaixo no retrato. O foco produz uma sensação de simetria para a cidade, pois a Avenida segue em sua extensão harmoniosamente paralela com as vias laterais, a sensação de desconforto visual que provém do desalinhamento abaixo do retrato é compensada pela imagem da Praça do Migrante.

(Figura 04) – Fonte: Museu da Imagem e do Som.

<Disponivel em:
http://www.cascavel.pr.gov.br/servicos/museu/detalhe.php?imagem=20100809135601.jpg
Acesso em 25/03/2010>

O outro cartão postal (figura 04) estabelece paradigmas muito próximos aos do primeiro. Exaltam-se os pressupostos do progresso e do avanço na medida em que se destaca a Avenida Brasil, as ruas movimentadas e os automóveis. Alguns desses veículos estão em movimento e as pessoas também. O efeito do movimento remete a ideia de que a imobilidade não faz parte da genética da cidade. À esquerda a imponente Catedral Nossa Senhora Aparecida materializa a monumentalização da prática religiosa. Houve a preocupação em captar edifícios (aos fundos da cena). Esses remetem o leitor a ideia de desenvolvimento, mas também a de solidez e grandiosidade.

Ambos os cartões postais apresentam cenários inteiramente produzidos pela ação humana o que nessa época é muito interessante devido aos pressupostos apregoados constantemente nos jornais e materializados na composição dos cartões postais. O cenário produzido concebe a vitória do homem sobre a natureza – que carrega em si a negatividade, o primitivo, o inóspito.

Não há dúvidas que o centro da cidade de Cascavel é o grande estandarte do município na composição do discurso da "Capital D'Oeste". A noção de modernidade incorporada à concretude inegável do urbano é apontada nas fotografias e nos cartões postais como elementos cotidianos. Certamente os cartões se destinaram menos aos moradores do local do que aos visitantes da cidade. A intenção é demonstrar ao consumidor do cartão que *"a população"* da cidade aspira um conjunto de valores comuns que convergem à noção de modernidade e progresso.

CONCLUSÃO

A fotografia é documento polissêmico. Sua natureza objetiva mascara intencionalidades e a faz assumir caráter de verdade. Entretanto, ela pode ser tudo aquilo que se supõe ao passo que pode ser o contrário.

O texto buscou demonstrar que a produção de fotografias assume finalidades diversificadas em temporalidades diferentes, pois os sistemas de significações não são estáticos. Naquele presente materializaram discursos não verbais que consolidavam Cascavel enquanto "A Capital D'Oeste", nesse presente, entretanto, obedecem a lógica a memorialística, contida na exibição da coleção do MIS na internet.

Nesse breve artigo pensamos o Projeto MIS como um auxiliar ao historiador. Buscamos apontar as carências e os elementos complementares a partir dos quais as lacunas podem ser sanadas. Para tanto utilizamos jornais de época como contraponto explicativo. Contudo, o campo de possibilidades de embate de fontes é aberto.

Para além dos apontamentos críticos é importante que se mencione o valor de iniciativas a que viabilizou o Projeto MIS, uma vez que abrem possibilidades objetivas para historiadores e pesquisadores de diferentes áreas realizarem estudos e exercerem as funções as quais são demandadas que são questionar e explicar.

Além do MIS, cabe-nos destacar o papel do CEPEDAL enquanto espaço acadêmico permeado de interesses distintos como o desenvolvimento de trabalhos e análises e também a consolidação do caráter extencionista da atividade. A via de mão dupla que se dá entre a Universidade e o Museu expressa possibilidades interessantes a dois segmentos da sociedade. Um desses diz respeito ao grupo que acessará o site para conhecer aspectos materiais do passado do local ou para relembrar passagens de sua vida e de seus familiares. O outro grupo é o composto por cientistas, sejam ou não ligados às ciências humanas, que buscam nas fotografias subsídios para pesquisas e trabalhos acadêmicos.

Nesse sentido, procuramos refletir como a utilização da internet infere um elemento a mais no produto final da relação que as pessoas estabelecem com o Museu. O atual imediatismo presente no cotidiano inibe questões pertinentes e recria visões do passado que não levam em consideração o que não está visível. Reafirmamos que apresentar alternativas para tais lacunas cabe à pesquisa história.

BIBLIOGRAFIA:

ADAMY, Irene S. *A Formação e Organização Política da Classe Dominante Agrária: a Sociedade Rural do Oeste do Paraná.* 2010. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

BACKZO, Bronislaw. *A Imaginação social.* In: ___ Romano Roggero, Enciclopédia Eunaudi. V.5 Lisboa: Imprensa Nacional,1985.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia.* 2ª.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão.* In: ___ Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.165 – 196.

_____. *Paris, capital do século XIX*. In: ___ COHN, Gabriel (Org.) Walter Benjamin: Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos.* 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

DIAS, Caio Smolarek; FEIBER, Fúlvio Natércio; MUKAI, Hitomi; DIAS, Solange Irene Smoralek. *Cascavel: um espaço no tempo. A história do planejamento urbano.* Cascavel: Sintagma Editores, 2005.

FONTANA, Josep. *A História dos Homens.* Bauru: Edusc, 2004.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história.* São Paulo: Ática, 1989.

MARICATO. Ermínia. *Política Habitacional do Regime Militar: Do Milagre Brasileiroa Crise Econômica.* Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

MAUAD, Ana Maria. *"O olho da História": análise da imagem fotografia na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos.* In: ___Acervo: revista do Arquivo Nacional, v.6, n.1/2, jan./dez., 1993. p.25-40.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares.* In: *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. Rev. Bras. Hist.* [online]. 2007, vol.27, n.53, pp. 11-23. ISSN 0102-0188.

[1] Graduando do curso de História da UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Membro do Projeto de Extensão *"Ações para Higienização, Catalogação e Digitalização do Acervo do Museu da Imagem e do Som de Cascavel – MIS"*.

[2] O Museu da Imagem e do Som de Cascavel dispõe de cerca de 50 mil documentos, constituídos por fotografias, negativos, filmes, livros, dentre outras. No entanto, o acervo fotográfico é o mais rico contemplando mais de 40.000 documentos.

[3] O projeto de extensão *"Ações para Higienização, Catalogação e Digitalização do Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) de Cascavel"*, originou-se a partir de um convênio firmado entre a UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, o CEPEDAL – Núcleo de Pesquisa e Documentação Sobre o Oeste do Paraná – e a Prefeitura Municipal de Cascavel, representada pela Secretaria de Cultura do município (a qual o Museu da Imagem e do Som é subordinado).

[4] As imagens estão hospedadas no seguinte endereço: http://cascavel.pr.gov.br/servicos/museu/. O internauta deverá acessar a guia banco de imagens, clicar na guia cidade-cascavel, vista aérea, ruas e avenidas. Os cartões postais estão hospedados na guia cidade-cascavel, cartões postais.

[5] A direção do Museu nos sinalizou que o acervo fotográfico se encontrava em desordem. Tal condição se deve a falhas que foram sendo cometidas no decorrer dos anos. Não houve, por exemplo, a preocupação das gestões anteriores em organizar o acervo a partir de fichas catalográficas. Grande parte das fotografias ainda se encontram dispostas em pastas divididas por assuntos como *políticos*, *cidade*, *pioneiros* e estão armazenadas em armários de metal. Gradativamente a equipe do Museu está fazendo as devidas catalogações. Acho que dá para ser uma nota de fim.

[6] O jornal "O Diário D'Oeste", foi fundado e administrado pelo médico sanitarista e homem público Wilson Joffre. Encerrou suas atividades em 1970.

[7] O "Fronteira do Iguaçu" inicia suas atividades em 21 de Fevereiro de 1971. Dois anos mais tarde tornou-se o diário oficial do município. Foi o primeiro a periódico a circular em toda região Oeste.

[8]Os periódicos pesquisados estão armazenados na biblioteca pública de Cascavel.

À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA: INVESTIGAÇÕES SOBRE MEMÓRIA NO CINEMA DE HORROR

Janaina de Jesus Santos
(UNESP-GEADA/ UESB-LABEDISCO)
janainasan@gmail.com

Delimitações iniciais

Propomos um estudo que articula descrição, análise e interpretação da materialidade do filme *À meia-noite levarei sua alma*, do diretor brasileiro José Mojica Marins, com temática de horror, cujo personagem central é Josefel Zanatas, o Zé do Caixão. O filme foi realizado no Brasil, em 1964 e será tratado a partir da determinação histórica da materialidade fílmica. Isso suscita questionamentos sobre a materialidade do discurso fílmico, a fim de depreender uma regularidade nos funcionamentos discursivos das estratégias dos recursos cinematográficos da câmera no filme de Marins, fundamentados nos pressupostos da AD e contribuições de Foucault, Courtine, Gregolin e Milanez, estudos sobre cinema (Aumont & Marie, Bernadet, Xavier e Martin) e sobre horror (Cherry, Carrol, Morgan e Botting).

Trabalharemos a partir da figura de Zé do Caixão relacionando-a a outros personagens centrais de filmes internacionais de horror a fim de depreender facetas de enunciados que são ditos/mostrados e que permanecem sempre a dizer/mostrar dentro desse cinema e como esses discursos produzem efeitos de sentido de horror. No vasto conjunto de filmes de horror, tomaremos os clássicos *Das cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu,eine symphony des grauens* (1922), *Frankenstein* (1931) e *Dracula* (1931) a fim de buscar rastros da constituição de sentidos de horror nos personagens centrais e sua relação com estratégias da câmera.

Entrelaçamentos entre Análise do Discurso e cinema

Pêcheux (2002) propõe olhar a materialidade da língua a fim de investigar a produção de sentido, por meio do percurso de análise do batimento entre a descrição da materialidade e interpretação dos efeitos de sentido. Esses efeitos estão relacionados com o trabalho da memória e do acontecimento em um dado momento histórico. Assim, a Análise do Discurso (AD) trata da língua a partir do seu funcionamento como discursividade.

Diante do crescimento da presença de discursos audiovisuais em nossa sociedade, os estudos atuais de AD desenvolvidos no Brasil sinalizam um vocativo para olhar outras materialidades e nos questionar sobre as possíveis congruências de noções e funcionamentos entre o verbal e o imagético. Pensamos que é importante tomar a materialidade da imagem em movimento sob enfoque discursivo e tentar compreendê-la como uma prática discursiva em que se relacionam palavras, imagens, músicas e ruídos com determinações históricas para produzir efeitos de sentido no tempo e no espaço.

Compreendendo a imagem em movimento como um poderoso articulador de discursos e de grande circulação na atualidade, pensamos ser importante examiná-la sob abordagem da AD e contribuições de Courtine. Nesse sentido, tomamos suas palavras para reafirmar que:

> é impensável que pretendamos ainda hoje separá-las [as palavras] das imagens – imagens fixas e imagens em movimento – e que não consagremos ao funcionamento das imagens e à sua relação com o discurso a mesma atenção minuciosa que dispensamos aos enunciados verbais. (COURTINE, 2008, p. 17)

Entretanto, as materialidades do verbal e do visual exigem a mobilização de conceitos capazes de considerem suas especificidades. Diante do desafio, Gregolin (2008, p. 29) esclarece que

> Para tomar materialidades não-verbais como objetos de estudo, a Análise do Discurso tem de reorientar seus conceitos na direção dessa semiologia histórica. Nesse sentido, o retorno à *Arqueologia do Saber* é, novamente, produtivo: o conceito de "enunciado", na análise arqueológica de Foucault, não é exclusivamente linguístico, tem natureza *semiológica*.

Assim, analisar imagens exige compreender como elas funcionam e significam. Nesse sentido, Courtine (2008, p. 17) ressalta o papel da memória específica das imagens – a intericonicidade – na construção de sentidos dentro de um arquivo que se estende às imagens evocadas: "A noção de memória foi e permanece ainda aqui um investimento interpretativo de grande alcance, tanto no que concerne às palavras quanto às imagens."

Pêcheux (1999, p. 55), em "Papel da memória", ao tratar da interpretação, já apontava para a materialidade visual: "não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória 'perdeu' o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições)." A imagem é tomada como uma produção sócio-histórica que articula uma memória e um esquecimento na atualidade de seu acontecimento.

Portanto, as imagens não são tomadas em si mesmas como estrutura fechada, mas sim no processo discursivo: não é suficiente descrever como os elementos compositivos das imagens se relacionam, é necessário analisar os possíveis efeitos de sentido produzidos por eles. As imagens inscrevem-se numa discursividade e operam uma memória regida pela ordem do discurso que determina o que pode ser visto em oposição ao que não pode ser visto em uma dada época.

Nesse sentido, cada época traz suas características na materialidade das imagens e faz com que elas entrem em redes de memória como condição para produzir efeitos de sentido. A relação entre materialidade e sentido faz com que as imagens sejam apreendidas em sua totalidade e não seja possível apontar o lugar da origem de sentido.

Acreditamos que a produção de efeitos de sentido no discurso fílmico passa pelo atravessamento entre memória e determinações históricas nas estratégias dos recursos cinematográficos, e relacionamos com a explicação de Foucault (2007a, p. 217) sobre o enfoque arqueológico no saber da pintura:

> A análise arqueológica [...] pesquisaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos, não foram na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva; e se o saber resultante dessa prática discursiva não foi, talvez, inserido em teorias e especulações, em forma de ensino e em receitas, mas também em processos, em técnicas e quase no próprio gesto do pintor.

Isso lança luzes para que analisemos as estratégias dos recursos cinematográficos (câmera e montagem) como prática discursiva relacionada aos poderes e saberes que permitem uma certa maneira de dizer/mostrar, “uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos” (FOUCAULT, 2007a, p. 217). Isso suscita-nos questões como: por que esse recurso e não outro em seu lugar? Por que esse plano e não outro? Por que esse ângulo e não outro? Por que esse enquadramento e não outro? Por que essa profundidade de campo e não outra?

Assim, é reforçada a produção de efeitos de sentido em oposição à imanência de significado no filme, como assevera Xavier (2005, p. 122) ao tratar do cinema político: “o ataque à transparência é retomado como estratégia básica do discurso político e as explicações teóricas voltam-se para o problema fundamental das condições de produção do cinema.” Os filmes são, pois, produções históricas que materializam discursos, saberes e poderes de uma dada época na ordem do que pode ser dito/mostrado e o que será silenciado pela construção de verdade.

Assim, as estratégias cinematográficas materializam discursos, pois dizem/mostram gestos de posicionamento e saberes no tempo e no espaço. Para pensar como se formam as estratégias e os efeitos de sentido que estão envolvidos no horror e que produz uma existência material em uma rede discursiva é necessário considerá-los como uma sintaxe, em que os elementos não têm sentido anterior.

O diretor José Mojica Marins destaca-se no panorama do cinema nacional como precursor do gênero de horror, em que se misturam o macabro e a crueldade. Valendo-se de estruturas de enredo características do horror, questões de vida e morte são abordadas com várias referências a clichês desse gênero – cemitério, assombração, gato preto, bruxa, coruja etc.

A personagem Zé do Caixão aparece pela primeira vez no filme *À meia-noite levarei sua alma*, como o coveiro incrédulo de uma pequena cidade obstinado em gerar um filho perfeito para manter a linhagem de seu sangue. Trata-se de uma história simples e linear. Ele desafia e agride a todos, principalmente no que tange à religião e aos costumes. No afã de ter seu primogênito, ele assassina a esposa estéril a fim de abrir caminho para outra mulher – a namorada de seu melhor amigo. Essa, após ser violentada pelo coveiro, diz que se matará e virá buscar a sua alma. Ela comete suicídio e, desde então, Zé do Caixão é envolto num clima de assombração pelas pessoas assassinadas, levando-o ao delírio e a uma possível morte.

Assim, a personagem Zé do Caixão é constituído na dinâmica entre acontecimento e memória na materialidade específica do cinema. Portanto, propomos compreender esses filmes de horror como produção histórica e discutir como são materializados discursos, saberes e poderes de uma dada época na ordem do que será dito/mostrado em oposição ao que ficará excluído pela vontade de verdade.

A imagem como um todo nos é dada a ver e isso é intensificado pela impressão de movimento do cinema, de modo que somos envolvidos por um conjunto de elementos imbricados que criam a ilusão de estarmos diante da própria coisa. Essa integração entre o material e o sentido parece estar sempre lá, mas mesmo a fotografia é uma representação do real e não ele dado por si mesmo como uma essência que se oferece aos olhos.

Nessa pesquisa, compreendemos os recursos cinematográficos de câmera em um sentido mais amplo, como explicado por Xavier (1977) e Aumont e Marie (2006). A câmera é percebida como representante da visão geral em nossa cultura, que determina a maneira como olhamos e como conhecemos em um dado momento (AUMONT & MARIE, 2006, p. 41).

Consideramos a especificidade do cinema de horror a partir da negação de sua constituição como um gênero, tomando o horror como um guarda-chuva que engloba

diferentes categorias de filme de horror ligadas por sua capacidade de horrorizar (CHERRY, 2009). Nesse mesmo sentido, Botting (2008) pensa o elemento horrorífico como um tipo de fantasia que traz elementos da realidade, mas se constitui em um universo repleto de fantasmas, morte e escuridão.

Numa perspectiva de elementos concretos de reação ao horror, Carrol considera o horrorífico enquanto produção por técnicas, regras e funcionamentos que estão ligados biologicamente ao corpo, conduzindo à aceleração de batimentos cardíacos e ritmo de respiração. Igualmente, Morgan ressalta uma biologia do horror que estaria relacionada a uma fisicalidade diante do estranho, do sobrenatural e do horrorífico que apontaria para sensações de dor e morte.

Apresentação de Zé do Caixão

Para iniciarmos nossa análise, recortaremos a sequência em que a personagem é apresentada no início do filme, logo após o aviso de perigo dado pela bruxa direcionado aos expectadores. Apresentamos os quadros em sua ordem de aparição, a fim de trazer algo de sua própria constituição de sentidos materializados nos recursos de câmera, como plano, ângulo, enquadramento e movimento.

Imagem 1 – Imagens capturadas diretamente do filme *À meia-noite levarei sua alma* (1964), de José Mojica Marins. A personagem Zé do Caixão é enquadrado em *close*.

As [illegible] pois vem a aparição de [illegible] perigos que aguardam [illegible] Caixão é o primeiro a [illegible] lo em meio a folhagens e fumaça e faz uma fala lenta posicionando o olhar fixo e direto para a câmera:

> O que é a vida? É o princípio da morte. O que é a morte? É o fim da vida. O que é a existência? É a continuidade do sangue. O que é o sangue? É a razão da existência.

Nessa fala, podemos observar algumas características de Zé do Caixão que serão reveladas ao longo da narrativa, tais como a preocupação com “a continuidade do sangue” que ocupa lugar central na trama. O coveiro vê a razão de sua existência atrelada à procriação e continuidade de sua linhagem superior. Logo em seguida, são mostradas cenas em que ele figura com outras personagens e as mesmas são apresentadas pelo nome real e da personagem através da materialidade da língua.

O filme preto e branco evidencia o rosto de Zé do Caixão e dá nuances do cenário num jogo entre claro e escuro. A cena é construída num ambiente externo e durante a noite. Em contraste com a naturalidade e o tom de selvagem das folhas, a figura do coveiro traz elementos de luxo no figurino, como capa, cartola e ornamentos no pescoço. Parece ser uma tentativa de se distanciar do lugar e das pessoas da pequena cidade cenário do filme numa atitude de enfrentamento, empáfia e superioridade.

Observando os quadros expostos acima, percebemos que a materialização da cena quer falar diretamente ao expectador, ao mesmo tempo em que inquieta pelo que mostra, incita curiosidade pelo que se seguirá. Zé do Caixão parece atirar para a câmera algo de seu desprezo às crenças e superstições populares, que depois ficarão mais claras no desenvolver da trama.

Seu tom de voz é direcionado, assim como seu olhar, para o expectador a fim de envolvê-lo desde o início em um clima de mistério e horror como um convite a continuar acompanhando e acreditando nas imagens que serão vistas. A cena é desenvolvida em poucos movimentos tanto do ator como da câmera, o que nos induz a olhar todos os elementos dados no quadro. Então, pousamos nossos olhos no centro, onde encontramos direta e rapidamente os olhos de Zé do Caixão a nos olhar profundamente. Essa imagem está cheia de dramaticidade que salta desse olhar fixo e que tem a intensidade aumentada pelo *close* da câmera. A câmera vai ao seu encontro como nossos olhos curiosos e preenche o quadro com uma figura que cresce e se deixa ver até o fundo dos olhos. Quando estamos bem próximos da figura enigmática, surge seu nome na altura dos olhos e acontece o corte da cena.

Materialidades da memória

Há um jogo entre memória e acontecimento no mostrar das imagens, em que elas se inscrevem em um discurso de acordo com as condições de existência. Em outras palavras, estamos diante de imagens que são estrutura e acontecimento, como afirma Pêcheux (2002) a propósito do discurso.

Nessa ótica, tomamos, também, o audiovisual como uma construção discursiva que se materializa por meio de uma linguagem própria, cujos recursos e efeitos de sentido são determinados historicamente, como afirma Xavier (1977, p. 134): "À mistificação da janela que se abre para o real (dado natural), é preciso responder com a materialidade da imagem/som, como signo produzido, e com o cinema-discurso capaz de modificar, não a sociedade diretamente, mas a relação de forças ideológicas".

Trata-se de discursos em luta pela existência material em redes que lhe permitem produzir sentidos marcados pela memória. Isso aponta para que analisemos o discurso fílmico no jogo entre memória e esquecimento, o qual determina a constituição do visível e do dizível de cada época.

Tomando princípios foucaultianos para a AD – tais como comentário, materialidade repetível, domínio de memória e regularidade – Courtine (2009, p. 105-106) elabora o conceito de memória discursiva em oposição a uma memória individual:

> A noção de memória discursiva diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos; ela visa o que Foucault (1971, p. 24) levanta a propósito dos textos religiosos, jurídicos, literários, científicos, "discursos que originam um certo número de novos atos, de palavras que os retomam, os

> transformam ou falam deles, enfim, os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda a dizer".

Desse modo, a remissão a memórias, sejam verbais ou imagéticas, é possibilitada pela repetibilidade da materialidade do enunciado que se transforma no tempo e no espaço (COURTINE, 2008). Ao repetir, o enunciado atualiza-se às margens de outros enunciados na constituição de discursos.

Estendendo a noção de memória discursiva, Courtine (apud MILANEZ, 2006, p. 168) propõe a memória das imagens como ferramenta de acesso a sua complexidade: "a intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede de formulação, segundo Foucault." Trata-se de uma concepção discursiva da imagem que, ao ser mostrada, entra numa cultura visual e pode ecoar outras.

Todo enunciado está dentro de um conjunto e sua materialidade lhe constitui como característica intrínseca: "Ela é constitutiva do próprio enunciado: o enunciado precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data. Quando esses requisitos se modificam, ele próprio muda de identidade." (FOUCAULT, 2007 a, p. 114). Trata-se de enunciados de materialidade repetível, mas cujos efeitos de sentidos são singulares.

Os enunciados têm um regime de materialidade repetível, que possibilita tornar-se outro em uma nova ordem de emergência. Ou seja, o mesmo enunciado ganha outra historicidade e tem uma atualidade. Como um "nó em uma rede", o acontecimento do enunciado pressupõe um campo enunciativo, uma vez que "Não há enunciado que não suponha outros" (FOUCAULT, 2007a, p. 112). Esse campo faz com que enunciados agenciem a memória e que outros enunciados sejam reatualizados.

Na perspectiva discursiva, toda imagem concreta traz em sua materialidade características de sua época, numa articulação com a memória. Trata-se de uma maneira sócio-historicamente determinada de recriar o real a fim de produzir efeitos de sentido. Assim, é reforçada a produção de efeitos de sentido em oposição à imanência de significado no filme, como assevera Xavier ao tratar do cinema político (1977, p. 122): "o ataque à transparência é retomado como estratégia básica do discurso político e as explicações teóricas voltam-se para o problema fundamental das condições de produção do cinema." Os filmes são, pois, produções históricas que materializam discursos, saberes e poderes de uma dada época na ordem do que pode ser dito/mostrado e o que será silenciado pela vontade de verdade.

Diante da imagem de Zé do Caixão, mobilizamos uma série de saberes que nos inserem no campo do horror. Podemos tomar sua voz compassada ou o jogo entre claro e

escuro que evocam uma certa temática de filme: o horror. Vamos um pouco adiante ao apontar o coveiro em meio a outros personagens do cinema clássico de horror:

Figura 2 – Imagem capturada diretamente do filme *À meia noite levarei sua alma* (1964), de José Mojica Marins.

Figura 3 – Imagem capturada diretamente do filme *Das cabinet des Dr. Caligari* (1920), de Robert Weine.

Na década de 1920, o sonâmbulo vidente Cesare chega num vilarejo como atração de um show que acontece na feira. Desde então, várias pessoas são assassinadas pelo vilarejo deixando um rastro de suspense e horror. A figura esdrúxula do sonâmbulo é construída a partir de um corpo magro com roupa preta e justa e cabelos desgrenhados. Nesse conjunto, ficam em destaque nessa personagem seus olhos grandes e aumentados pela maquiagem preta. Durante a trama, eles constituem importante ponto nos quadros, pois, diante da construção da personagem sonâmbula, um momento de grande expectativa estava quando Cesare acordava, abria os olhos e falava para o público.

Figura 4 – Imagem capturada diretamente do filme *Nosferatu, eine symphonie des Grauens* (1922), de F. W. Murnau.

Outro ícone do cinema de horror é o vampiro Nosferatu nascido do romance *Dracula*, de Bram Stoker. Personagem do século XIX, o conde excêntrico se caracteriza por uma aparência que mistura o horripilante a uma estrutura frágil de rato: magro, esquálido, com orelhas, nariz, dentes e unhas pontudos. Assim como Cesare, sua presença na cidade traz rastros de terror e morte.

Observando as figuras do vampiro e do coveiro, podemos rapidamente identificar a semelhança entre as unhas compridas horripilantes. Elas assemelham-se a tentáculos que avançam sobre suas vítimas, trazendo maior tensão na aproximação do mal e suas ações.

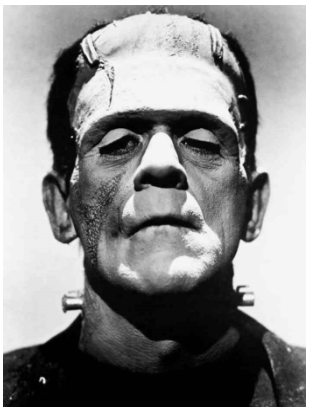


Figura 5 – Imagem capturada diretamente do filme *Frankenstein* (1931), de James Whale.

No conjunto de monstros, Frankenstein é enquadrado como uma aberração criada pelo homem em desafio às leis de criação de Deus, a partir do romance inglês *Frankenstein: or the modern Prometheus*, de Mary Shelley. Uma figura esquisita e desengonçada caracteriza a bricolagem de laboratório do cientista de mesmo nome. Cabeça quadrada, eletrodos e

parafusos pelo corpo e movimentos desajeitados colocam essa personagem no nível de ameaça aos seres humanos. Diante de estranhamentos e agressões, a criatura comete assassinatos instaurando clima de horror por onde passa. Entretanto, Frankenstein também é mostrado como ser incompreendido e infeliz em sua solidão. Podemos dizer que Zé do Caixão traz traços de incompreensão como o Frankenstein, porém numa versão carregada de crueldade ele ataca os outros personagens vorazmente de modo gratuito e justifica vagamente pela busca de uma mãe para seu primogênito.

Figura 6 – Imagem capturada diretamente do filme *Dracula* (1931), de Tod Browning.

Figura enigmática, o Conde Drácula se destaca como uma versão refinada e encantadora do horror, também baseado na obra homônima de Bram Stoker. Com um figurino impecável composto por capa, gravata e cabelo alinhado, o vampiro da Transilvânia deixa rastro de morte e destruição e se constitui como materialização do horror. Nesse misto de sedução e perigo, relacionamos esse vampiro ao coveiro brasileiro. A figura de Zé do Caixão exerce poder sobre as outras personagens e, igualmente, horror e repulsa, isto é, esse exercício de poder oscila entre sedução e coação em relação aos outros personagens. Entretanto, destacamos a semelhança no figurino dos personagens, de modo que o coveiro se torna um coveiro diferente dos outros e ganha *status* de superioridade ao se vestir semelhante a um conde.

A partir dessas imagens, somos convidados a fazer um percurso pelo conjunto dos personagens mundialmente conhecidos no cinema de horror, que precederam o nascimento de Zé do Caixão, nas décadas de 1920 e 1930, em que pudemos traçar alguns paralelos. Observando a materialidade das imagens apresentadas anteriormente, temos enquadramentos que privilegiam o personagem principal em seus traços faciais. Mais especificamente, vemos

em destaque seus olhos vivos a nos olhar fixamente. Eles parecem indagar sobre nossos medos com um olhar que atravessa a câmera, como se fossemos possíveis vítimas que eles impressionam e hipnotizam com olhos destemidos de caçador. A isso, a câmera responde com sua falta de movimento e respondemos com a curiosidade que o horror se dê a ver ante nós sem jamais nos atingir.

Sinalizações

Dessa maneira, tomar o arcabouço teórico da Análise do Discurso para analisar a constituição da personagem Zé do Caixão em *À meia-noite levarei sua alma*, nos permitiu compreender os discursos materializados em palavras, imagens e sons como um imbricamento em que elementos cinematográficos são mobilizados dentro de um funcionamento discursivo. Assim, afirmamos que investigar os discursos fílmicos considerando-o em sua especificidade de amálgama de materialidades verbal, visual e sonora é condição de apreensão de seus enunciados fílmicos. Além disso, ressaltamos novamente que a percepção da análise discursiva faz somar à linguagem do cinema a historicidade constituinte do que pode e deve ser filmado/mostrado.

Referências

AUMONT, J; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2 ed. Trad. bras. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.

BERNARDET, J. C. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOTTING, F. *Limits of horror.* Technology, bodies, gothic. Manchester University Press: Manchester and New York, 2008.

CARROLL, N. *The philosophy of horror*. Or Paradoxes of the heart. New York : Routledge, 1990.

CHERRY, B. *Horror*. USA/Canada: Routledge London and New York, 2009.

COURTINE, J.-J. *Análise do discurso político* : o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos : EdUFSCar, 2009.

_____. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In : SARGENTINI, Vanice ; GREGOLIN, Maria do Rosário. *Análise do Discurso*: heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 11-19.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. 7 ed. Trad. bras. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

GREGOLIN, M. R. *Foucault e Pêcheux na construção da Análise do Discurso* : diálogos e duelos. São Carlos : Claraluz, 2004.

_____. J.-J. Courtine e as metamorfoses da Análise do Discurso : novos objetos, novos olhares. In : SARGENTINI, Vanice ; GREGOLIN, Maria do Rosário. *Análise do Discurso*: heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 21-36.

MILANEZ, N. *Discurso e imagem em movimento*. São Carlos: Claraluz, 2011.

_____. O corpo é um arquipélago. Memória, intericonicidade e identidade. In: NAVARRO, Pedro (org.) *Estudos do Texto e do Discurso*. Mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 153-179.

MORGAN, J. *The biology of horror*. Gothic Literature and Film. Southern Illinois University: Illinois, 2002.

PÊCHEUX, Ml. *O Discurso*. Estrutura ou acontecimento. Trad. bras. de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2002.

_____. Papel da memória. In: Pierre Achard *et al*. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-57.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

À MEIA-NOITE levarei sua alma. Direção: José Mojica Marins. Argumento e roteiro: José Mojica Marins. Diretor de produção: Nelson Gaspari. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1964, DVD (81 min.); preto e branco.

DAS CABINET des Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Roteiro: Hans Janowitz, Carl Mayer. Alemanha: 1920, DVD, (71 min.); preto e branco.

DRACULA. Direção: Tod Browning. Roteiro: Hamilton Deane. Baseado na obra de Bram Stoker. Estados Unidos: 1931, DVD, (75 min.); preto e branco.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Roteiro: John L. Balderston. Baseado no romance de Mary Shelley. Estados Unidos: 1931, DVD (70 min.); preto e branco.

NOSFERATU, eine symphonie des grauens. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Roteiro: Henrik Gallen. Alemanha: 1922, DVD (94 min.); preto e branco.

A IMAGEM DO CORPO NA HISTÓRIA DA ARTE: DO CORPO CONSTRUÍDO AO CORPO DESTRUÍDO

Prof. Dr. Jardel Dias Cavalcanti

jardeldias1@hotmail.com

Departamento de Arte Visual - UEL

O presente texto pretende apresentar um comentário sobre algumas obras de arte, a partir da noção do corpo construído e destruído. Iniciamos observando o corpo enquanto a representação do ideal de uma perfeição neoplatônica e da constituição de uma afirmação da cultura humanista baseada na razão e na ciência (como podemos ver na obra de Michelângelo), até a representação do corpo destruído e como lugar da destruição da forma plástica clássica e do ideal racional-humanista, como operados nas estéticas do barroco, das vanguardas e das práticas contemporâneas.

Michelângelo: do corpo humanista de *David* ao corpo trágico da última *Pietà*

"A utopia deve começar com o corpo do homem". (Platão)

Michelângelo esculpiu duas obras exemplares das diferentes concepções filosóficas e estéticas (clássico e anticlássico) com o qual conviveu durante sua vida: o *David* e sua última *Pietà*. A primeira obra representa uma "retórica muscular" que poderia ser traduzida pelas palavras de Nietzsche: "O mais alegre dos guerreiros, o mais pesado dos vencedores, carregando um destino sobre o seu próprio destino, duro, ponderado, resoluto" (ARBOUR, 1985, p.27). Esta obra resumi o ideal do homem/herói moderno, aquele que goza da autoconsciência de seu esplendor humanista (o domínio da ciência e da *idéia* sobre o mundo e a natureza). Na segunda obra, o corpo trágico,

distorcido pelo peso do seu destino fatal, desfaz-se em magreza e contorções que expressam o sentido dramático da existência e do espírito incerto de si.

David (1501-1504) Galleria dell´Accademia, Florença

Ao comentar a obra de Michelângelo e sua busca pela representação do sagrado na matéria escultórica, Argan diz que pelas artes da figuração chegava-se à noção do divino ao vê-lo espelhado nos semblantes do que era criado. Com o propósito de dar forma visível ao seu credo religioso, Michelângelo buscava um estado de absoluta unidade entre o espírito e a imagem visual, como se o conceito pudesse ter imediata e completa evidência na imagem. Deus poderia ser revelado pela obra de arte.

Ao buscar o belo ideal, o artista acreditava que a arte se libertava da aparência do mundo e refletia uma ordem superior, da essência absoluta, a ordem do sagrado. O belo representado num corpo ideal, perfeito, seria a evidência da proporção divina e o desejo do sagrado se comunicar com os homens revelando-lhes seu mistério. Também representava “o triunfo da arte sobre a natureza, que se realiza graças à inteligência do artista, que pode recriar a beleza absoluta que se acha incompleta no mundo natural, mas está guardada perfeita na sua alma”. (CAVALCANTI: 2011, p.72)

O artista era um ser eleito para comunicar o sagrado aos homens, atualizando a vontade de Deus pela revelação. Era cristão e neoplatônico o tema da preexistência da idéia. A escultura era reveladora do sobrenatural na medida em que o corpo representado era ideal e não naturalizado. Só assim, podia-se refletir o infinito numa matéria finita. Ou o invisível ser tornado visível.

A forma com que se concretizava essa imagem ideal era possibilitada pelo domínio das proporções matemáticas e do conhecimento anatômico, cultura atingida plenamente pelo Renascimento. A relação entre pesquisa científica e arte estabelecia-se não como contraditória, mas como necessárias ao estabelecimento da idéia de que a proporcionalidade das formas refletiria a ordem proporcional do cosmos.

Na *Pietà* Michelangelo abandona a idéia de uma beleza ideal para expressar de forma quase grotesca o abatimento do corpo de cristo. A magreza da figura, seus desfalecimento e abandono, suas pernas quase como a de um animal alquebrado pelo sacrifício resultam em uma expressão trágica ou na produção do que se convencionou chamar de *terribilitá*.

Dominado pelo ímpeto da invenção e a extraordinária segurança da técnica, Michelângelo cria um choque entre a intensidade da experiência existencial e a desesperada tensão religiosa, vindo a subverter a representação clássica.

Na *Pietà* não se percebe mais a firmeza do contorno, o esmalte luzidio e a força da linha (características do *David)*; o que Michelângelo contraria é a simetria, a ordem proporcional e o equilíbrio. Sua obra, diz Argan, agora expressa “os ritmos de movimento de uma alta e conturbada consciência, para a qual tudo era uma contradição desesperada ou exaltante”. (BUONAROTTI: 1994, p. 132)

A descrença na vaidosa idéia de que o belo representa o sagrado e que a perfeição traduz o domínio do homem sobre a natureza agora se desfaz na dilaceração da forma artística. O belo não seria apenas uma aparência, lugar da vaidade que nos afastaria, de fato, da ordem divina? Michelângelo se interrogou e precisou romper com a ordem clássica para expressar sua crise.

Pietà (1550), Museo dell´Opera del Doumo, Florença

O corpo da pintura de Rembrandt: do brilho à deteriorização

Segundo uma aguda observação do escritor Jean Genet,

> "quando o olhar se pousa num quadro de Rembrandt (um daqueles do final de sua vida) ele se torna pesado, um pouco bovino. (...) Os peitos respiram. As mãos estão quentes. Ossudas, nodosas, mas quentes. Sob as saias de Hendrickje, sob os casacos guarnecidos de peles, sob as sobrecasacas, sob o extravagante roupão do pintor, os corpos cumprem bem suas funções: digerem, estão quentes, pesados, respiram, evacuam. Por mais delicado que seja seu rosto e grave seu olhar, a Noiva Judia tem um cu. Isso se percebe." (GENET: 2002, p.66-7)

A questão que se coloca é: o que nesses quadros faz Jean Genet perceber o calor, a gordura nodosa e até a possibilidade de liberação do estrume humano nos personagens?

Nos auto-retratos do fim da vida, a massa carnal de Rembrandt vai passar dessa notável presença bovina para o seu esfacelamento irremediável, sua deteriorização e notável decadência física.

Abandonando seu narcisismo juvenil (aqueles auto-retratos vaidosos da juventude, com chapéus de plumas, espada, jóias e bigodes penteados), ele está livre de qualquer julgamento, podendo pintar livremente, verdadeiramente. Pode olhar-se ao espelho como é. E com acuidade pode agora escrutar a própria imagem. Sua mão e seus olhos estão livres. E o que vê e cria, sob fundos tão vermelhos, nos faz lembrar, diz Genet, uma placenta ressecada ao sol.

Auto-retrato (1659). National Gallery of Art (Washington, DC)

Com sua solidão de velho, Rembrandt aprende que a cada instante todo acontecimento é solene e que é preciso restituir na tela o que é solene. Isso é o que diz Genet.

> O que lucra o espectador, ainda não sei, mas o pintor ganha a naturalidade de seu *metier*. Ele se apresenta no seu desvario de borrador louco de cores, sem a pretensa superioridade e a hipocrisia dos simuladores. Isso é perceptível em seus últimos quadros. Mas é preciso que Rembrandt se reconheça e aceite como ser carnal – eu disse carnal? – de carne, de bife, de sangue, de lágrimas, de suores, de merda, de inteligência, de ternura, de outras coisas ainda, ao infinito, mas sem que nenhuma negue as outras, ou melhor: cada uma saudando as outras. (GENET: 2002, p.75-6)

No entanto, falta esclarecer o que acontece na própria pintura, no corpo da pintura de Rembrandt, para que isso seja criado pelo artista e percebido pelo espectador.

A série de auto-retratos pintada por Rembrandt revela a evolução de seu método até uma pintura absolutamente cruel de si mesmo: rugas escrupulosamente marcadas,

pregas da pele reveladas, carnação que se decompõe e apodrece diante de nossos olhos. Também revela a adesão do pintor a uma necessidade de reinventar a pintura para expressar a própria decomposição, fazendo-a liberar-se definitivamente do acabamento, que a tornava espiritual, e levando-a a ser também um quadro de texturas em decomposição. É tornando essa pintura material, carnal, fazendo com que nacos de tinta quase se despreguem da tela, que Rembrandt insere na nossa percepção o desgaste da vida, sua destruição inevitável, sua impossibilidade de eternidade.

Goya e Picasso: corpos como destroços da guerra

Não há possibilidade de ser seduzido pela beleza das cores, as dores da guerra só podem ser expressas em cores frias. Goya e Picasso não fazem concessão à violência. Portanto, nada de cores, que façam da beleza um desvio para o gozo estético que acabe por nos afastar das terríveis mortes que se apresentam.

> *A visualidade do terror que se abate sobre a humanidade encontra expressões magníficas em obras como a série de gravuras* Os desastres de guerra, *de Goya, e* Guernica, *de Picasso. Essas obras, que ganham simultaneamente significado político e estético, reduzem os conflitos às cores branca e preta para melhor expressar a dor que advém das devastadoras ações políticas inventadas pelos homens*. (CHAIA: 2010)

Em Goya o corpo é destroçado, exibido em partes, ao que foi reduzido pela carnificina. Uma exibição cruel do que é capaz a máquina de guerra na qual se tornou o homem. Goya é um iluminista (em crise?). Não deixa de fazer de suas imagens uma crítica aos homens que deixam a razão dormir e, por isso, produzem monstros. Esses que podemos, com olhos arregalados, agora apreciar (?) nos *Desastres da guerra*.

Goya – *Desastres da guerra!Grande façanha!Com mortos!*(1810)

Museu of Fine Arts, Boston, EUA.

Os resultados da sangrenta guerra entre a Espanha e Napoleão não fez mais que despertar os mais odiosos sentimentos de violência dos homens. A matança e o conseqüente abuso com os cadáveres, destroçados depois de mortos, atingem graus insuspeitados de desumanidade. E Goya não perdoa: "*Grande façanha! Com mortos!"*, ele escreve na gravura.

E o artista, onde se situa em meio ao horror?

> O gênio de Goya situa-se numa encruzilhada, entre a crença na razão, engendrada pelo Iluminismo, e a violência da guerra, trazida pelo invasor francês: barbárie instituída em nome dessa mesma razão. (...) [Mas] ao invés do triunfo do pensamento verdadeiro da razão, da claridade que invade para sempre o universo, o que se descobre é a predominância invencível das trevas. (COLI: 1996, p.301-311)

Picasso não deixa por menos. Em sua obra *Guernica*, de 1937, faz a forma plástica se espatifar, única maneira de colocar em cena a violência cometida contra a população de Guernica, a mais antiga cidade das províncias bascas.

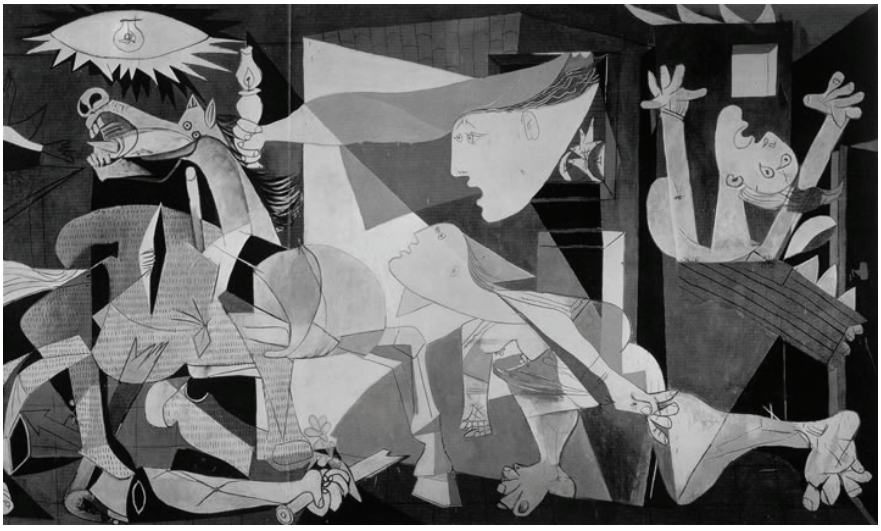
Guernica, uma cidade desprotegida, foi completamente destruída por um bombardeio de aviões, que lançaram bombas de até 500 kilogramas sobre a cidade. Aviões caças em vôos rasantes, munidos de metralhadoras poderosas, atiraram sobre a

população desprotegida que fugia. A cidade e os corpos dos moradores foram devastados em três quartos de hora.

Mais do que notícia fria de jornal ou historiografia cínica dos vitoriosos da história, a obra de Picasso transpõe para o meio imagético não só um acontecimento histórico concreto, mas "a eternidade intemporal do sofrimento" (WALTHER: 1994, p.67). Não é a narrativa de um fato que interessa ao pintor, mas o resultado trágico do mesmo. No quadro, tudo grita: crianças, homens, mulheres, animais. Guernica é uma pintura histórica, que a época da autonomia artística ainda permitia, mas é também a revolta individual contra as razões do poder, tão louca quanto qualquer pesadelo que se possa sonhar.

E o que pode ser mais trágico para um ser humano que seu próprio corpo destruído, princípio máximo sobre o qual ele se auto-denomina ser vivo?

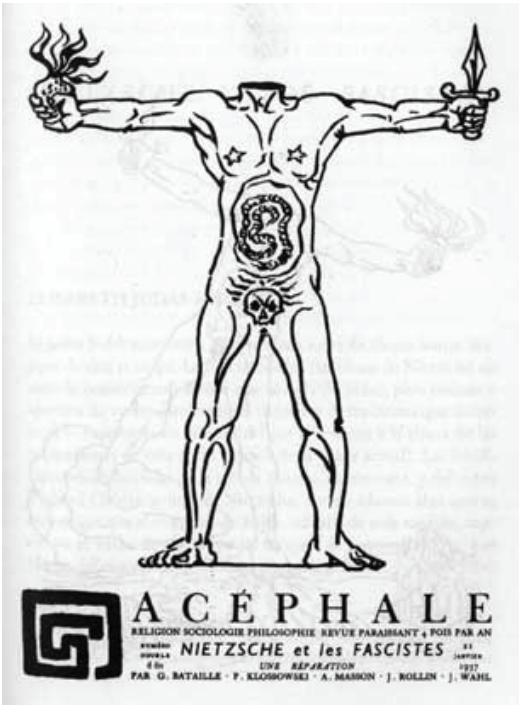
Fragmentos de corpos humanos, animais, objetos e a própria luz se fragmenta numa leitura da realidade como espelho quebrado. Como pedaços de vidros explodindo para todos os lados, os corpos são laçados à sua destruição e desespero, ausentes de cor, de vida, embora ainda se possa ver um grito, um brado de desespero, um gesto de dor. Só uma pintura aos pedaços pode expressar um mundo aos pedaços.



Picasso- *Guernica* (1937) Museu do Prado, Madri

O corpo sem cabeça: a crítica à razão no surrealismo

Andre Masson ilustrou o número 1 da revista Acéphale, dedicada exclusivamente a Nietzsche, com um desenho de um homem decapitado, com vísceras à mostra e crânio no lugar do sexo, indicando a necessidade de sacrificar toda cabeça pensante numa critica radical da razão ocidental.



Participavam da revista George Bataille, Kojève e Klossowski, que acreditavam que a história estava “terminada”, pois agonizava frente a uma guerra iminente. A idéia de acefalidade significava o abandono das luzes do mundo civilizado em troca da potência inconsciente e a revolta contra i ideologia do progresso, julgado incapaz de dar conta do homem total e interessado apena em perpetrar através da lógica racional os “crimes rituais” da guerra. Bataille, grande leitor de Freud e Nietzsche, via na morte concreta e carnal do homem desenhado por Masson, a morte de todo sujeito que pretendesse pensar seu destino apoiado na razão.

Em uma cruzada que unia o Marques de Sade e Nietzsche, os membros de Acéphale renegando a imortalidade da alma, negavam também o eu, afirmando a onipotência dos sonhos sobre a consciência. Acreditavam que chegou a hora do homem

moderno sem Deus, condenado a escapar da prisão como o acéfalo de sua cabeça e o sujeito de sua razão. Para isso sonhavam uma religião baseada no Zaratustra de Nietzsche, cuja obra filosófica conclamava o homem moderno a tirar as conseqüências da morte de Deus e a libertar-se de todas as formas de servidão. Este homem, animado pela vontade de potência, criaria uma nova cultura fundada na destruição de todos os valores e iniciaria uma revolução criadora que permitiria ao homem libertar-se das "multidões" para chegar à liberdade existencial numa superação de si.

A revolta nietzschiniana de Bataille e seus amigos assumia a forma de um "terror sagrado", última forma de subverter a ordem social antes do fim da história. Tratava-se de pensar a dupla questão da liberdade humana e do engajamento histórico do sujeito num mundo sem Deus que todos pressentiam ameaçado de destruição pela instauração das ditaduras modernas.

Ao decapitar o homem ocidental, o que o projeto surrealista desejava era criar um novo homem, movido por razões menos loucas que as loucuras da razão pura, a razão fria e instrumental, que havia levado os homens a perpetuarem historicamente crimes que só uma consciência racional, mecânica e, por isso, livre de seu sexo, suas vísceras e de seu coração, poderia praticar.

O corpo é a obra: *body art e performance*

Como fruto de uma crítica/resistência à uma ordem com dupla natureza coercitiva, a econômica e a moral, a *body art* e a performance instauram uma prática onde o corpo possa ser sujeito de si mesmo, buscando transformar não só a sociedade (como queria Marx), mas a própria vida (como queria Rimbaud).

O corpo agora passa a ser o lugar de um discurso e de uma prática onde o mundo e seus discursos disciplinares (Foucault) é questionado. "As *performances* questionam com força a identidade sexual, os limites corporais, a resistência física, as relações homem mulher, a sexualidade, o pudor, a dor, a morte, a relação com os objetos etc." (BRETON: 2008, p.44)

Fruto de um contexto social tensionado pela guerra do Vietnã, pela luta por direitos civis, pela música jovem urbana (rock), pela liberdade sexual, pelo uso de

drogas e por uma crítica à moral judaico-cristã, o corpo emerge na arte como lugar privilegiado de crítica das relações entre o homem e o mundo. Seja de natureza ética, moral ou política, será no corpo que se tencionará o drama humano em todas as suas vertentes. O objetivo é usar o corpo-arte como motor de agenciamentos críticos contra todas as injustiças, desigualdades, e renovar o debate sobre os sentidos da vida: rompendo com a abstração e o conceitualismo, é no corpo que se estabelecerá o palco das provocações, da criação e da reinvenção do humano.

Todas as facetas do humano ali se apresentarão, seja sangue, músculo, esperma, humores, suplícios, prazer e desgaste, experiências limites e hibridação, a arte agora inscreve-se no lugar imediato da existência, no seu aqui-agora, o corpo.

O corpo é tão importante quanto qualquer outro lugar da existência porque

> suporta, pela sua aparente evidência, todas as grandes questões que nos configuram e permitiram que nós nos inventássemos, nos esquecêssemos e nos tornássemos a inventar na categoria mais radical que parecia definir a nossa humanidade, ou seja, aquilo que Clément Rosset chamam a nossa fatalidade ontológica: a nossa finitude radical e a nossa necessária singularidade. (TUCHERMAN: 1999, p. 18)

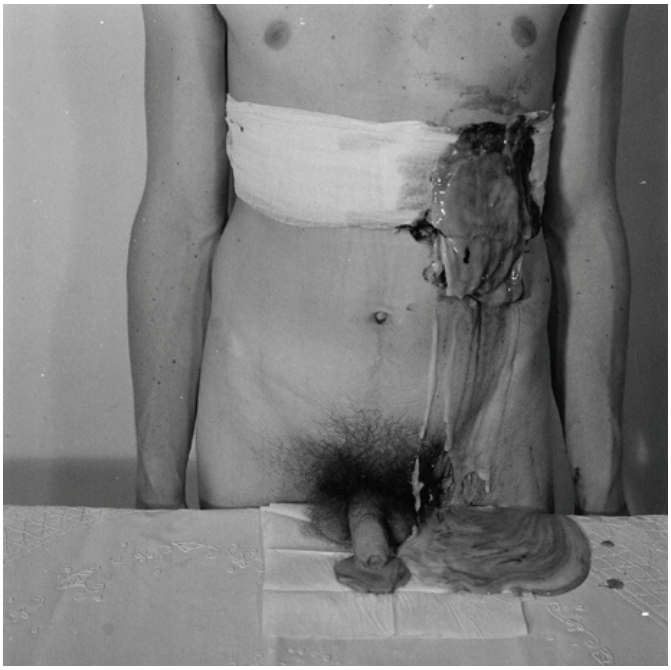
Sabendo disso, artistas fazem o corpo tornar-se, então, a partir dos anos 70, o suporte privilegiado da manifestação artística. Com uma dramaturgia que provoca os espectadores, com a imposição do horror, do nojo e do prazer, dos exageros na auto-mutilação provocativa, a arte seguia o conselho dado por Nietzsche, de que as razões do corpo tem sua própria sabedoria.

Os espectadores da *body art* vivenciam uma multiplicação de papéis, que vão do observador passivo a *voyeur*, passando pelo de participante ativo. Sempre serão provocados pelos corpos que se insinuam nus, vestidos, eróticos, sádicos, masoquistas, teatralizando a comédia da vida e seus poderes de forma crítica.

Ives Kleyn- *performance* usando modelos como pincéis vivos.

No corpo-arte radicaliza-se também a ritualização da dor, envolvendo automutilações, provas de resistência e desconstrução de papéis sexuais tradicionais. São exemplares os casos dos artistas Denis Oppenheim, Chris Burden, Stuart Brisley, Marina Abromovic, dentre outros.

Dentro da prática desses artistas questiona-se a dor, a doença, a morte, as normas da beleza e o uso da tecnologia pelos corpos. Um dos casos mais radicais é o do artista Rudolf Schwarzogle, cujas performances produzem amputação, mutilação e a destruição do próprio corpo.



Rudolf Schwarzogle – *performance Action (preparado para decepar o pênis)*

Nesse caso, o corpo deixa de ser o lugar do sagrado, expressão máxima da criação divina ou do controle do poder do Estado e passa a ser o lugar do transitório, do humano, da liberdade de existir plenamente em seu êxtase ou dor, mas livre de qualquer imposição ética, moral ou política.

A *performance*, na leitura de um dos seus artistas e teóricos, Allan Kaprow, não só inscreveria o corpo na vida e na sociedade criativa, mas também libertaria a arte da prisão da pintura e restituiria a ela seu aspecto ritual, mágico e vivo.

O resultado dessa imersão do corpo na criação radicalizou experiências vindas do dadaísmo, dando a cada indivíduo a possibilidade de ser artista (e não mais "pintor", "dançarino", "músico", como queria Kaprow), em eventos híbridos e multidisciplinares, produzindo uma liberdade contagiante para quem se envolvia nestas práticas.

> Esta experimentação e mútua contribuição entre teatro, dança, cinema, vídeo e as ates visuais foi essencial para o desenvolvimento da arte performática. A performance, fosse ela denominada ações, arte viva ou arte direta, permitiu aos artistas romper as fronteiras entre mídia e as disciplinas, entre a arte e a vida. (DEMPSEY: 2003, P.223).

Mas não sabemos qual o preço que a cultura pagará por essa liberdade, essa ousadia de se poder dar um "salto no vazio", para usar o nome de uma *performance* de Yves Klein. Deixemos a tarefa para os historiadores do futuro.

Conclusão

É no corpo que se inscreve a história humana, seus modos de fazer e sentir, sua humanidade concreta, de sonhos e desejo, de trabalho e invenção, como a representação de si mesmo dentro da cultura. O corpo humano não é só isso, no entanto, mais que o alicerce do homem, é a figura central na representação de si mesmo dentro da cultura. Um lugar, portanto, ideal para se conhecer a si mesmo,e mais profundamente, se guiado pela sensibilidade da arte.

Notas bibliográficas:

ARBOUR, Renée. *Michel Ângelo*. Lisboa: Verbo, 1985.

ARGAN, Carlo Giulio. “Michelângelo: artista e poeta”. In: BUONARROTI, Michelângelo. *Poemas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ARGAN, Carlo Giulio. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2008.

CAVALCANTI, Jardel Dias. “O corpo na arte: Michelângelo e Francis Bacon, eternidade e intermitência das formas”. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo (org.). *Inventário do corpo: recortes e rasuras*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários/Fapemig, 2011.

CHAIA, Miguel. http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/arte-politica-e-explosao.

COLI, Jorge. “O sono da razão produz monstros”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. pp. 301-312

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosacnaify, 2003.

GENET, Jean. *Rembrandt*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Veja, 1999

WALTHER, Ingo. F. *Pablo Picasso: o gênio do século*. Colonia: Taschen, 1994.

OLIVEIRA JUNKY: CHICLETE COM BANANA E A SÁTIRA AO ROCK BRASILEIRO DA DÉCADA DE 80

Jefferson Lima - UDESC
Bolsista Capes
lima3@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O Brasil, durante a segunda metade da década de 1980, vê descortinar uma nova onda de cultura jovem. Este grupo de jovens apresenta um conjunto de visões pessoais que estavam muito mais centradas em um discurso niilista, do que necessariamente um ideal revolucionário ou de mudanças políticas, situação tão presente na década anterior. Quadrinhos, música, televisão, o próprio cinema nacional, estavam impregnados com esse pensamento, com uma visão do jovem e para o jovem. Jovem da praia, jovem urbano paulista, uma nova casta jovem ligada as questões das grandes capitais. É, nesse emaranhado de mudanças, que acaba eclodindo uma das revistas, encabeçada pela linguagem das histórias em quadrinhos, mais instigantes sobre o pensamento jovem da década, a revista *Chiclete com Banana.* Com a proposta de demonstrar, através sua critica acida e deboche, uma visão sobre o cotidiano dos grupos juvenis, travando um diálogo próximo com as representações culturais, e midiáticas, que o jovem brasileiro da década de 80 acaba consumindo, sejam elas musicais, do cotidiano, entre outras.

A revista Chiclete com Banana, publicada pela Circo Editorial, que teve uma existência relativamente curta (apenas 24 números,publicados, porém, em intervalos irregulares por quase uma década), mas cujo impacto foi bastante significativo na expressão dos sentimentos e modismos da juventude da década de 80 – notadamente o principal foco de grande parte das histórias que se passavam nela. A revista era composta por um time notável de quadrinistas, cujos principais eram Glauco, Laerte e Angeli, pertencentes a uma geração que se inspirava diretamente nos quadrinhos da contracultura, como os de Robert Crumb e a caótica coletânea da Zap Comix americana, apresentando, inclusive, na diagramação da revista (em papel jornal, e utilizando, basicamente, tons de preto para a construção da impressão dos quadrinhos e textos) e em seu discurso uma relação direta com a contra cultura, ou também chamada de underground.

Na contra mão, do underground, as principais vertentes do rock brasileiro, principalmente as denominadas por alguns escritores como **Brock**, acaba sendo atrelada ao conjunto denominado cultura de massa, tocando em rádios do Brasil inteiro, tendo além da repercursão nacional, um apelo de consumo, e consumismo, muito mais forte. Tal movimento traz um novo paradigma sobre características particulares deste período, a idéia passada pelas gravadoras de que, o Brock, foi porta-voz e disseminador do pensamento e cotidiano de uma geração inteira.

A principal discussão deste trabalho foca na crítica presente em um arco de histórias presentes na revista chiclete com banana, mais especificamente as revistas 20 a 22 que trazem a personagem Oliveira Junky, apresentando uma sátira ao mercado fonográfico, o que nos demonstra que o Brock não fora realmente a voz de toda a sua geração. Essa mesma juventude, que vê traços do seu cotidiano nestas mídias (Hq e Rock), acaba abrindo um novo espaço para o entendimento de seu período, na realidade temos aqui um conjunto de documentos interessantíssimos para o pensamento histórico, a música e as histórias em quadrinhos.

Nossa proposta não é discutir a música a fundo, mas sim traços da relação mercadologia do Brock dos anos 80 e a indústria fonografia. Não generalizando, claro, pois nem todas as bandas e músicos detinham um mesmo posicionamento, na realidade o que deve ser pensando aqui é a relação do mercado com seu publico consumidor, e quais artífices são usados para tornar a música em um material de venda. E traçar como a personagem Oliveira Junky acaba demonstrando o estereótipo pensado pelo quadrinista Angeli, e dessa maneira traz características sobre o kitsch de algumas vertentes do Brock.

OS QUADRINHOS COMO FONTE: A REVISTA CHICLETE COM BANANA

Para entendermos a possibilidade de utilizar os quadrinhos como fontes históricas, devemos necessariamente recorrer a um pouco de sua História no Brasil. A primeira revista reconhecidamente de quadrinhos, no país, foi publicada em 1939, como título de Gibi. A palavra significava "moleque", "menino", e seu conteúdo apresentava história variadas, baseadas em mistérios, aventuras, ou em simples entretenimento.

> Gradativamente a palavra foi adquirindo o caráter genérico de revista de quadrinhos, e foi em parte responsável também pela infantilização deste gênero literário; os quadrinhos passaram a ser entendidos como uma literatura menor, restritas a infância e a adolescência, e ainda, passiveis mesmo de censura, posto serem

> considerados, ocasionalmente, como textos desprovidos de conteúdos educacionais e pedagógicos adequados. (CIRNE, 2002, p.13).

A infantilização dos quadrinhos determinou ainda suas formas de consumo em nossa sociedade: tanto o formato da revista (reduzido, a 1/2 de folha A4) como a presença maciça de heróis americanizados promoveram sua difusão no mercado literário de modo intenso, mas circunscreveram severamente as temáticas e a profundidade das historias. Mesmo as Hq's nacionais, surgidas na década de 70, tais como a Turma do Pererê (de Ziraldo) ou da Mônica (de Mauricio de Souza), seguiam o padrão das historias infantis. (AIZEN, 2002 p. 34). Algumas exceções, tal como o jornal O Pasquim, apresentavam quadrinhos politizados e críticos, mas que serviam de modo secundário na constituição dos conteúdos do mesmo; do mesmo modo, a editora EBAL lançou uma serie de adaptações de grandes obras da literatura brasileira para os quadrinhos - estas, contudo, já tinham uma temática definida a priori, e seu objetivo era a popularização da literatura clássica. Por fim, os quadrinhos eróticos de Carlos Zéfiro apelavam diretamente a pornografia, e são únicos possivelmente considerados "*underground*".

Esta condição demonstra, ainda que indiretamente, que a literatura dos quadrinhos já correspondia a uma demanda social: a de propiciar, para as camadas da infância e da adolescência, uma leitura desprovida de sentidos críticos ou politizados, impedindo-a de construir opiniões sobre as ideologias dominantes. Neste ponto, a critica dos conservadores aos quadrinhos - como uma leitura pouco edificante e não didática - faz um certo sentido, embora não pelos motivos corretos.

Por estas razoes, o surgimento da Chiclete com Banana tornou-se um paradigma nas produções nacionais, apresentando temáticas jovens carregadas, contudo, de assuntos tidos como "adultos" - sexo, violência, culturas alternativas, critica ácida a mass media, etc. A proposta da revista centrava-se numa atitude inovadora: a de apresentar, ou mesmo revelar, bem humoradamente, questões sociais e culturais desconhecidas do grande publico, expressadas pelo mesmo "*undergroud*".

> Seguindo essa tendência mundial, os quadrinhos brasileiros para adultos se tornaram muito populares a partir dos anos oitenta, ocupando um grande espaço no mercado. Quadrinhos que costumavam ser ignorados por editores, tornaram-se populares e rentáveis. Esse novo processo pode ser atribuído a duas razões principais: primeiramente pode ser feita uma relação com o fim do período de ditadura militar que já estava no poder por cerca de 20 anos, nesse momento pôde ser observado um indicativo de um processo de democratização que contribuiu para um sentimento geral de liberdade entre os artistas, produtores e consumidores. (SILVA, 2002, p. 2).

Neste momento, portanto, a presença destes discursos nos quadrinhos revela sua importância como fonte histórica; eles acompanham a trajetória destas ebulições sociais e intelectuais diretamente em seu contexto histórico, bem como se transmitem por meio de uma linguagem que buscava dialogar com seus principais consumidores, a juventude, sequiosa de identificar-se com os grupos e as tribos narradas em suas Tiras. Temos, assim, uma série de aberturas instigantes na leitura destes quadrinhos, que sejam: a compreensão sobre o desenvolvimento e a constituição dos discursos alternativos, seus modos de expressão e linguagem e ainda, o impacto que os mesmos provocam na formação de opinião nesta época. Não devemos subestimar o papel intelectual desta revista, embora ela pudesse ser entendida como um produto de entretenimento; Chiclete com Banana se percebeu como um importante ferramenta para vincular discursos e idéias, embora se desvinculasse de qualquer tipo de politização ou partidarismo.

Do mesmo modo, ao invertermos esta leitura, perceberemos que a revista nos aponta, de modo indexado, os elementos desta juventude, por meio das referencias as musicas, vestimentas, atitudes das quais compartilhavam, enfim, a taxionomia morfológica destes grupos, tratados critica e ironicamente, mas que se apresentam como segmentos atuantes da sociedade urbana. É notável pensar, portanto, que uma fonte significativa de informações sobre a juventude desta época pode ser obtida numa revista de quadrinhos - e mesmo que seja necessário avaliar, com cuidado, as possíveis distorções ou exageros provocados pelo humorismo, devemos pensar que os discursos presentes na linguagem gráfica são tão passíveis de manipulação quanto o de qualquer texto escrito tais como os vinculados em jornais ou revistas daquela década.

> Chiclete com Banana permitiu, no Brasil, o surgimento de uma discussão em torno das funções críticas que a linguagem dos quadrinhos pode cumprir. Hoje, a regularidade com que os quadrinhos são tratados como um recurso didático válido deve, em muito, as possibilidades abertas pela revista, cuja circulação intensa, ainda que irregular, demonstrou que sua receptividade foi bastante significativa, e que sua forma de abordar os temas sociais era bastante atraente. (ABRAHÃO, 1977, p. 137-171).

“Estima-se que foram impressos em torno de 50 mil exemplares de cada revista, com vendas regulares de 35 a 40 mil exemplares, o que pode ser considerado um sucesso literário”. (SILVA, 2002, p. 27). O uso desta linguagem gráfica para abordar assuntos sociais foi extremamente bem sucedida, e hoje o mundo dos quadrinhos observa o surgimento de várias Tiras ou volumes dedicados a temas históricos (tal como Chibata, de Olindo Gadelha e Hemeterio, publicada em 2008, acerca da revolta dos marinheiros de 1910).

Se aceitarmos a possibilidade que os quadrinhos nos ofertam como uma fonte válida de estudo, precisamos, na seqüência, compreender que a formulação dos discursos nela presentes contém também um sentido, que deve ser analisado. Nadilson dos Santos, em seu Fantasias e cotidiano nas Histórias em Quadrinhos (2002), um estudo significativo sobre a Chiclete com Banana, defende a tese de que a revista propunha uma série de expressões criticas a sociedade, manifestas justamente na construção de personagens e temáticas de cunho alternativo;

> O que se quer destacar é que as temáticas desenvolvidas na década de 80 remetem, sobretudo, à crítica ao cotidiano urbano das grandes cidades. Os seus autores vão se valer do humor como uma das armas mais eficazes para criticar os aspectos da realidade social que os desagradam. Seu universo de referência na elaboração de suas fantasias é a experiência do cotidiano urbano. Suas personagens representam pessoas que se encontram no dia-a-dia de um grande centro urbano. (SILVA, 2002, p. 29).

Por estas razões, quando nos propusemos a delimitar o corpus textual de análise – no caso as Tiras de Oliveira – entendemos que seria interessante rastrear aquelas, justamente, que parecem indicar de modo claro estes conteúdos relacionados ao Brock.

No entanto, Waldomiro Vergueiro (2003) aponta que a possível rebeldia da revista expressava, no fundo, apenas uma forma de descontentamento superficial com a ideologia sendo, na verdade, um produto de consumo literário como outro qualquer. Seus conteúdos, ditos alternativos, seriam apenas manifestações periféricas dos problemas centrais da sociedade, e que o apelo mercadológico da revista mostrava que seus editores não se preocupavam, necessariamente, com qualquer forma de subversão social. Criticando o trabalho de Nadilson Silva, ele afirma que:

> De uma maneira geral, mais do que qualquer outra coisa, Fantasias e cotidiano nas histórias em quadrinhos parece ser o resultado do trabalho de um estudioso apaixonado por seu objeto de pesquisa. Em momento algum do livro o autor consegue ou pretende esconder sua predileção especial pelo tipo de história em quadrinhos que está estudando. Nesse sentido, vai além - e com muitos méritos, diga-se de passagem - daqueles pesquisadores que procuram debruçar-se sobre os quadrinhos de forma neutra e buscam distanciar-se objetivamente do objeto analisado, [,,,] . No entanto, o pesquisador não parece sair totalmente incólume de sua proximidade com o objeto de pesquisa. É apenas essa proximidade que pode explicar, por exemplo, a assimilação, em seu texto acadêmico, de um discurso de caráter mais coloquial, até mesmo de termos de gosto duvidoso, utilizado pelo quadrinista Angeli na revista Chiclete com Banana. (VERGUEIRO, 2003, p. 256)

Esta critica nos parece pertinente apenas em certa medida: afinal, a delimitação do objeto de estudo necessita, necessariamente, de um envolvimento, tanto quanto do

conhecimento dos conteúdos a serem tratados – posto que a revista se apresentou como um veículo de vendagem razoável, entendemos que os editores da revista souberam captar os anseios do público ao qual se dirigiam. Na verdade, a continuidade da revista dependia, justamente, das suas possibilidades de vendagem, mas não se deve confundir as necessidade de mercado com uma conseqüente alteração de conteúdo.

Compreendemos, por fim, que se estendermos estas possibilidades teóricas à leitura do gênero Hq como um todo, podemos realizar uma série de inferências históricas e sociológicas na elaboração dos discursos presentes numa Tira ou numa historia completa. A abordagem sistêmica dos quadrinhos pode nos revelar uma serie de valores culturais, fatores ideológicos subjacentes aos discursos, formação de estereótipos e modelos sociais, entre outros, que nos ampliam o leque de possibilidades de interpretação de uma determinada questão histórica em foco. Mais especificamente, neste trabalho, a análise sobre o rock brasileiro da década de 80, também intitulado Brock.

O ROCK BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1980 – BROCK

A música brasileira, mais especificamente o rock, traz uma miríade de influências e informações que vão alem dos ritmos nacionais. Este ensaio visa traçar um panorama geral sobre o rock brasileiro, e principalmente, apresentar o movimento Brock, que surge no Brasil durante a década de 80. Ao analisar quais suas diferenças em relação aos outros movimentos musicais que utilizaram da linguagem musical do rock, mas em nada se assemelham a essa manifestação cultural presente no Brock. O estilo musical intitulado rock é encontrado em canções anteriores ao movimento do Brock, mas o que acabara sendo seu diferencial é seu apelo comercial e mercadológico. A primeira canção, a utilizar está estética, foi a versão em português da musica Rock around the Clock, composta por Bill Halley e His Comets, lançada em 1955 pela cantora Nora Ney, seguida por versões de interpretes da musica popular como Cauby Peixoto, Celly e 2010 Tony Campleo, entre outros. A diferença entre os primeiros interpretes de rock no Brasil, e o movimento Brock - alem da composição – vem da ausência de um movimento mercadológico, ou estético com característica do rock a caráter. Todos os interpretes pré Jovem Guarda não se atrelam a um estilo musical especifico, cantam diversos estilos diferentes, indo do samba-canção, passando por boleros e marchinhas de carnaval.

Após as primeiras musicas de rock durante a década de 50, o Brasil vê surgir nos anos 60 a Jovem Guarda. Seu estouro de vendas, de proporções mercadológicas e ideológicas semelhantes ao Brock, os jovens da década de 60, embalados ao som de Roberto e Erasmo

Carlos, Wanderléa, Martinha, Wanderley Cardoso, Eduardo Araujo, entre outros, encontram na Rede Record e seu programa Jovem Guardauma nova ferramenta junto a juventude interessada no iê-iê-iê brasileiro. A Jovem Guarda, tal qual o Brock, ia de encontro à diversão dos jovens, mas não trazia a contestação ou política, não cometamos anacronismos, cada qual fora responsável em seu momento pela diversão empregada a juventude urbana de seu tempo.

É necessário abrir um espaço para Os Mutantes, pois foram um caso a parte do rock nacional, tiveram representatividade internacional, mas se encontravam muito mais ligados a idéia psicodélica que permeava o fim dos anos 60. Eram extremamente ligados ao experimentalismo, em uma vertente próxima ao rock psicodélico que se faria no início dos anos 70, tendo em Rita Lee, após sua saída dos Mutantes, uma das primeiras artistas ligadas ao rock seja na estética musical e nas atitudes pessoais. É durante a década de 70 que temos os primeiros grandes nomes do rock brasileiro, alem de Rita Lee, citada acima, Raul Seixas e Secos e Molhados. Uma de suas várias características musicais, temos a junção de elementos do rock, como guitarras elétricas, baixo elétricos e etc. e sons tradicionalistas, como o fado, nos Secos e Molhados, e o Baião, com Raul Seixas. Além destes existem ainda grandes nomes surgindo num circuito underground, nomes como: Casa das Maquinas, O Terço, Made in Brazil, entre outros, trazem o rock brasileiro a novos patamares, abrindo caminho para o que será chamado de Brock.

Atribui-se a década de 80 a popularização do rock brasileiro, ou Brock, alcunha criada por Arthur Dapieve. Um ponto deve ser levado em consideração para compreender a grande acessibilidade ao mercado consumidor do período, entendamos como mercado consumidor a juventude brasileira da década.

A facilidade de disseminação ao grande público acabou ocorrendo por conta das inovações tecnológicas e facilidade de acesso as mesmas: a utilização do rádio, além do advento da televisão, mas a grande ferramenta para a distribuição, e audição das bandas do rock nacional foram as rádios de freqüência FM. Uma destas rádios FM foi a grande auxiliadora do Brock, a Fluminense FM:

> Em primeiro de março de 1982, nascia a Fluminense FM, a MALDITA, inteiramente voltada para o rock. Vale lembrar que sua finalidade foi ser totalmente diferente das FMs de hit-parade , não apenas pelo fato de tocar bandas de rock, mas também ter locução, linguagem, programação, filosofia e mentalidade que nada tinham a ver com as chamadas "rádios jovens". Além disso, também tocava blues e a MPB tinha alguma relação com o rock. (FIGUEIREDO, 2011, p.2)

Ao notar a importância da Fluminense FM outras rádios seguiram seus passos, seja em São Paulo, Rio Grande do Sul, outros tantos estados. Mais do que fabricado, o rock nacional dos anos 80 foi descoberto pelas gravadoras. Contudo, pelo menos outros duas manifestações existiram e chegaram a testar junto a gravadoras e outras mídias: a vanguarda ou nova música paulista e o punk. “A nova música ou vanguarda paulistana foi uma série de artistas e grupos que constituiram-se num circuito paralelo de MPB universitária”. (GROPPO, 1996, p.206).

Indo na contramão do que muitos industriais da música acreditariam, o Brock não se utilizava de uma antiga concepção ou cartilha para se formar, vendo que a vanguarda não fora um fenômeno de vendas, nem tão pouco se aproximava ao mercado fonográfico, a idéia principal que a mesma traz a esse trabalho se mostra em um viés interessante e nos ajuda a desvendar a relação entre o mercado musical e a indústria fonográfica. Ivan Lins, Guilherme Arantes, Arrigo Barnabé entre outros, que procuravam o segundo passo da MPB, mas mantinham galgado o preconceito a nova onda do pop-rock nacional.

Já os punks, apesar de filiados a uma linguagem cultural moderna e mundial, o pop-rock, pertenciam a segmentos da população que, as intenções das grandes gravadoras e da mídia, “não eram fundamentais naquele momento - as classes baixas- dado o seu poder de consumo limitado, principalmente numa economia que cada vez mais primava pelas distâncias de renda entre as classes sociais”. (GROPPO, 1996, p. 211)

> Punk é música de pobre, e por isso, não tem nada de intelectualismo surrealista dos Beatles e seus vôos pela música de compositores de vanguarda como Stockhausen. Punk parte de um velho argumento da classe trabalhadora inglesa de que não se pode ter educação sem dinheiro. Por isso, dispensa a parafernália eletrônica da maioria dos grupos de rock, A música é simples e as letras abordam sempre problemas sociais (KEMP, 1993, p. 31 e 32)

Vejamos então como o punk se distancia da new wave não apenas no aspecto sonoro (sem adornos como sintetizadores, ou letras mais açucaradas), mas também como proposta musical e social, fortemente ligado ao cenário musical popularesco dos menores estratos da sociedade, por diversas vezes é retratado como parte do underground, principalmente no eixo Rio - São Paulo. Um dado interessante sobre o movimento Punk foi o movimento de Brasília, onde a maioria dos jovens que escutavam e conheciam o punk eram de famílias abastadas ou filhos de embaixadores. Em relação ao punk de Brasília nos interessa muito mais intensa disseminação, através de seus fanzines rústicos, ou também pelo auxilio de pequenas gravadoras e selos que propiciaram sua disseminação, “Eram moleques falando para

moleques, pregando a ruptura que os artistas profissionais não tinha coragem de pregar". (DAPIEVE, 1995, p.52).

Para além de tudo isso o punk se solidificou como o grito marginal de garotos procurando uma identidade, neste ponto se assemelham aos mesmos garotos que surfavam na praia e escutavam o novo som do verão, a new wave. Um bom exemplo do que vem a ser a New Wave é a fala de Alexandre:

> Quando a MTV americana entrou no ar (em 1º de agosto de 1981 (...)) ela ajudou a solidificar visualmente o que viria a ser conhecido como new wave. Para os rapazes, camisas de gola dupla erguida, cabelos imponentes eternamente "molhados", ar cool, jaquetas repletas de zíperes, ternos de ombreiras e estreitas gravatas de crochê; para as moças, mangas morcego, batons pinks e pencas de colares; para todos, cortes de cabelo assimétricos, cores cítricas e xadrez, muito xadrez. Musicalmente, a new wave zombava da tecnologia processando vozes e utilizando sintetizadores até as raias do caricatural, uma quizumba difícil de rotular, entre a disco music e o calipso, entre o jive e o sambão, e ainda assim com ares de rock"(ALEXANDRE, 2002, p. 76).

Aqui se encontram a maior parte dos músicos do Brock, sejam eles cantores solos como Ritchie e Lulu Santos, ou empipocados em bandas dos mais variados formatos: no rock de guitarra do Barão Vermelho ou na sonoridade mais praia e bermudão da Blitz, todos se encontravam (seja estética ou musicalmente) nesse grande emaranhado que seria a new wave brasileira. A New Wave foi o maior movimento do Brock dado seu apelo junto a juventude de classe media, seja por sua linguagem pop-rock, ou por sua estética "modernete" , trazia em si a juventude como consumidora do rock nacional. O que estiliza o início do Brock são as roupas coloridas e a facilidade de absorção do rock feito no Rio de Janeiro. O rock nacional como citado a cima se calca basicamente na assimilação do que acontece fora do Brasil e consecutivamente de sua aproximação do gosto nacional, algo como um rock internacional com a boa pitada do sotaque brasileiro, no caso do Brock e da new wave brasileira não seria diferente.

Bandas como Gang 90 e as Absurdetes, Eduardo Dusek e João Penca e Seus Miquinhos Amestrados, Lulu Santos, Ritchie, são responsáveis pela incitação a New Wave e a criação do que estaremos chamando a seguir do próprio Brock dos anos 80, sua ligação com o rock é clara e visível, sua indumentária é basicamente calcada na New Wave, mas ainda lhes falta a abertura das grandes gravadoras, o grande boom mercadológico, o real domínio da grande massa consumidora, a aquisição da classe média brasileira. É aqui que temos a entrada da primeira banda à estourar como o fenômeno jovem da década, os percussores do que viria a ser a miscelânea de gêneros do rock nacional. "Os waves faziam pop-rock elementar, às

vezes alegre e bobinho, mas sempre ganchudo, como o próprio B-52s ou o próprio Police" (ALEXANDRE, 2002, p.75)

Assim temos a estética do Brock, um agregado multicolor, com seus terninhos com ombreiras, mostram essa primeira faze do Brock, sendo seguidos logo após pela invasão carioca, com bandas como Blitz, Barão Vermelho, Kid Abelha e as Abóboras Selvagens, Paralamas do Sucesso, levando a formação de bandas mais coesas, com a idéia mais crível de sonoridade própria, cada um desses ainda que calcados na Wave traziam suas próprias sonoridades especificas, como o caso do Barão Vermelho que trazia influencia mais Rock'n roll do que seus companheiros do Rio de Janeiro. Enquanto o Rio se materializava como o Rock mais praieiro, despreocupado, São Paulo e Brasília já despendiam um rock menos festivo, mais semelhante ao seu status de megalópole e capital nacional. Ambas trariam uma noção maior quanto a participação de movimentos diferenciados do rock New Wave (ainda que o início do Titãs com Sonífera Ilha seja um Ska basicamente descomprometido e após a dissolução do Aborto Elétrico e sua configuração na Legião Urbana e Capital Inicial, com músicas distantes da sonoridade punk), fora em São Paulo e Brasília que o movimento Punk, e consecutivamente o movimento dos Carecas (no caso de São Paulo), adentrou ao núcleo das bandas similares a New Wave, e encontrou assim sua maneira de participar ainda que brevemente do Brock paulista:

> Bandas punks também foram convidadas a freqüentar o circuito do rock paulista, como os Inocentes e Ratos de Porão. Até as principais bandas do rock brasiliense mantiveram um contato estreito com o rock paulista e inclusive realizaram shows em seu circuito. (GROPPO, 1996, p. 239).

Notamos como a formação do mercado do rock nos anos 80, e de suas vertentes, acabaram criando o chamado Brock, e como sua estética acabou contribuindo para o fortalecimento do mercado musical junto ao jovem consumidor. Foi através do Brock que o jovem brasileiro enxergou o rock nacional, não apenas como uma música a ser consumida, mas também como um estilo de vida e de ligações sociais. Mas nem todos os jovens se enquadravam quanto consumidores e apreciadores do rock nacional, para demonstrar a sátira relacionada ao que foi o Brock, temos na publicação da revista Chiclete com banana a personagem Oliveira Junky, que demonstra muito bem a visão de alguns jovens sobre o que seria esse Brock.

OLIVEIRA JUNKY – ANÁLISE DO QUADRINHO

A personagem, Oliveira Junky, foi criada por Arnaldo Angeli no final da década de 80 e início da década de noventa, participante das edições 20, 21 e 22 da revista Chiclete com Banana, aparecendo pela primeira vez como capa da revista de numero 20; Oliveira se assemelha muitíssimo as bandas e músicos do movimento tido como *new wave*.

Capa, Chiclete com Banana n.20. (Acervo Pessoal)

O ponto mais importante, da análise da personagem, acaba sendo a crítica feita por Angeli, seu criador, para com as bandas e músicos do tido Brock, e como os mesmo acabam se mutabilizando, indo de encontro não com sua a arte, ou música produzida pelos mesmo, mas sim, aos desejos da indústria musical.

Vemos na parte gráfica da personagem - através das roupas utilizadas por oliveira, a estética adotada em seu visual - uma correlação entre a estética adotada pelos grupos musicais da new wave. Relações ao Punk, mais especificamente ao grupo chamado de Carecas, aparecem em outra situação dentro do arco de histórias.

Oliveira com visual Punk/Careca. (Chiclete com Banana, n. 21, p.46)

Ao observar determinados quadros do arco de história, que são apresentados a seguir, notamos não apenas o significado do desenho, mas da junção do desenho com o texto (roteiro), formando o contexto da idéia repassada no quadrinho.

Para tal análise utilizaremos um processo semelhante ao de Umberto Eco em seu Apocalípticos e Integrados, quando resolve "decodificar a mensagem" do quadrinho de Milton Caniff, Eco nos da o respaldo técnico para tal análise no capitulo Leitura de Steve Canyon.

> Para realizar seu intento, o autor dispõe de determinados instrumentos expressivos. Sabe, antes que o saibamos nós mesmos, que está em seu poder manipular uma linguagem muito articulada e de absoluta precisão. Sigamo-lo, pois, individuando o "modo" pelo qual prepara sua mensagem, e decodifiquemos a mensagem segundo tudo quanto ela possa comunicar, não nos esquecendo de enfocar a estrutura da própria mensagem, examinando-lhe, por fim, os signos e as relações entre signos em referência a um dado código a que o autor se atém, presumindo-o do conhecimento de seus leitores. (ECO, 2001, p. 131)

Ou, como afirma Will Eisner:

> A configuração geral da revista em quadrinhos apresenta uma sobre posição de palavra e imagem e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades

> interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se naturalmente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 1995, p.8).

Desta maneira separamos três momentos distintos, da personagem, para apreciação e análise

Quadro 1: Apresentação da personagem Oliveira Junky, note a enfase no nome da personagem.

Chiclete com Banana, n. 20, p. 8

Chiclete com Banana, n. 22, p. 52

Quadro 2: Vemos nesse quadro o empresário de Oliveira e Oliveira observando através do vidro de uma sala que parece ser o escritório do empresário um cartaz do musico com a frase CARECA novo LP de Oliveira Junky em um Outdoor, enquanto o empresário lhe fala sobre a possibilidade de "encher o rabo de grana", em uma clara alusão ao produto Oliveira, deixando a parte artística em segundo plano, focando exclusivamente na idéia do mercado musical. Já Oliveira cita que "A minha parte vou cheirar toda", demonstrando um discurso niilista da personagem, mostrando a sátira a alguns músicos do Brock.

Chiclete com Banana, n. 22, p. 53

Quadro 3: Este é o ultimo quadro da revista, e também o ultimo do arco de histórias, com a caixa de texto na parte superior do quadro com a frase: "E assim, o público foi presenteado com mais um novo trabalho do camaleônico Oliveira Junky", logo abaixo temos a representação de uma rua movimentada, onde pessoas passam e observam os cartazes de Oliveira com os dizeres: "Gay Shop Boys, O novo LP de Oliveira Junky" enquanto sua representação remete as bandas teen dos anos 80, com direito a bonezinho e cabelo ondulado.

O interessante é notar como a história da personagem, ainda que concisa e rápida, permite uma interpretação amiúde das situações e relações típicas entre músico, indústria

musical, e como o autor demonstra seu ponto de vista através da personagem.

CONCLUSÃO

No momento em que compreendemos que os quadrinhos são uma poderosa forma de expressão, tanto pela acessibilidade das imagens quanto pelos custos reduzidos de produção e vendagem em relação ao livro comum. Onde a formação de um plano de execução é indispensável, pois, na criação de uma historia em quadrinhos; que depende, antes de tudo, de um roteiro consolidado numa proposta ou idéia inicial. As Tiras menores, em geral de 3 ou 4 quadros, são tão complexas quanto as longas historias, posto que dependem de uma objetividade e concisão difíceis de se obter em espaço tão reduzido. Por estas razões, as historias em quadrinhos não devem ser vilipendiadas enquanto construções literárias, posto seu alcance e potencial de expressão. É chegado o momento em que podemos admitir, com certa segurança, que estas fascinantes peças culturais podem servir na formação do conhecimento histórico, sejam como fonte, sejam como ferramenta didática. Seja na compreensão do mercado musical do Brock, ou na relação do artista com seus fãs, ou sua ligação com o mercado. Temos, para além disso, a interpretação dos leitores, e dos autores dos quadrinhos, que de maneira simples acabam indo de encontro as necessidades e pensamentos de seus consumidores.

BIBLIOGRAFIA

ABRAHÃO, A. Pedagogia e quadrinhos. In MOYA, A. (org.) **Shazam!** São Paulo: Perspectiva 1977.

AIZEN, N. Uma saga: a difusão da literatura em quadrinhos no Brasil. In CIRNE, Moacyr (org). **Literatura em quadrinhos no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

ALEXANDRE, R. **Dias de Luta**, São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

CIRNE, M. (org). **Literatura em quadrinhos no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

DAPIEVE, A. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EISNER, W. **Arte Seqüencial.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FIGUEIREDO, A. **Fluminense Fm – A Maldita, 15 anos In Memoriam**, 2009, disponível em: <www.locutor.info/Biblioteca/Historia_da_Fluminense_Fm.doc.> Acesso em: 03 abr. 2010.

GROPPO, L. A. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80.** Campinas, 1996.

KEMP, K. **Grupos de estilo jovens: o rock underground e as práticas (contra) culturais dos grupos "punk" e "trash" em São Paulo.** Dissertação de mestrado. Departamento de Antropologia da UNICAMP, 1993.

SILVA, N**. Fantasias e cotidiano nas histórias em quadrinhos.** São Paulo: Annablume, 2002.

VERGUEIRO, W. Alienação e engajamento nos quadrinhos: uma leitura possível da revista Chiclete com Banana in **Revista Galáxia**, n. 5, São Paulo: USP, 2003.

LOUCURA, CONTROLE E VERDADE: O CASO "SHUTTER ISLAND" (2010)

João Rodolfo Munhoz Ohara[1]
ohara.hal@gmail.com

Eixo História e Cinema

RESUMO

O poder psiquiátrico e a própria questão em torno do conceito de loucura são colocados em questão no filme "Shutter Island" (2010) de Martin Scorsese. Este trabalho busca analisar a construção discusiva elaborada em torno da psiquiatria ao longo do primeiro setor do filme, constituído pela narrativa vista "de dentro" da loucura, e problematizar a virada final, discutindo o cruzamento dos conceitos de loucura, sanidade e verdade. Para tanto, nosso trabalho dialoga com textos de Sigmund Freud sobre paranóia e as reflexões de Michel Foucault acerca da constituição do poder psiquiátrico a fim de estabelecer os pontos de ancoragem a serem destacados na obra de Scorsese. Nosso objetivo último é construir uma possibilidade de abordagem do filme para estudar o poder psiquiátrico conforme compreendido pelo ocidente contemporâneo.

Palavras-chave: poder psiquiátrico, loucura, cinema

Assistir ao filme "Shutter Island" de Martin Scorsese pode ser muito instigante aos pesquisadores que se debruçam sobre o tema da história da psiquiatria, sejam ou não ligados ao legado de *Histoire de la Folie* e *Naissance de la Clinique* de Michel Foucault. Ambientado no contexto da psiquiatria pós-Segunda Guerra, o filme trata do combate entre a então emergente psicoterapia medicamentosa e os procedimentos-padrão estabelecidos à época – entre os quais pode-se citar o exemplo mais emblemático, a lobotomia. A partir de alguns pontos específicos do filme, pretendemos ensaiar o uso deste filme para trabalhar o poder psiquiátrico e a medicalização como processo social crescente nas últimas décadas. Nossa proposta não usa o filme como fonte principal, mas, antes, como o gancho inicial das questões a serem levantadas e buscadas em outros lugares; desta maneira, abrimos

[1] Graduado em História pela UEL; mestrando em História Social pela UEL.

mão da discussão metodológica em torno da análise de filmes para nos concentrarmos nas questões específicas de nossa proposta.

PSIQUIATRIA NOS ANOS 50 – ENTRE O BISTURI E OS MEDICAMENTOS

Muito se passou desde que a psiquiatria se consolidou como um campo médico autônomo; desde o período estudado por Michel Foucault – o século XIX – a pesquisa a respeito da "função *psi*" do homem viu florescerem o "diagnóstico" e a promessa de cura de um grande número de patologias.[2] Ainda assim,

> Até a metade do século XX, afora a insulino e a eletroconvulsoterapia e mais excepcionalmente o choque cardiazólico, a malarioterapia e a lobotomia frontal, os recursos terapêuticos biológicos de que se dispunha para o tratamento de estados psicóticos agudos [...] limitavam-se a medicamentos sedativos e hipnóticos, dotados de forte e inespecífica ação depressora em todo o sistema nervoso central [...] (FROTA, 2003, p. 13)

Pode-se observar, desta maneira, o cenário ao qual estavam submetidos os "doentes": em grande parte trancados em celas os hospitais psiquiátricos, dopados com medicações agressivas e sujeitos a métodos bastante invasivos de tratamento. Proposta em 1936, em Portugal, a partir de estudos norteamericanos com chimpanzés, a lobotomia apresentava-se como solução final para o tratamento e a cura de pacientes agressivos (NICARETTA, 2009). Ao longo das décadas seguintes, o procedimento passou por muitas discussões na comunidade médica, a partir das quais surgiram várias alterações do processo cirúrgico, mas cujos objetivos e danos físicos permaneciam os mesmos (MASIERO, 2003).

A partir da metade do século XX, no entanto, novas tendências começavam a ganhar força em meio ao tratamento dos "anormais": a indústria farmacêutica começava a colher os resultados de seus investimentos em pesquisas na área, promovendo seus produtos como um tratamento mais "humano e digno" aos pacientes (FROTA, 2003); a emancipação dos psicólogos e sua inserção no mercado como profissionais liberais colocava ao alcance da população um certo tipo de atendimento até então restrito a determinadas finalidades (NICARETTA, 2009). A partir de então as neurocirurgias mais invasivas e agressivas cairiam

[2] Embora pensemos que o termo "fenômeno patologizado" descreve melhor tal condição, haja vista que todo estado clínico é historicamente construído, utilizaremos o termo "patologia" com fins textuais. Entenda-se, portanto, que sempre que usado, o termo não descarta o processo de construção epistemológica apontado por Michel Foucault em "*Histoire de la Folie*" e "*Naissance de la Clinique*".

em descrédito e desuso gradualmente. Alguns países, como os Estados Unidos, insistiram na prática da lobotomia até cerca de duas décadas mais tarde, no entanto (MASIERO, 2003).

O MANICÔMIO E O BISTURI

Conforme aponta André Masiero (2009, p. 568), "[...] além da falta de opções terapêuticas, a insistência [na lobotomia] era subsidiada por pelo menos dois outros objetivos: a diminuição da lotação manicomial e a experimentação." Recordando Foucault, a constituição do espaço do hospital psiquiátrico se dá a partir da idéia de que o "doente" deve ser corrigido, e para tanto deve ser separado do convívio "secular" e levado para um espaço específico onde a cura pode acontecer:

> [...] Doentes venéreos, devassos, dissipadores, homossexuais, blasfemadores, alquimistas, libertinos: toda uma população matizada se vê repentinamente, na segunda metade do século XVII, rejeitada para além de uma linha de divisão, e reclusa em asilos que se tornarão, em um ou dois séculos, os campos fechados da loucura. Bruscamente, um espaço social se abre e se delimita: não é exatamente o da miséria, embora tenha nascido da grande inquietação com a pobreza. Nem exatamente o da doença, e no entanto será um dia por ela confiscado. [...] Não se trata de um gesto negativo de "pôr de lado", mas de todo um conjunto de operações que elaboram em surdina, durante um século e meio, o domínio da experiência onde a loucura irá reconhecer-se, antes de se apossar dele. (FOUCAULT, 2005, p. 102)

Destarte, pensar o hospital psiquiátrico significa pensar, antes, de seu papel social radical[3] de controle sobre um grupo de indivíduos desviantes. Perceber a construção da loucura tal qual a compreendida pela psiquiatria do século XIX (e, em certa medida, até nossos dias) permite situar a patologia e as propostas de tratamentos colocadas em discussão no contexto estudado como respostas práticas do dispositivo psiquiátrico ao problema da superlotação enfrentado então – usar aquela massa marginalizada com fins experimentais.[4]

"SHUTTER ISLAND"

[3] Radical aqui com o sentido de "raiz", apontando para as sombras de onde aparecem os primeiros ramos do que viria a ser o hospício.
[4] Apenas a título de observação, tal problema faz pensar na questão colocada por Machado de Assis em "O Alienista": se todos os que desviam dos meus padrões são loucos, todos são loucos; se todos são loucos, o louco sou eu.

Em 2010 Martin Scorsese produziu e dirigiu uma adaptação homônima para o cinema do livro "Shutter Island", de Dennis Lehane.[5] Na trama do filme, um agente federal e seu parceiro seguem para um presídio dedicado apenas a detentos considerados insanos para investigar o desaparecimento de uma paciente, presa por matar os três filhos. Muitas peças não se encaixam durante a estada dos investigadores no local, levando o detetive a suspeitar da própria instituição. Conforme o filme avança, o espectador é levado a questionar a situação de um ponto de vista próximo ao do detetive, alimentando a tensão dramática. Selecionamos alguns pontos-chave de trabalho na obra, mas pensamos que as sugestões são provisórias, e que o filme oferece muitas outras possibilidades.

O primeiro momento que gostaríamos de destacar se dá no diálogo entre o detetive e uma mulher que diz ser a paciente desaparecida em uma caverna. Este momento pode ser considerado crucial na consolidação da tensão do filme; aqui o personagem principal se defronta com alguém que lhe alimenta as suspeitas acerca das práticas psiquiátricas do local. Mas o que pensamos ser mais significativo para nossa proposta neste momento é a constatação do funcionamento do dispositivo psiquiátrico: "As pessoas dizem que você está louco e todos os seus protestos só confirmam o que eles dizem [...] Uma vez que você é declarado insano tudo que fizer vai ser parte dessa insanidade. Protestar é 'negar', medo é 'paranóia'."[6]

A caracterização do dispositivo psiquiátrico como um mecanismo externo de saber-poder responsável por marcar os limites da normalidade e da sanidade, o estranhamento em relação às práticas desse mecanismo, tudo isso leva a questionar o discurso mesmo da psiquiatria. Tal esforço não significa negar o fenômeno que o discurso psiquiátrico patologizou na forma da loucura: "Pode-se certamente dizer que a loucura não existe, mas isso não quer dizer que ela não seja nada" (FOUCAULT apud VEYNE, 2011, p. 34); significa, antes, perceber que o discurso cujo objetivo é explicar determinado fenômeno real não é capaz de cercá-lo. Também não significa que consideremos qualquer tipo de processo *evolutivo* no seio das práticas psiquiátricas; no lugar de uma perspectiva que veja o fim dos "erros passados", temos apenas a singularidade das práticas não mais nem menos verdadeiras da psiquiatria contemporânea – apontar para os *jogos de verdade* (FOUCAULT, 2008). Desta maneira, consideramos este trecho bastante profícuo para fomentar a discussão em torno da constituição da loucura – e da construção própria de uma verdade – no âmbito da sala de aula.

[5] Para este trabalho, por questões de relevância, faremos referências apenas à produção cinematográfica.
[6] Tradução livre da fala da personagem.

Em seguida, o próximo trecho é constituído de um diálogo entre dois médicos e o detetive, no qual toda a fantasia é desvelada. Neste trecho fica claro o conflito médico entre os adeptos das neurocirurgias tradicionais e os favoráveis a novas terapias, "mais humanas". Mas nos cabe discutir aqui um duplo problema: o que configura um "avanço humanitário"? E até que ponto a medicalização e o uso de medicamentos no lugar de cirurgias se constituem em práticas "menos agressivas e invasivas"?

Sem ceder a uma crítica pouco produtiva que negaria toda e qualquer prática médica, pensamos antes nos riscos da patologização generalizada dos fenômenos humanos. Se ser lobotomizado já não é mais uma ameaça, por outro lado temos um leque enorme de antidepressivos, narcolépticos, analgésicos, todos prontos a serem consumidos por praticamente qualquer pessoa. É claro que a configuração social e econômica contemporânea tem levado o corpo a limites emocionais cada vez mais extremos, mas não pensamos que a solução para esses males está na intervenção química. Se já não temos tantas fábricas sujas, abarrotadas de homens, mulheres e crianças em condições de trabalho precárias durante doze ou mais horas por dia, hoje o trabalhador já não precisa estar no seu local de trabalho para que seu corpo e sua mente sejam atravessados por suas obrigações e responsabilidades de empregado. Neste sentido, convém problematizar essa configuração onde a exploração do trabalho é cada vez mais pungente e a solução não se apresenta como crítica a tal modelo, mas sim na proliferação de drogas psicoativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme "Shutter Island", embora se situe em outra perspectiva a respeito da psiquiatria, apresenta questionamentos muito relevantes acerca dos problemas que a história e a filosofia contemporâneas têm apresentado: a verdade, o sujeito, as práticas psiquiátricas. Neste sentido, pensamos este trabalho como *uma* ferramenta, uma sugestão de olhar, a ser explorada em sala de aula, sem especificar um período escolar (fundamental, médio ou superior). Assim, para além das duas cenas propostas, convidamos o leitor a assistir o filme e recortar outros momentos frutíferos para a discussão destes temas.

A construção deste trabalho apresentou alguns desafios particulares, uma vez que precisou lidar com categorias até então pouco familiares a um historiador – a saber, termos das ciências da saúde. Os rumos tomados também mudaram a partir de um determinado ponto em função de novos problemas mais profícuos, como o leitor deve ter notado na diferença entre a proposta do resumo inicial e a leitura deste texto. Mas pensamos

que esse ajuste apresenta possibilidades mais férteis de discussão em sala de aula, trabalhando aspectos diversos da categorização do homem nas esferas da saúde, do trabalho e do saber.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, M. *História da Loucura*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Naissance de la Clinique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

_____. *A Microfísica do Poder*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

FREUD, S. *Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FROTA, L. H. *Cinqüenta Anos de Medicamentos Antipsicóticos em Psiquiatria*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. Material de suporte para curso ministrado na UFRJ. Disponível em: <http://www.medicina.ufrj.br/cursos/LH%20FROTA%20-%201%20Ed%20-%2050%20ANOS%20DE%20MEDICAMENTOS%20ANTIPSIC%C3%93TICOS.pdf>.

MASIERO, A. L. A Lobotomia e a Leucotomia nos Manicômios Brasileiros. *História, Ciências, Saúde*, Fiocruz, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 549-572, 2003.

NICARETTA, M. M. A Formação do Mercado das Psicoterapias nos EUA e no Brasil. *Boletim Academia Paulista de Psicologia*, São Paulo, v. XXIX, n. 1, p. 20-36, 2009.

SÉMELIN, J. *Purificar e Destruir*: os usos políticos dos massacres e genocídios. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

SHUTTER ISLAND. Produção e direção de Martin Scorsese. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2010. 1 DVD.

VEYNE, P. *Foucault*: seu pensamento, sua pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Heróis ou vilões no processo de construção de duas jovens nações? Representações do gaucho argentino e do caipira brasileiro nos projetos políticos, sociais e educacionais pós proclamação republicana

Jonathan de Oliveira Molar[1]

Resumo

O presente trabalho propõe-se a discutir as representações elaboradas acerca do caipira brasileiro e do gaucho argentino a partir da visão de uma série de intelectuais do Brasil e da Argentina por meio do cinema, pinturas e obras literárias. Apesar de distintas temporalidades, isto é, a Argentina ao adotar o regime republicano até a primeira metade do século XIX apresenta as discussões sobre a formação da identidade nacional e de suas figuras típicas anteriormente à história brasileira, a qual se dará no fim do XIX e início do século XX, ressalta-se, contudo, que a divergência temporal em nada diminui a riqueza das discussões sobre o gaucho e o caipira, pelo contrário, enriquece-as. Pois, havia discussões e possíveis aproximações de dois países vizinhos recém republicanos e de uma série de grupos e/ou indivíduos que ansiavam liderar projetos políticos, econômicos, culturais e educacionais, cuja abordagem perpassaria pelo passado, presente e futuro nacional.

Palavras-chave: gaucho, caipira, identidade, formação do Estado republicano**.**

Introdução

Esta pesquisa propõe-se problematizar quais os papéis atribuídos ao gaucho argentino[2] e ao caipira brasileiro[3] nos debates em torno da formação da identidade nacional pós formação republicana na Argentina e no Brasil. E, de que forma, o estudo desses papéis contribui para a construção de grupos e de projetos nacionais na arena econômica, política e educacional no seio do incipiente sistema republicano. Nesse sentido aponta Laguado: “En Argentina como en el resto de América Latina, el proceso de construcción del Estado nacional demandó casi todo El siglo XIX (...)” (LAGUADO, 2007, p. 1).

[1] Graduado em História e Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG); doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); docente do Departamento de História (DEHIS) da UEPG.

[2] Errante pela região dos Pampas e ostentando cultura e valores próprios, os primeiros gaúchos assentaram-se no Rio da Prata durante os séculos XVI e VXII (ELIA, 2010). De origem andaluz européia e descendente dos mouros é que advém o significado da palavra “gaucho” – condutor de gado. Sendo que, posteriormente recebe adjetivações pouco lisonjeiras, como ladrão de gado ou ladrão de fronteira.

[3] Recebeu diversas denominações e se concentrou, historicamente, no interior do país. Segundo o dicionário Aurélio: “habitante do campo ou da roça. Diz-se de caipira – caboclo, capiau, jeca, matuto, roceiro, sertanejo” (FERREIRA, 2005, p. 198). Seminômade decorrente da forte concentração agrária do Brasil e à margem do sistema capitalista foi concebido pela elite dirigente como obstáculo ao progresso ou símbolo tradicional da história nacional.

As fontes utilizadas para dialogar com a questão do gaucho e do caboclo referem-se a três intelectuais argentinos e a três brasileiros[4] que em suas obras trabalharam (seja para apoiar ou refutar) essas duas figuras nacionais. Na questão argentina utiliza-se, os escritores Faustino Sarmiento[5] e Jose Hernandez[6] e o pintor Juan Pallière[7]; no caso brasileiro, o escritor Monteiro Lobato[8], o pintor José Ferraz de Almeida Jr[9]; e o cineasta Amácio Mazzaropi[10].

A questão do caboclo e do gaucho apresenta raízes profundas, pois, pode ser compreendida tanto pelo prisma racial quanto sócio-cultural. O primeiro, pelo fato de representarem a combinação genético/racial do branco com o índio, adentrando na questão tida como "degenerativa" da mestiçagem; o segundo, por suas práticas culturais particulares – a vestimenta, os cacoetes lingüísticos, etc.

A baliza temporal a ser abarcada nessa pesquisa corresponde ao período de formação do Estado republicano, necessariamente que tal processo se deu em temporalidades distintas no Brasil e na Argentina. A República brasileira nasceu tardiamente (1889), pois, após a

[4] Na maioria das vezes sendo contemporâneos uns dos outros dentro da delimitação temporal de cada país.

[5] **Domingo Faustino Sarmiento Albarracín** (1811, San Juan – 1888, Assunção). Durante a década de 1840, devido a sua oposição ao regime de Juan Manuel Rosas, Sarmiento exilou-se no Chile, onde escreveu seu livro mais conhecido: Facundo – civilización y barbarie (1845). Também no Chile, Sarmiento foi encarregado pelo governo do país de aprimorar a educação pública chilena, desse modo, viajou pela Europa e pelos Estados Unidos estudando os sistemas educacionais. Seus relatos de viagem foram publicados no livro "Viajes".

[6] **José Hernández** (Buenos Aires, 1834 - Belgrano, 1886). Autodidata e, por meio de numerosas leituras, adquiriu firmes idéias políticas - defendei a idéia de que as províncias não deveriam permanecer ligadas ao unitarismo das autoridades centrais estabelecidas em Buenos Aires. Foi deputado e senador, porém, através da poesia que conseguiu eco para suas propostas e a mais valiosa contribuição para a causa dos gauchos. *El gaucho Martín Fierro* (1872) e sua continuação, *La vuelta de Martín Fierro* (1876), juntas, formam um poema épico popular. É considerada, geralmente, o "livro pátrio da Argentina".

[7] **Juan Pedro León Pallière** (Rio de janeiro, 1823 – Paris, 1887). Nascido no Brasil, quando criança foi estudar em Paris, local em que ficou até se graduar em Belas Artes. Posteriormente, faz da Argentina sua residencia, estudando também na Academia de Belas Artes de Buenos Aires. Pallière é considerado um dos grandes pintores do regionalismo, retratando cenas no mundo rural e do gaucho; não pode ser considerado um mero viajante "europeu", pelo contrario, torna-se um profundo conhecedor das tradições e do modo de vida da sociedade argentina.

[8] **José Bento Renato Monteiro Lobato** (Taubaté, 1882 — São Paulo, 1948). Foi um dos mais influentes escritores brasileiros do século XX, o "precursor" da literatura infantil brasileira e de inúmeros contos (geralmente sobre temas brasileiros). Envolveu-se na política e assíduo defensor das coisas nacionais, engajou-se durante a década de 30 com a campanha de produção petrolífera do país.

[9] **José Ferraz de Almeida Júnior** (Itu, 1850 – Piracicaba, 1899). Foi um ilustre pintor e desenhista brasileiro, é frequentemente aclamado pela historiografia como o precursor da abordagem de temática regionalista, introduzindo assuntos até então inéditos na produção acadêmica.

[10] **Amácio Mazzaropi** (São Paulo, 1912 – Taubaté, 1981). Ator e diretor de cinema ilustrou em seus filmes e peças teatrais o modo de vida caipira, de forma bem humorada e ingênua; dirigiu e atuou em mais de 15 filmes e peças teatrais, tornando-se sucesso de bilheteria com seu personagem caboclo.

independência em 1822, o país presenciou sessenta e sete anos de Império que pouco se distanciava do período colonial; a realidade da Argentina apresenta-se de forma distinta - com o movimento de independência que cessa em 1816, em um curto espaço de tempo já havia a instituição de um país que buscava uma organização republicana para a harmonização de suas províncias, já que as disputas entre elas prolongaram-se por algumas décadas.[11]

As distintas temporalidades, todavia, não deslocam o eixo de discussão da pesquisa, já que as figuras do gaucho e do caipira estavam no centro das discussões sobre o futuro das jovens Repúblicas. A independência norte-americana, a Revolução Francesa e seus ideais liberais e iluministas, teorias deterministas, movimentos folcloristas e de resgates identitário mesclavam-se nas sociedades latino-americanas pós independência do século XIX, dentre elas, Brasil e Argentina. (SCHWARCZ, 1994). Com base no ideal europeizante, enfatiza Alberdi: "(...) Todo emigrante europeu que va a América deja allí su sello de civilización (...) (ALBERDI *apud* LAGUADO, 2007, p. 28)

Inseridos nesse contexto, o caipira e o gaucho ora são vistos como sinônimo de atraso para o desenvolvimento nacional, ora símbolo das tradições e da história, devendo, pois, ser rememorado por todos os cidadãos. Tal discussão explicita congruências e divergências *sui generis* e que podem ser interligadas, enfatizando não só o produto de uma época, mas a formação de nações que estavam em construção.

A formação das Repúblicas

Deve-se compreender que as bases que envolvem o gaucho argentino e o caipira brasileiro perpassam por questões mais amplas que a estritamente temporal, destarte que essas duas figuras nacionais foram difundidas por meio das imagens e obras de intelectuais e de artistas, trilhando uma vasta gama de possíveis caminhos para as Repúblicas que nasciam. Conforme enfatiza José Murilo de Carvalho: a população brasileira dormiu como um Império

[11] As recorrentes disputas entre as Províncias quanto a forma federal ou unitária de governo durante todo o século XIX, faz do conceito de República na Argentina um termo *sui gneris.* Pois, apesar das primeiras tentativas de uma Constituição Federal proclamarem a República como forma de governo e de Estado, essa só vai ocorrer em 1953 (ROMERO, 2004). Contudo, para fins didáticos da pesquisa e devido as províncias apresentarem, em sua grande maioria, após a independência, governadores que se relacionavam por meio de acordos e blocos de interesses (mesmo que alguns deles assumissem por meio de ditaduras ou bases populistas, tornando-se, assim, formas republicanas distorcidas) considerar-se-á o modelo de formação e de aspirações republicanas na Argentina desde 1816.

e acordou como uma República sem tomar conhecimento das diferenças estruturais e de governo de dois sistemas distintos. (CARVALHO, 1990).

Em Repúblicas incipientes do século XIX, como a brasileira e a argentina, um dos caminhos de hegemonia do meio social relaciona-se a questão identitária de formação nacional, cuja conseqüência, abrange um projeto educacional que levaria ao acesso das futuras gerações o passado e o presente, a fim de que pudessem alavancar o futuro. Dessa forma, o gaucho argentino e o caipira brasileiro, em temporalidades distintas, tornaram-se figura central de um mesmo ideal: a construção de nações republicanas.

O período temporal elencado na questão argentina vai de 1816 a 1880, pois abarca desde o fim do processo de independência e, consequentemente, distintas diretrizes para a consolidação da República com uma série de governantes (Rivadavia, Rosas, Dorrego, Urquiza, etc) até 74 com o término do governo do próprio Sarmiento.

Durante esse período, nas plataformas e diretrizes de seus governantes, o gaucho foi deslocado para pólos distintos, indo do enaltecimento ao exílio, em meio a uma atmosfera de teorias deterministas, de rápida urbanização do país e crescente imigração européia. De acordo com Mitre: “A versão historiográfica dessa disputa expressa-se no confronto entre as chamadas perspectivas iluminista e nacionalista cada qual reivindicando para si filiação exclusiva ao curso legítimo da história argentina e imputando à outra toda sorte de bastardias”. (MITRE, 1997, p. 1).

Os grupos federalistas e unitaristas[12] dividiram o projeto nacional argentino, necessariamente, que por de trás dessas duas denominações perpassava-se um ideal liberal e um nacionalista (em vários momentos alternando-se a figura de liberal ou nacionalista) que agitava não só os interesses argentinos, mas também das grandes potências mundiais sobre o futuro argentino em âmbito político-econômico. Conforme Romero:

> (...) cada una de las províncias buscó su próprio camino. Los grandes proprietários, los fuertes caudillos, los comerciantes poderosos y los grupos populares de las ciudades que gravitaban em la plaza publica procuraron imponer sus puntos de vista y provocaron, con sus encontrados intereses, situaciones muy tensas (...) (ROMERO, 2004, p. 63).

Desse modo, o advento da República argentina apresenta dois grupos (unitaristas e federalistas) que se alternavam no comando do Estado durante o século XIX, já a realidade

[12] Os unitaristas partiam do ideal de que as províncias localizadas no interior do território argentino se submetessem à Buenos Aires (capital federal), nas áreas da economia, política, educação, etc. Já os federalistas pretendiam a interdependência das províncias, porém articuladas para a composição da nação. (MITRE, 1997).

nacional brasileira tem dois períodos bem demarcados[13]: entre 1889 a 1930 de predominância dos grandes latifundiários, de 1930 a 1945 na figura de Getúlio Vargas. Sendo que, somente de 1945 a 1964 é que se visualiza maior pluralidade de partidos que ascendem ao poder até o golpe militar.

De 1889 a 1964 (baliza temporal proposta para o caso brasileiro) designa o auge das discussões sobre a identidade nacional, conforme Maria Luiza Tucci Carneiro: ”Em fins do século XIX o Brasil vivia um momento de profundas transformações (...) Avanços e recuos sociais (...) colocaram o Brasil ora em ritmo de modernidade, ora como símbolo de atraso (...)”. (CARNEIRO, 1998, p. 23).

Demarca-se assim, no início do paradigma republicano no Brasil dois momentos: durante a República Velha (1889-1930), averigua-se uma certa homogeneidade de opiniões, ou seja, o branqueamento populacional é admitido como condição necessária para a modernização e progresso do país (SCHWARCZ, 1994)., sendo o país comandado pelos grandes fazendeiros de Minas Gerais e São Paulo (conhecido historicamente como governo do café com leite, devido aos principais produtos de exportação desses dois estados).

Posteriormente, durante o período da Era Vargas (1930-1945) e o que vai de 1945 a 1964 (em que há mais de cinco presidentes brasileiros em curto espaço de tempo, tais como: Jânio Quadros, Juscelino Kubitschek, João Goulart, etc) o Brasil passa por transformações com a complexificação da sociedade nacional – devido ao aumento da industrialização, urbanização, etc. - o caipira passa a receber um outro enfoque, tímidas opiniões contrárias ao caboclo preguiçoso emergem na sociedade, acrescentando a sua personalidade a idéia de esperteza. Para Glauco Barsalini:

> O avanço do capitalismo desarticulava os modos de vida tradicionais, gerando novos comportamentos e relações impessoais. Tal processo foi notório nas cidades, pois, apesar de surgirem uma composição do sistema capitalista urbano, elas não o eram até 30 e 40. (...) Entre 30 e 60, essa população viveu, mais intensamente que antes, o radical processo de transformações sociais (...) (BARSALINI, 2002, p. 18).

Nesse sentido, a discussão da formação nacional no Brasil e na Argentina, além do prisma sócio-cultural também abarcava um projeto educacional, pois viria a formar nos alunos uma visão identitária de passado que serviria para a interpretação do presente, gerando assim, projeções para o futuro (RUSEN, 2001, p. 59). Atrelado ao sentimento de

[13] A discussão apresentada faz referencia a questão institucional, isto é, dos grupos que de fato alcançaram o topo do Estado, pois obviamente, que na arena social brasileira também existia uma pluralidade de jogos pelo poder e de visões sobre o futuro nacional, fator esse que se constitui na riqueza e no cerne dessa pesquisa.

temporalidade há duas noções chave para a formação do Estado republicano e da consolidação da história a ser ensinada: o ideal de nação e de identidade.

O entendimento moderno do conceito de nação advém da formação dos Estados Nacionais europeus, tendo inicio com a consolidação de Portugal e Espanha a partir do século XV, contudo, a idéia de que a nação é a união entre o ideal de soberania, povo e território iria se formam durante o século XVIII com a política do Estado-Nação (de homogeneização cultural e fortalecimento das fronteiras territoriais e identitárias). Contemporaneamente, a nação (em seus aspectos conceituais e práticos) surge alheia a vontade de um soberano, concepção essa que não seria viável no século XV, destarte que para a construção nacional há uma série de fatores que geram sua fundação e, principalmente, manutenção. (JANELA; RAMOS, 2007).

As questões étnicas, religiosas ou linguísticas são fatores relevantes, mas não suficientes para a formação de uma nação, pois, esta depende das três temporalidades, isto é, passado, presente e futuro. As lembranças do passado através da memória e outras formas de resgate, atrelada ao presente e ao desejo de convivência em comum e, por ultimo, o futuro e as aspirações de manutenção de seu cimento identitário formam a base de sustentação nacional. Segundo Poutignat e Streiff-Fenart:

> A nação moderna como Estado ou como conjunto de pessoas que aspiram à formação de um determinado Estado difere em número, em extensão e em natureza das comunidades às quais as pessoas se identificaram no decorrer do tempo histórico. (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998, p. 53-54).

Conforme explicita o hino esparciata: “Nó somos o que vocês foram; nós seremos o que vocês são” (Renan, 1882, p.1). Agregada a idéia de nação forma-se o conceito de identidade, o qual permite que um indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado por este; e, mais amplamente, realiza a identificação de uma comunidade. A construção da nação se faz no interior de contextos sociais que determinam as posições dos grupos e, consequentemente, orientam suas representações e práticas identitárias. Para Laguado:

> El concepto de nación tiene varias dimensiones: una relacionada con las bases culturales comunes dadas por la historia compartida; outra que implica un sentimiento de conciencia colectiva y que funciona como mecanismo integrador en una comunidad política determinada (...) (LAGUADO, 2007, p. 2).

A noção de identidade há muito vem se modificando. Para os iluministas esta se baseava no ideal da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado e unificado, ou seja, sua razão e consciência emergiam ao nascer sendo essencialmente as mesmas durante sua vida.

Já na concepção sociológica, esta refletiu a crescente complexidade do mundo moderno, pois, constatou-se que a razão do sujeito não é autônoma e auto-suficiente, mas sim, construída na relação com outros indivíduos. A interação social se tornou palavra-chave, um constante diálogo entre "mundos" socialmente edificados. Atualmente, têm-se o que Stuart Hall (HALL, 1999, p. 9) chama de a "crise da identidade", sendo entendida como um processo amplificado de modificações, onde as estruturas e processos centrais são deslocados nas sociedades modernas; abala-se, com isso, os quadros identitários que fornecem uma referência estável aos indivíduos no mundo social.

Para as Repúblicas brasileiras e argentinas que se descolavam de um passado colonial imposto e, muitas vezes, pouco direcionado a realidade do território sul americano, a formação identitária de sua população mostrava-se como um caminho promissor para a consolidação de novas bases, não só política, mas econômica, cultural e educacional, pois, assim, acertariam seus ponteiros com o relógio internacional. (SEVCENKO, 2001).

Em suma, o caipira e o gaucho "genuinamente da terra" presenciaram a perpetuação no plano social a sua mitificação, possibilitando múltiplos viesse de abordagem, sendo, desse modo, mola propulsora para a análise da realidade nacional de duas jovens Repúblicas: a brasileira e a argentina, as quais discutiam o projeto de nação e identidade a serem adotados.

Literatura e imagem: de mãos dadas

Propõe-se a dialogar, nesse estudo, com uma diversidade de linguagens – imagens (pinturas e filmes) e obras literárias. Enfatiza-se, pois, a união da linguagem audiovisual à escrita, gerando a decodificação de linguagens distintas, afinal, o meio utilizado para o entendimento dos conteúdos, acontecimentos, etc. não é uníssono, pelo contrário, é plural. Para Godard: "Palavras e imagens são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas". (GODARD *apud* JOLY, 1996, p. 115) Nesse sentido, o conceito metodológico de representação torna-se ferramenta base para a decodificação das linguagens

imagéticas e escrita, aglutinando suas particularidades para a análise das fontes propostas nessa pesquisa.

Com a Nova História Cultural (NHC)[14], voltaram-se as atenções para questões relacionadas ao conceito de representação, tais como: os princípios de inteligibilidade utilizados no plano social, à primazia atribuída a um tipo de divisão social que organiza e classifica as relações mentais, etc. (CHARTIER, 1990, p. 15). Entretanto, a definição de representação não se restringiu somente ao plano mental, das idéias, mas também concentrou seu foco no plano concreto. Para Sandra Jatahy Pesavento:

> Assumir essa postura implica admitir que a representação do mundo é, ela também, parte constituinte da realidade, podendo assumir uma força maior para a existência que o real concreto. A representação guia o mundo, através do efeito mágico da palavra e da imagem, que dão significado e pautam valores e condutas. Estaríamos, pois, imersos num 'mundo que parece', mais real, por vezes, que a própria realidade e que se constituem numa abordagem extremamente atual (...) (PESAVENTO, 2002, p. 8).

No sistema de representações produzido por cada época o "verdadeiro" e o "ilusório" não estão isolados, mas, ao contrário, unidos por meio de um complexo jogo dialético. Com base nessas ilusões é que um indivíduo ou a sociedade alimenta a respeito de si o que se quer manifestar ou ocultar, ou seja, imprimir sua veracidade no plano social. Segundo Baczko: "Por detrás dos imaginários, procuravam-se os agentes sociais, por assim dizer, nos eu estado de nudez, despojados de suas máscaras, de suas roupagens, dos seus sonhos e representações e etc. (...)". (BACZKO, p. 297).

As percepções do plano social não atingem a ingênua pretensão tradicionalista da neutralidade, pois, produzem estratégias e práticas que tendem a imprimir uma autoridade institucionalizada, legitimando um projeto reformador ou justificando as escolhas e valores dos próprios indivíduos. Ou seja, as investigações sobre as representações estão calcadas no campo das "possibilidades", cujos desafios se intercalam em termos de poder e legitimação.

Transportando para o contexto dessa pesquisa, os grupos envolvidos nos projetos e diretrizes que as Repúblicas recém formadas deviriam seguir, estavam incorporados de certa autoridade institucionalizada no plano social, a qual legitimaria e embasaria determinado futuro, isto é, explicitavam imagens preconcebidas sobre si e sobre a sociedade que desejavam.

[14] Corrente teórica da área da História que surge como entrecruzamento dessa disciplina com a Antropologia Cultural, preconizando o alargamento de fontes, objetos e abordagens do pesquisador para com os elementos constituintes de sua pesquisa. (BURK, 2001).

Desse modo, os indivíduos que elaboravam ordens discursivas/ representativas nas nações republicanas em formação não agenciavam um inicio e um fim prévio para o discurso, mas, um jogo de configuração das subjetividades, provocando efeitos no tecido social. De acordo com Bakhtin:

> Toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. (Bakhtin, 1992, p. 113).

O controle das representações – da sua reprodução, difusão e manejo – aspira assegurar em graus variáveis uma real influência sobre os comportamentos e os relacionamentos humanos, resultantes de experiências e expectativas da coletividade. O imaginário atua sensivelmente na memória - onde os acontecimentos contam menos do que as representações que as dá origem e a envolve – transformando-a num processo contínuo. Segundo Michael Pollak:

> (...) podemos também dizer que há uma ligação (...) muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade (...) é o sentido da imagem de si , para si e para os outros (...) a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida de maneira como quer ser percebida pelos outros (...) Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 10).

Nesse sentido, o gaucho e o caipira foram realocados para a discussão da formação nacional republicana no Brasil na Argentina e transportados por meio de um jogo de representações de ordem discursiva no plano do cotidiano. A leitura lateral dessas representações fornecem indícios do verdadeiro e do ilusório condensados em um mesmo pólo, ao qual Baczko fez referência, isto é, a inserção de um imaginário simbólico específico para o domínio das estruturas do funcionamento do Estado.

Enfim, a partir da visão de mundo e dos princípios ideológicos dos intelectuais que abordaram em suas obras o gaucho argentino e o caipira brasileiro criam-se representações sobre a sociedade; por conseguinte, o estabelecimento dessas representações dá-se por meio do discurso, seja ele verbal, escrito, imagético, etc.

O gaucho argentino e o caipira brasileiro: elos de uma mesma corrente

A discussão acerca da formação nacional republicana e de projetos para seu futuro recebeu grande vulto entre intelectuais, sanitaristas e artistas argentinos e brasileiros. Duas figuras são centrais nesse debate: o gaucho argentino e o caipira brasileiro. Pois, habitantes da terra e descendentes da miscigenação de um passado histórico colonial adentraram em obras literárias, filmes e pinturas que preconizavam distintas diretrizes para o porvir da nação.

Futuro esse que perpassaria pelo sistema de ensino e as amarras que formariam a memória de gerações, sendo que, ao gaucho e ao caipira caberia uma entre duas posições paradoxais: heróis ou vilões. Na visão positivista e européia eram vilões que levaram suas nações ao atraso e viriam a impedir um futuro democrático e desenvolvido; pelo olhar nacionalista, tornaram-se símbolos de um passado enriquecedor, expresso no *modus vivendi* de suas tradições rurais.

Com base na intricada relação das visões liberal e nacionalista deu-se a discussão sobre a construção nacional pós proclamação da República, utilizando-se do gaucho e do caipira para alçar vôos mais amplos que atingiram a esfera política, econômica, cultura e educacional, as quais são representadas pelos seis intelectuais e em suas obras aqui analisadas.

A linguagem literária veiculou em centenas de páginas as discussões sociais recorrentes sobre o gaucho e o caipira; a literatura, muito mais, que uma expressão artística configura-se como obra cultural. Portanto, uma representação histórica de um determinado período. Segundo Carlos Vinícius Costa de Mendonça: ”É necessária a compreensão de que a literatura é, além de um fenômeno estético, uma manifestação cultural”. (MENDONÇA, 2005, p. 3).

Nessa relação dialética, pode-se inserir Monteiro Lobato - durante sua vida, ao falar do caipira nacional, Lobato é enfático e paradoxal. A visão que se popularizou do caipira nas obras do autor fora a do Jeca Tatu (lançado em 1923 no livro Urupês) - preguiçoso e vadio, além de não trabalhar degradava o meio ambiente. Conforme Monteiro Lobato: “Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o pões de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se.” (LOBATO, 1964, p. 280).

Ao considerar o caboclo como uma praga em proliferação[15] "(...) o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas (...)". (Id., Ibidem, p. 292), o autor esquece ou, ao menos, omite qualquer fator externo que não seja a constituição da caipira como condicionante da pobreza e das precárias condições sanitárias dessa comunidade. Atribuindo-lhes única e exclusiva culpa no entrave não só das questões agrícolas, mas, do desenvolvimento do país como um todo.[16]

Particularmente, na área educacional, Lobato detecta os problemas estruturais do ensino brasileiro. Figura paradoxal, em alguns assuntos tornava-se liberal, em outros nacionalista de corpo e alma, na arena educacional seu viés era nacionalista e em um de seus artigos para o jornal, afirmava:

> A inteligência só entra a funcionar com prazer, eficientemente, quando a imaginação lhe serve de guia. A bagagem de Julio Verne, amontoada na memória, faz nascer o desejo do estudo. Suportamos e compreendemos o abstrato só quando já existe material concreto na memória. Mas pegar de uma pobre criança e pô-la a decorar nomes de rios, cidades, golfos, mares, como se faz hoje, sem intermédio da imaginação, chega a ser criminoso. É no entanto o que se faz!... A arte abrindo caminho à ciência: quando compreenderão os professores que o segredo de tudo está aqui? (LOBATO *apud* BIGNOTTO, 1999, p. 7).

Desse modo, essa citação coloca em xeque não só os rumos da então contemporânea educação nacional, mas também, o conceito de ciência. Nesse sentido, Lobato se afasta da noção europeizante de escolarização tendo como base formulas decorativas.

Figura semelhante em outros países da América Latina, o caipira pode se remeter a realidade do gaucho, pois, por apresenta identidade bastante demarcada tornou-se objeto na Argentina sobre as questões da formação de um Estado Nacional. O gaucho foi alvo de análise de Faustino Sarmiento e pode ser encontrado na obra "Facundo" de 1845; obra essa, que escreve durante o exílio do governo federalista de Rosas, sendo o nome do livro inspirado em Facundo Quiroga – homem político e caudilho. O livro apresenta claramente uma intencionalidade política e de denúncia sobre o regime rosista. Segundo Sarmiento:

> (…) El caudillo argentino es un Mahoma, que pudiera, a su antojo, cambiar la religión dominante y forjar una nueva. Tiene todos los poderes: su injusticia es una desgracia para su víctima, pero no un abuso de su parte; porque él puede ser injusto; más todavía: él ha de ser injusto necesariamente, siempre lo ha sido (…) (SARMIENTO, 2006, p. 68).

[15] Nesse embate, insere-se a frustração pessoal de Lobato, seu sonho de ser um agricultor desmorona em menos de um ano de tentativas, ao passo que, os caboclos do interior, em técnicas rudimentares e propriedades modestas, conseguiam levar a diante a agricultura.

[16] No período abarcado pelas obras de Monteiro Lobato não se pode esquecer que os habitantes do campo no Brasil perfaziam em média 60% da população nacional.

Sarmiento argumentava que os caudilhos amparados sobre a base social de apoio dos gauchos engatilharam uma guerra civil na Argentina, a qual culminou com o golpe de Rosas. O governo rosista levaria a Argentina ao atraso e a supressão das liberdades; o Estado Argentino deveria cessar o "estado em purgatório" para alcançar o "paraíso civilizador". Desse modo, representava na visão de Sarmiento, o período de barbárie em que vivia seu país. Nesse sentido, Mitre destaca que:

> Desde sua publicação, em 1845, e até os dias de hoje, o ensaio de Sarmiento vem sendo uma referência iniludível no debate desenvolvido em torno do problema da identidade cultural nos países hispano-americanos. No campo minado das idéias argentinas, o retorno ao Facundo tem sido empreendido insistentemente tanto por aqueles que o consideram um marco fundamental no processo de constituição da nacionalidade, como pelos que, ao contrário, apontam-no como um de seus principais desvios (MITRE, 1997, p. 3).

A partir disso, Sarmiento "pinta" em seu livro o estado de natureza em que vivia o gaucho, sem rumo fixo e desafiando a todos, desde a professora dos tempos escolares às leis quando adulto (SARMIENTO, 2006). A forma rude e apegada ao nomadismo era para Sarmiento o símbolo do ócio e atrelado as bebedeiras e jogatinas a gênese do atraso.

De acordo com Sarmiento, o espaço geográfico (os Pampas) em que vivia o gaucho com sua liberdade sem limites colaborava para a derivação dos sentimentos mais irracionais. O panorama desértico e afastado dos grandes centros urbanos engendra o gaucho na e pela barbárie. Distintamente, de uma Buenos Aires que vinha se desenvolvendo comercialmente e começava a receber as primeiras ondas imigracionais da etnia "pura" – os brancos europeus. Conforme Sarmiento:

> (…) El hombre de la ciudad viste el traje europeo, vive de la vida civilizada, tal como la conocemos en todas partes: allí están las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción, alguna organización municipal, el gobierno regular, etc. Saliendo del recinto de las ciudades todo cambia de aspecto: el hombre de campo lleva otro traje, que llamaré americano, por ser común a todos los pueblos. Sus hábitos de vida son diversos; sus necesidades, peculiares y limitadas; parecen dos sociedades distintas, dos pueblos extraños uno de otro. Aún hay más: el hombre de la campaña, lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza con desdén, su lujo y sus modales corteces, y el vestido del ciudadano, el frac, la capa, la silla, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña. Todo lo que hay de civilizado en la ciudad, está bloqueado allí, proscripto afuera, y el que osara mostrarse con levita, por ejemplo, y montado en silla inglesa, atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos. (SARMIENTO, 2006, p. 38).

Desse modo, Facundo (o político) e, mais amplamente, Rosas governavam sob a ditadura e os costumes incivilizados do gaucho, utilizando por base a tirania e o despotismo. Na visão de Sarmiento, Facundo possuía dificuldades para viver a partir da circunscrição da lei, afinal, cresceu em estado de natureza e obedecendo somente aos seus instintos.

O gaucho, para o grupo liberal significava o obstáculo maior para a construção de um Estado Nacional, moderno e voltado para um suposto progresso positivista e inspirado nos ideais iluministas. O prisma negativo do gaucho em Sarmiento, necessariamente, perpassa por seu momento pessoal de exílio e oposição à Rosas, contudo, visualiza-se a construção desse Estado Nacional como discussão recorrente de Sarmiento em seus escritos, ou seja, um ideal amplo.

Sarmiento vislumbrava um futuro governo que seria encaminhado pela trilha da razão e da cidadania exemplar e democrática; o gaucho, porém, para se integrar nesse novo sistema teria que deixar de ser gaucho, ao menos, no que tange às suas tradições históricas. Sarmiento em sua outra obra: “De La Educación Popular” cita que:

> La educación ha de preparar a las naciones en masa para el uso de los derechos que hoy no pertenecen ya a tal o cual clase de la sociedad, sino simplemente a la condición de hombre.? (?) ?El poder, la riqueza y la fuerza de una nación dependen de la capacidad industrial, moral e intelectual de los individuos que la componen. Y la educación pública no debe tener otro fin que el aumentar esta fuerza de producción, de acción y de dirección, aumentando cada vez más el número de individuos que las posean?. (SARMIENTO, 1849, p. 12).

Educação popular atrelada ao julgo liberal e ao desenvolvimento entendido como o avanço industrial e de riquezas da nação, sendo que, à educação reserva-se como finalidade a produção de mão de obra para o mercado de trabalho. Assim se constituía um dos pilares do edifício teórico de Sarmiento.

Retornando à realidade brasileira, o caipira inerte, de cócoras, enquanto, o mundo se transforma perante seu olhar imóvel também foi tema das telas do pintor Almeida Jr. Retratando o ambiente rural o pintor representa caboclos em estado amorfo de vida. Os títulos de suas obras já dão indícios do que vem a ser as imagens apresentadas na telas, tais como – Caipira Picando Fumo (1893) e Caipiras Negaceando (1889).

A pintura, de forma ampla o conjunto iconográfico, têm por característica representar o seu respectivo objeto, afinal, segundo Martine Joly: “substitui-se a experiência por representações” (JOLY, 1996, p. 76). Desse modo, o caipira também foi retratado pelo aspecto representativo do visual.

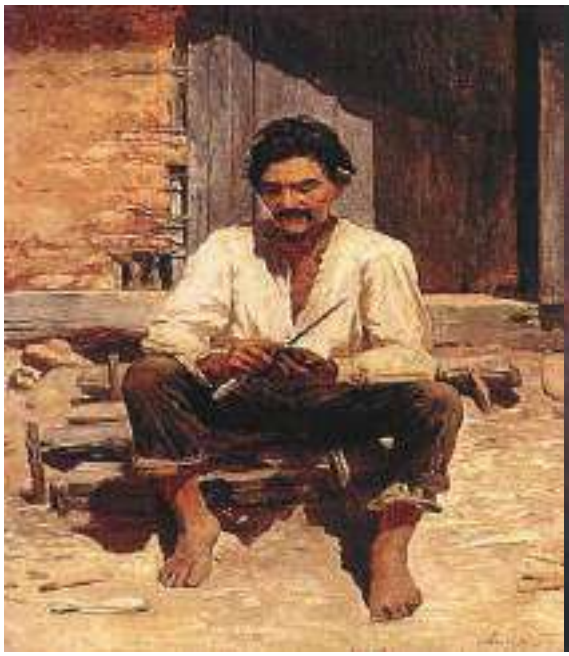


Fig. 1 Caipira picando fumo

Fig. 2 – Caipira negaceando

Na primeira tela de Almeida Jr. representa-se um caboclo em trajes modestos, traços de pobreza, além é claro, de permanecer quase que de cócoras para picar o fumo[17]. A ambientação rústica, comum ao ambiente rural, além do vestuário típico de seus habitantes, possibilita uma representação sugestiva para inserir o caipira indolente, preso a terra e as suas tradições autóctones.

Desse modo, o caboclo é representado pela *"Lei do Menor Esforço"* (LOBATO, 1964), isto é, seu apego às formas mínimas de sobrevivência - uma prática comum e que perpassa gerações da cultura caipira, sendo entendida nas páginas de Lobato como vadiagem. A única manifestação artística existente na cultura cabocla que merece tal denominação para Lobato é a moda de viola - porém para o literato, esta descenderia do mulato.

Na segunda pintura, representa-se dois caboclos negaceando, postados de modo a dar o "bote" em um possível animal. De forma animalizante e pictórica, esses caipiras foram retratados sob o estigma da selvageria. O fundo preto ressalta ainda mais as duas figuras, demonstrando um ambiente sombrio. Quando não está de cócoras, o caboclo é taxado pelo viés do atraso cultural.

O pintor argentino Leon Pallière também representou em várias telas o gaucho argentino, sendo alias, o seu principal objeto artístico; considerado um dos maiores pintores regionais da Argentina, Pallière fez do gaucho seu tipo preferido.

[17] Representa-se visualmente o Jeca Tatu de Lobato, aliás, o literato, se inspirou nas telas de Almeida Jr., o caipira de cócoras desde então se perpetuou linguagem comum e plural, conforme afirma em algumas de suas obras. (URUPÊS, 1964).

Fig 3 - Pulpéria de Campo

Fig. 4 - La Cuna

Na primeira tela, Pallière retrata dois gaúchos: um que está montado no cavalo, o modo com que está parado em cima do animal explicita uma feição de atenção para com o outro gaucho - sentado, encostado à parede e com um violão nas mãos. Atenta-se para o fato da música enquanto momento de diversão e de resgate das tradições, contudo, transparece o sentimento também de ócio e de desapego às questões que não sejam do âmbito rural; atrela-se a isso, outro lugar comum e de sociabilidade do gaucho, a mercearia.

Retratado com suas roupas típicas, em habitação precária, com um violão e um facão fincando na terra, o gaucho é visualizado estritamente por seu viés regional diante dos olhos de um pintor citadino e de estudos europeus. A pobreza do local contrasta com o ar de passividade e de relaxamento dos dois gaúchos, sendo que, em telas do pintor brasileiro Almeida Jr. encontrar-se-á a musica e descrições muito similares do caipira nacional.

Na outra imagem, identifica-se uma mulher que aparentemente está velando o sono de um bebê, certamente, seu filho. Pallière adentra aos cômodos da moradia do gaucho argentino; se a primeira tela representava os modos de sociabilidade do gaucho, nessa faz-se menção ao interior de sua habitação.

O foco apenas muda do exterior para o interior, pois, a pobreza e a desorganização continuam latentes. Na parte superior do quarto um varal com roupas penduradas e amontoadas; no canto direito da imagem novamente a figura do violão. Ainda no flanco direito, uma cama desarrumada com as cobertas caindo ao chão, próximas a um cachorro (animal típico das descrições de Monteiro Lobato sobre o caipira brasileiro).

A mulher da imagem apresenta uma feição de cansaço e desilusão ao velar o sono do bebê que se assenta em um pequeno espaço improvisado que é seu berço. Desse modo, a constituição do gaucho é a de um ambiente desarrumado e pouco condizente com a vida urbana das grandes cidades.

Seus traços regionais são inventariados enquanto estigmas, o senso comum de uma compreensão europeizante (seja elaborada por argentinos ou europeus) sobre uma figura típica das tradições regionais. O modo de vida do gaucho é analisado pelo prisma do exótico, generalizável, destoado minimamente das telas que retratam o caipira brasileiro.

Novamente em Monteiro Lobato, em 1924, o autor foi contratado para elaborar um almanaque publicitário para divulgar o produto Biotônico Fontoura, sendo seu personagem, agora chamado de Jeca Tatuzinho a estrela da produção. Nessa "obra", há um fim diferente para o caipira, não por mudanças da concepção de Lobato, mas, para justificar a eficiência do Biotônico.

A inércia e vadiagem do caboclo são atribuídas aos vermes parasitantes decorrentes das precárias condições sanitárias do meio rural. Desse modo, após o médico receitar ao Jeca o Biotônico, num passe de mágica, o caipira se tornou trabalhador e vigoroso. Segundo Lobato:

> Tudo o q o doutor disse aconteceu direitinho! Três meses depois ninguém mais conhecia o Jeca (...) O Biotônico deixou-o bonito, corado, forte como um touro. A preguiça desapareceu (...) Só pensava em melhoramentos, progressos, coisas americanas. Aprendeu logo a ler (...) Quero falar a língua dos bifes para ir aos Estados Unidos (...)' (LOBATO, 1924, p. 3).

Dessa forma, o Jeca foi inserido na ótica da modernidade, pois, aprendeu inglês, comprou carro, etc. De vadio a herói do interior, o viés mercadológico suplanta a aversão pessoal de Lobato. Em menos de um ano (de Urupês ao almanaque), o caipira como em uma cirurgia físico-psíquica, transforma-se no tipo social adequado para o período – moderno e trabalhador.

Eis que em 1945, Monteiro Lobato lança o personagem Zé Brasil, de pouca projeção mercadológica, mas, de grande interesse ideológico. Zé Brasil, vivendo também nas mesmas condições de miséria que a do caipira precursor de Lobato, apresenta personalidade distinta a do Jeca Tatu

Nesse enredo, a pobreza do caipira é atribuída às desigualdades sociais reinantes no país, ou seja, a desgraça do caboclo não é mais um traço existencial de sua personalidade. A "exaltada" preguiça desaparece do discurso de Lobato, iniciando então, a reflexão político-social do país. Segundo o autor: "Para eles está bom mesmo! Não precisam trabalhar e são

donos de tudo (...). O mal está aí, Zé. No dia em que quem trabalhar ficar o dono do produto (...) tudo entrará nos eixos e todos serão felizes (...).” (LOBATO, 1964, p. 5).

A transformação do pensamento lobatiano sobre o caboclo pode ter sido um dos reflexos da filiação do autor ao Partido Comunista, anos antes de publicar tal obra. Em Zé Brasil, nota-se traços particulares da ideologia comunista, além de constar na obra, várias menções a Luiz Carlos Prestes[18], tido na história como salvador do Brasil.

Da direita à esquerda, Lobato, foi *sui generis* em suas representações sobre o caipira - do estereótipo crucificante ao entendimento das agruras do modo de vida do caboclo. Nesse ponto, reside a alteridade discursiva, ou seja, um conceito fluído, em estado de agitação.

Contraponto ao personagem Facundo de Sarmiento, ganha relevância na sociedade argentina as obras: Martin Fierro (1872) e a Volta de Martin Fierro (1878) de José Hernandez. O mesmo gaucho errante pelos campos e coxilhas não apresenta o barbarismo em suas entranhas, mas sim, a glória de suas tradições e costumes. Segundo Hernandez por meio de sua obra:

> Mi gloria es vivir tan libre
> Como el pájaro del cielo:
> No hago nido en este suelo
> Ande hay tanto que sufrir,
> Y naides me ha de seguir
> Cuando yo remuento el vuelo. (HERNANDEZ, 2004, p. 4).

Diferentemente da conotação empreendida por Sarmiento, em Martín Fierro o gaucho começa a padecer quando é capturado por um juiz de paz e é levado para regiões fronteiriças do país com a tarefa de consolidar e expandir o estado nacional “civilizador”. De acordo com Prieto: “Para los grupos dirigentes de la población nativa, esse criollismo pudo siginificar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero”. (PRIETO, 1988, p. 13)

Sem armas, ferramentas e alimentos adequados, o gaucho se depara com obstáculos cada vez maiores nas regiões fronteiriças. Tratado como escravo e na aflição de uma vida em que não está adaptado é que se iniciam as estrofes da obra de Hernandez. Retirado de sua esposa e de seus filhos e levado a um mundo hostil, o gaucho foge para reencontrar seu habitat, contudo, surpreende-se que ao regressar não encontra nada do que havia deixado.

[18] Luiz Carlos Prestes, conhecido também, como “O cavaleiro da esperança” foi um importante político/estudioso da história brasileira. Comunista, Prestes e mais alguns companheiros de partido e da sociedade de modo geral, percorreu todo o país durante a década de 1930 e40 para divulgar as mazelas sociais do Brasil e combater o governo de Getúlio Vargas.

Na visão de Hernandez, o gaucho permanece a margem da lei devido aos abusos recorrentes que eram praticados pelas autoridades e não por seu estado de selvageria, conforme atestava Sarmiento. Os dilemas sofridos pelo gaucho representam o encontro social de um setor marginalizado e expulso do seio de uma coletividade que elegeu como paradigma o "mundo do progresso". De acordo com Hernandez:

> Estaba el gaucho en su pago
> con toda siguridá,
> pero aura… ¡barbaridá!,
> La cosa anda tan fruncida,
> que gasta el pobre la vida
> en juir de la autoridá. (HERNANDEZ, 2004, p. 20).

O paradigma moderno não admitiria na orbita de seu funcionamento um individuo ou grupo que não residisse em um ponto fixo ou que não possuísse acordos trabalhistas com o seu patrão. Em Martín Fierro, há o clamor de um gaucho diante das feridas que tal paradigma lhe trouxe, em outras palavras, personagem estigmatizado nas áreas social e intelectual. Hernandez, além de apoiar uma das figuras típicas da história argentina, coloca-o como símbolo da nação e o cimento identitário popular.

Hernandez ao mesmo tempo em que exalta o gaucho, impetra severas críticas ao índio, de forma tão intensa quanto as de Sarmiento e do grupo liberal em relação ao gaucho. Ou seja, seu olhar compreensivo e cultural restringe-se a uma classe estigmatizada que é o gaucho, em uma régua dicotômica desfocada. Nesse contexto, o índio estaria abaixo do gaucho, pois, este é um mestiço, ao passo que, aquele não apresenta sangue branco em suas veias.

Novamente ao caboclo brasileiro, no cinema, surge então, outro caipira famoso – o Jeca de Amácio Mazzaropi. O caipira atrapalhado, porém, astuto e de bom coração atuou em diversas histórias, alcançando todo o Brasil e outros países. Segundo Barsalini: "O jeca de Mazzaropi vem principalmente de encontro a esse momento histórico que vive o Brasil: é o pobre e 'puro' matuto, obrigado a trabalhar com as diferenças para vencer na vida, frente ao desumano sistema capitalista que a ele se impõe." (BARSALINI, 2002, p. 19).

No filme Candinho (PRODUTORA VERA CRUZ, 1953), Mazzaropi é levado a delegacia por não portar documentos, sendo questionado se de fato era brasileiro, o delegado então chama para interrogá-lo dois alemães e um japonês. Sob tal aspecto o caipira exclama: *"Se eles são brasileiros então eu devo ser turco"*. De modo bem humorado, Amacio Mazzaropi questiona a questão identitária, a relação nacional/estrangeiro. Em suma, o caipira – com trajes típicos e linguajar peculiar – fora visto como "suspeito" em sua terra de origem.

Em síntese, entre os que apoiavam ou refutavam as características da cultura cabocla e/ou gaucha estavam presentes alguns dos artistas e intelectuais mais relevantes das sociedades argentina e brasileira. O movimento pendular entre o viés preconceituoso e o tolerante confluem para abarcar a multiplicidade de situações em que o gaucho e o caipira se interpõe.

Considerações finais

Analisa-se que, para os intelectuais investigados no estudo, o gaucho e o caipira tornaram-se o objeto propício para que engendrassem no plano social o ideal de sociedade e de construção nacional que consideravam apropriado. Tanto brasileiros quanto argentinos, por meio dessas duas figuras nacionais trabalharam com a representação e o imaginário popular dos indivíduos, pois, todo emissor alcançar um receptor. Conforme Bourdieu:

> As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme a seus interesses e, imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais. (BOURDIEU, 1998, p.11)

Ao lidar com a noção de construção nacional os intelectuais argentinos e brasileiros abrangem o plano do poder, pois, o campo de atuação – social, político, econômico, cultural e educacional – é difusor de conceitos e idéias que se espraia pela sociedade. As perspectivas de poder e saber estão interligadas, afinal não há uma relação de poder ante a constituição de um campo do saber. O individuo que exerce o poder transforma-se em um agente que será o detentor de determinado saber ou vice versa. Segundo Bourdieu:

> que se define en y por una relación determinada entre los que ejercen el poder y los que los sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y se reproduce la *creencia*.6 Lo que hace el poder de las palabras y las palabras de orden, poder de mantener el orden o de subvertirlo, es la creencia en la legitimidad de las palabras y de quien las pronuncia, creencia cuya producción no es competencia de las palabras. (BOURDIEU., 2000, p. 4).

Dessa forma, seja na pintura, no cinema ou nos livros o gaucho argentino e o caipira brasileiro deram voz a seus autores, avançando de um pólo ao outro, isto é, do ideal modernizador e europeizante, no qual tais figuras eram consideradas o grande problema para o futuro da nação (étnico, social e educacional) ou, então, na visão nacionalista em que seriam o modelo histórico-identitário a ser rememorado.

Referências

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, v.1, 1985.

BAKHTIN, Mickail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARSALINI, G. **Mazzaropi, o jeca do Brasil.** Campinas: Átomo, 2002.

BIGNOTTO, Cilza. **Monteiro Lobato e a infância na República Velha**. Disponível em: http://www.iel.unicamp.br/memoria/Ensaios/RepublicaVelha.htm 1999. Acessado em: 7/1/2010.

BOURIDEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_ _ _ _ _. Sobre el poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. Intelectuales, política y poder. Buenos Aires, UBA/ Eudeba, 2000.

BURK, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CARNEIRO, Maria Luiza T. **O racismo na história do Brasil:** mito e realidade. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**: O Imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 1990.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. São Paulo: DIFEL, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. **Mini Aurélio:** o dicionário da língua portuguesa. 6. ed. Curitiba: Positivo, 2005.

ELIA, R. H. Shamsuddín. **Los moriscos de a caballo por la Pampa.** Disponível em: http://www.islamhoy.org/principal/Latinoamerica/argentina/Elias.htm Acessado em: 10/02/2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 3. ed. São Paulo: DP&A, 1999.

HERNANDEZ, José. **El Gaucho Martín Fierro.** Buenos Aires: Stockero, 2004.

JANELA, Alemrindo A; RAMOS, Emílio L.V. Estado-Nação, educação e cidadanias em transição. **Revista Portuguesa de Educação.** Braga, ano/vol. 20, 2007.

JOLY, Martine**. Introdução à análise da imagem.** Campinas : Papirus, 1996.

LOBATO, M. **Urupês.** São Paulo: Brasiliense, 1964.

_ _ _ _ _ . **Almanaque Biotônico Fontoura.** São Paulo, 1924.

_ _ _ _ _ **Zé Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1964.

LAGUADO, Arturo C. El pensamiento liberal en la construcción del Estado nacional argentino. In: GONZALES, Jorge H. **Nación y nacionalismo en América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2007.

MAZZAROPI, Amácio. **Candinho.** São Paulo: PRODUTORA VERA CRUZ, 1953.

_ _ _ _ _. **Jeca Tatu.** São Paulo: MAZZAROPI PRODUÇÕES, 1959.

MENDONÇA, Carlos Vinícius C. de. Os desafios teóricos da História e a literatura. **História Hoje.** São Paulo, v.1, n. 2, 2003.

MITRE, Antônio. A Parábola do Espelho: Identidade e Modernidade no Facundo de Sarmiento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais.** São Paulo, v. 12, n. 35, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade**. 2. ed. Rio Grande do Sul : UFRGS, 2002.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de janeiro, v.5, n.10, 1992.

POUTIGNAT, J; STREIFF-FENART. **Teorias da etnicidade.** São Paulo: UNESP, 1998.

PRIETO, Adolfo. **El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna.** Buenos Aires: SUDAMERICANA, 1988.

RENAN, Ernest. O que é uma nação? Disponível em: http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf Acessado em: 15/03/2010.

ROMERO, José L. **Breve historia de la Argentina.** 5. Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2004.

RUSEN, J. **Razão Histórica. Teoria da História:** os fundamentos da teoria histórica. Brasília: UNB, 2001.

SARMIENTO, Faustino.**Facundo:** civilización y barbárie. 2. Ed. Buenos Aires: Colihue, 2006.

_ _ _ _ _. **De la Educación Popular.** Santiago: Imprenta de Julio Belin e Cia, 1849.

SCHWARCZ, Lilia M. Espetáculo da Miscigenação. **Estudos Avançados.** São Paulo, v. 8, n. 20, abril, 1994.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha-russa. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

TEATRO E CULTURAS POLÍTICAS: *ANDORRA* E SUAS FOTOGRAFIAS.

José Gustavo Bononi – Mestrando PGHIS/UFPR

Andorra é uma peça teatral que expõe um texto enigmático e ao mesmo tempo desafiador, do ponto de vista do posicionamento político de Max Frisch - autor da peça -, no contexto histórico e político em que o mesmo estava vivenciando no cenário europeu. Frisch formou-se em arquitetura e foi um dos principais escritores e dramaturgos do século XX. Suíço de Zurich nasceu em 1911 e acompanhou como todo europeu o desenrolar da Alemanha nazista e a construção dos regimes totalitários na Europa. Frisch apontou seu posicionamento contrário ao anti-semitismo, colocando o semita enquanto bode expiatório dos habitantes de um lugar chamado Andorra – e que não confundam com o "país de mesmo nome ou com qualquer outro país" [1], apontou Frisch em 1962, colocando Andorra não como um lugar real, um espaço existente, mas sim como um conceito adaptável para quaisquer realidades. Andorra, segundo o autor expressando em uma personagem da peça, é um conceito, mais que um conceito, é um símbolo. Andorra representaria para Max Frisch uma classe social, a pequena burguesia, que segundo ele é igual e está presente com as mesmas características em qualquer lugar do mundo [2]. Os principais temas abordados nas obras de Frisch foram à oposição a neutralidade da Suíça durante a segunda guerra mundial e à análise de um indivíduo pós-segunda guerra mundial. Max Frisch morreu em 1992.

Frisch foi um dramaturgo moderno que trouxe consigo a revolta e as conseqüências de um romantismo dramático em decadência em sua época. Juntamente com Brecht, Ibsen, Theckhov, Genet, O´Neill, eles fizeram parte de uma transformação do drama moderno a partir de três rupturas fundamentais, que segundo o crítico teatral Robert Brustein, seriam elas: a revolta messiânica, a revolta social e por último a revolta existencial dos dramaturgos[3]. Seria uma geração norteada pelos pressupostos românticos da filosofia de Nietzsche, uma geração que abdicou do sagrado nos textos, devido à morte de Deus tendo como agente assassino o filósofo interlocutor.

Para uma definição mais clara dos conceitos elaborados para nortear as diferentes rupturas instauradas com o drama romântico moderno, para Brustein:

> A revolta messiânica ocorre quando o dramaturgo se insurge contra Deus e tenta ocupar o Seu lugar; o sacerdote contempla sua imagem no espelho. A revolta social ocorre quando o dramaturgo se insurge contra as convenções, a moral e os valores do organismo social: o sacerdote volta o espelho para sua platéia. A revolta existencial ocorre quando o dramaturgo se insurge

> contra as condições de sua existência: o sacerdote volta o espelho para o vazio[4].

Nessa classificação conceitual nosso autor, Max Frisch, pode ser observado a partir do que se entende como segunda revolta do drama moderno, a revolta social, as novas formas do que Brustein define como *Teatro de Protesto*. A decadência humana representada pelo romantismo e esse ciclo de rupturas chega ao ponto de criação do herói existencial ou o anti-herói, como nosso Macunaíma de Mario de Andrade, representado novamente em VHS no ano de 1969 dirigido por Joaquim Pedro de Andrade com atuação de Grande Othelo como protagonista.

A revolta social expressa por Frisch seria o judeu em Andorra, ele é o bode expiatório, uma alteridade, o diferente. Uma série de representações da cultura judaica da personagem que a tornava excluída e perseguida. O drama nessa peça, escrita por Frisch em 1961 é sentido pela personagem Andri e também para os andorranos, no final junto ao arrependimento de terem matado Andri. Para os andorranos o judeu não era da mesma "pátria", pois ele escolhe as suas pátrias. Na verdade ele nem quer mesmo ser andorrano, ele não ama aquela pátria, tenta, mas não consegue. A palavra pátria já iria totalmente contra seus princípios éticos, religiosos e doutrinários. O que importa é ser judeu.

No Brasil, quem encenou Andorra, de uma maneira inédita e exclusiva, foi o grupo teatral Teatro Oficina no mês de outubro do ano de 1964. O Teatro Oficina fora um daqueles grupos que se embebiam de distintas fases características das vanguardas modernas que surgiram no Brasil em momentos distintos, e durante todo o decorrer do século XX. Sua práxis teatral trazia junto momentos de catarses políticas direcionadas a seu público, talvez com o intuito de se livrar das amarras culturais das décadas de 1960 e 1970. Tal situação pode ser interpretada como um reflexo do contexto político e cultural do Brasil em um momento em que a censura moral era maior que a censura política – esta que iria desabrochar no final desta década e começo da próxima.

Para o Teatro Oficina a censura moral, de certa forma, foi um primeiro grande desafio para o grupo, mais ainda do que a censura política, que surge de maneira contundente no final desta década de 1960, após a consolidação da ditadura militar e a presença do grupo chamado linha dura da ditadura, que institucionalizará a censura política a partir do Ato institucional número cinco publicado em no dia 13 de dezembro de 1968.

A censura moral esteve como limite de expressão e comunicação no Brasil desde o ano de 1946, com o decreto assinado no governo Gaspar Dutra número 20.493 de 24 de janeiro, aplicada na prática pela Divisão de Censuras de Diversões Públicas (DCDP). "A

Divisão assumia orgulhosamente o seu papel na sociedade brasileira” [5], visando e justificando cuidar para que não haja “atentados à moral e aos bons costumes”. Esta seria uma forma institucionalizada de censura pública moral no aparelho administrativo e burocrático do governo brasileiro visando o controle daquilo que estaria sendo comunicado para o povo em jornais, rádios, grupos teatrais, cinema, entre outras mídias no Brasil.

Era comum a presença de um censor acompanhando peças e ensaios de grupos teatrais no Brasil. Quanto a isso nada mudaria expressivamente após o golpe de primeiro de abril de 1964. O posicionamento político era questionado pelos censores morais, mas, não seria o principal problema procurado por estes censores, que também acompanhavam filmes, e programas de televisão. E com o Teatro Oficina não foi diferente, após uma inauguração de sua fase profissional, na verdade uma ruptura na história do grupo, visto que foi feito todo um ritual de profissionalização tendo entre os ilustres convidados, a esposa do prefeito de São Paulo Prestes Maia, Maria Prestes Maia (ilustração 1). O grupo aluga um casarão na Rua Jaceguai no bairro do bixiga na capital paulista, e de certa forma institucionaliza e legaliza o Teatro Oficina, inauguração com direito a ilustres no dia 16 de agosto de 1961. Abaixo o momento em que a primeira dama da capital paulista corta uma fita que representa a inauguração daquele espaço e dessa nova fase do grupo, a imagem se encontra um pouco desfocada mais apresenta elementos que ajudam a elucidar esse momento do grupo.

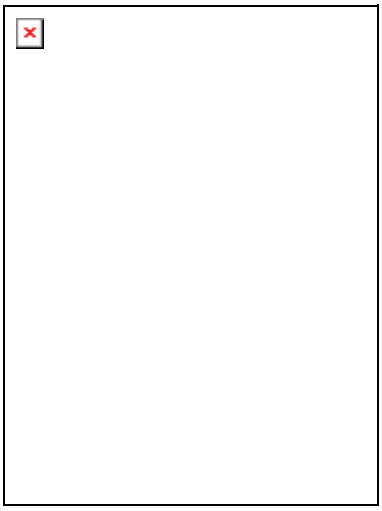


Ilustração 1: Primeira dama de São Paulo Senhora Maria Prestes Maia, São Paulo, 1961. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp – SP.

Toda imagem que apresenta uma personagem cortando uma fita ou desatando o nó dessa fita dá o sentido de um ritual de inauguração. O rito de inaugurar, de passar de uma categoria à outra deixar de ser amador para ser profissional. Ainda mais quando se tem uma

pessoa ilustre como a personagem da fotografia de inauguração do espaço do Teatro Oficina na Rua Jaceguai, 520. Perceba o público que acompanha esse ritual de inauguração, que teve a apresentação da peça *A vida impressa em dólar* de Clifford Odets. Boa parte de engravatados, um público mais sério, neste momento o Teatro Oficina parece ainda estar atraindo parte do público do curso de Direito do Clube XI de gosto do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo – USP. Veremos adiante que o perfil da platéia modificará pouco, após três anos, analisando a encenação da readaptação feita pelo Teatro Oficina de Andorra de Max Frisch. Segundo Silva, com a ida do Teatro Oficina para a Rua Jaceguai, no bairro do bixiga, juntamente à saída do clube XI de agosto do Largo São Francisco "o Brasil perdia alguns advogados", mas "ganhava uma companhia de teatro" [6]. Armando Sérgio da Silva[7] (1981) analisando a trajetória do grupo, percebeu que sujeitos do Teatro Oficina – integrantes da produção, atrizes e atores – se afastaram do grupo por divergências quanto à profissionalização e à posição política que o grupo Oficina vinha adquirindo. Segundo Armando Sérgio da Silva, dizendo acerca da mudança de paradigmas encabeçada pelo principal diretor do grupo José Celso Martinez Corrêa, teria sido no Teatro de Arena, e através de seu contato com Augusto Boal, que "o futuro diretor buscou as bases de sua formação teatral: um certo grau de preocupação social e o domínio de uma técnica com atores" [8], que acredito também se dar devido a parceria com Eugênio Kusnet. Assim surge no Teatro Oficina uma mistura da técnica stanislavskiana de Kusnet om a americana do Actors' Studio.

A releitura de Max Frisch feita pelo Teatro Oficina pretendia colocar "a sociedade contemporânea no palco" e extrair a classe média a partir de "suas *dramatis personae*" [9]. Esta releitura seria proposta resgatando aquilo que *o teatro de protesto* tinha como principal objetivo teórico pragmático: o carregamento de signos políticos. Como exemplo de Brecht que em algumas de suas peças era impossível não perceber suas culturas políticas, suas tendências, e simpatias na escrita levadas para o comunismo político. Para Brustein, se tratavam de "típicos dramas de agitação e propaganda comunista" [10].

O Brasil no final da década de 1950 e no começo da década de 1960 passou por um contexto político e cultural em que setores da sociedade adquiriram tendências à "esquerda" com pouca perseguição política. Afirmar isso não isenta de ter existido no governo Juscelino Kubitscheck, no governo Jânio Quadros e no governo de João Goulart a perseguição política e a presença da censura às mídias – existente, como visto, desde o ano de 1946. O foco do ponto de ascensão do problema da perseguição política se iniciaria quando João Goulart, de esquerda ou simbolicamente enquanto de esquerda, ocupava a cadeira de Presidente da República e deixa seus símbolos como fator articulador das aspirações e conspirações dos

militares contra o governo civil. As culturas políticas de setores ligados ao Presidente João Goulart de 1962 a 1964 e a Brizola - que fora governador pelo Rio Grande do Sul e pelo Rio de Janeiro no cenário político -, não apresentam um programa com signos ligados às teorias marxistas, apenas alguma representação que soaria como um ponto de vista ou uma escolha contrária ao EUA na diplomacia internacional, como a visita de João Goulart à China em 1961. Este momento é interpretado por alguns estudiosos contemporâneos com a hipótese de que o Brasil se encontrava no centro de um forte murmurinho cultural, em ricas discussões acadêmicas e artísticas.

O Teatro Oficina sai de um ambiente político que podemos considerar no contexto brasileiro como sendo conservador, tradicional, um espaço com ressonâncias políticas ditas de "direita" [11] - como podemos relativamente considerar [12] a cultura política do curso de Direito e o Centro Acadêmico XI de Agosto do Largo São Francisco – que pertencia a este curso na USP, no final dos anos 1950 - e transita de um discurso político de esquerda, ou simpático com essas culturas políticas no começo da década de 1960, para um discurso alegórico, anárquico no final dos anos 1960 e começo de 1970, perceptível em suas linguagens artísticas próximo ao período de sua primeira ruptura em 1974. Não é em vão a escolha de determinadas peças, determinados posicionamentos, determinadas práticas como, por exemplo, à ida de alguns membros do grupo em direção a Jean Paul Sartre - simbólico "esquerdista" – quando o mesmo vem ao Brasil em 1960.

> Em 1960, Sartre vem ao Brasil num momento em que seu pensamento e sua ação como escritor e homem público de reconhecimento internacional passam por radical adesão ao Marxismo. Vem até nós falar de revolução e empolga as platéias brasileiras com a narrativa das experiências revolucionárias que presencia em Cuba[13].

A escolha da peça *Andorra* em outubro de 1964 demonstra uma opção e uma afinidade política do grupo *Teatro Oficina* em meados da década de 1960. Revistas com teor político, crítico social e explícito no que tange a posição dos ideários do grupo, como a *Revista do Teatro Maison de France* e outras edições do próprio grupo eram distribuídas gratuitamente para os espectadores e transeuntes. Abaixo, na ilustração 2 e 3 um problema típico dos resultados de minha análise[14] desenvolvida acerca das imagens fotográficas da peça Andorra: a capa e contra capa da Revista do Teatro Maison de France. A capa traz uma imagem das protagonistas da peça Miriam Mehler e Renato Borghi encenando respectivamente Barblin e Andri em Andorra de Max Frisch - interpretada pelo grupo *Teatro Oficina* em outubro de 1964. Andri era um protagonista judeu perseguido durante todo o decorrer da peça.

A capa traz elementos formais interessantes se observarmos a ilustração 2. Elementos representando figuras, símbolos de uma mão com o dedo indicador apontado para o espaço das personagens. Uma indicação. Uma composição interessante de realidade e figuração. As personagens sujas olham para algo que as assustam, parece que sendo cassadas por algo ou alguém e enquadradas pelos apontamentos figurativos no plano de fundo. O cenário quase que se funde com a cena enquadrada pelo fotógrafo, o desenho, com o real. Ou seja, o primeiro, o segundo e o terceiro plano quase que se fundem e a luz, enquadrada pelo fotógrafo à imagem, gera uma sombra de Barblin que nos transmite a sensação de uma perspectiva, uma mulher em primeiro plano agarrando na camisa de um homem. Nesta cena Barblin parece estar com o intuito de proteger Andri de algo. Barblin na verdade era apaixonada por Andri um menino inteligente que "insiste" em preservar seus comportamentos judeus. Na verdade Andri não é judeu, mas faz toda construção de si como um judeu ou proveniente da cultura judaica.

Ilustração 2: Capa da Revista Teatro Maison de France, outubro, São Paulo, 1964. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp – SP.

Ilustração 3: Contracapa da *Revista Teatro Maison de France*, São Paulo, outubro, 1964. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp – SP.

Na contracapa (ilustração 3), o símbolo do Teatro Oficina que acompanha o grupo desde sua criação em 1958 e está presente na fachada do prédio na rua Jaceguay até os dias atuais, centralizado na parte superior da folha, suas formas são parecidas e levam ao sentido de uma bigorna, como também de uma taça de vinho - o que se adequaria mais com o estereótipo do Oficina. Temos aí o ícone imagético como símbolo de marca, identidade.

Andri é um jovem que fora concebido fora do casamento em uma relação extraconjugal, mora em Andorra um país patriótico com uma variedade de preconceitos anti-

semitas sobre o suposto “senso de negócios”, “luxúria” e “sensibilidades, características, para os andorranos e para os vizinhos da cidade “Black”, do povo judeu.

Na contra capa pode-se observar a apresentação dos nomes que compuseram a direção da peça, como Etty Fraser, Fernando Peixoto, Ítala Nandi, José Celso e Renato Borghi. Também é possível observar alguns setores especializados, assim como os demais assistentes do grupo, como em relações públicas: Dulce Maia; assistência jurídica: Dr. Álvaro Vilhaça Guimarães; assistência médica: Dr. Samir Arap e Dr. Sérgio Paula Santos e por último departamento de cenografia: Flávio Império e Hélio Eichbauer. Abaixo na tabela um quadro informando o nome da Revista (Revista do teatro Maison de France) elaborada pela editora Jockey Diário LTDA. O endereço do Teatro Maison de France, o diretor responsável: Dr. Domingos Pontes Vieira, coordenador geral: Pedro Petersen, departamento jurídico: Dr. Uirpy Benício, supervisão gráfica: Josef Guerreiro e um aviso informando que a matéria redacional é de inteira responsabilidade da companhia realizadora do espetáculo, outubro, número oito.

Ao esmiuçar as fotografias do Teatro Oficina no arquivo Edgar Leuenroth, me deparei com as seguintes imagens (ilustrações 4 e 5) enquadrando Miriam Mehler e Renato Borghi naquela mesma cena utilizada na capa da Revista Maison de France e da Revista do Teatro Oficina, imagens sobre as quais percebi que tinham um intuito em seu uso o de propagandear a peça *Andorra*, encenada em São Paulo após o golpe de 1964 no Brasil. Essa publicidade da peça seria feita nas revistas especializadas em teatro – geralmente da própria instituição teatral como a Revista do Teatro Maison de France – comum prática nas casas teatrais. Teria sido ela uma fotografia tirada no instante do ato do espetáculo, como um documento sem nenhum pretexto estético ou uma fotografia construída, elaborada, programada com o intuito de se ter um significado social? Talvez possa ser uma fotografia, construída, no instante da peça, de um quadro, com um intuito social, um intuito de divulgação. O cenário quase não aparece em todas as outras fotografias que simulam o cenário do espetáculo Andorra realizado pelo Teatro Oficina. Outro motivo que chama a atenção é o olhar das personagens para o fotógrafo na ilustração 5, parecendo que fitar aquele que os persegue – o fotógrafo e não os anti-semitas de Andorra ou Black. Assim essas fotografias podem ser interpretadas como parte de uma intenção social feita a partir de um ensaio fotográfico estético, com enquadramento, direção de luz e sombra, intenções de mistura de cenário e personagens, etc.

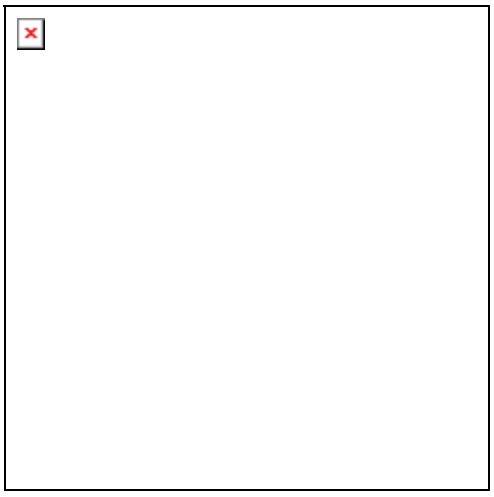


Ilustração 4: Miriam Mehler e Renato Borghi em *Andorra* de Max Frisch, Teatro Oficina, São Paulo, 1964. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp – SP.

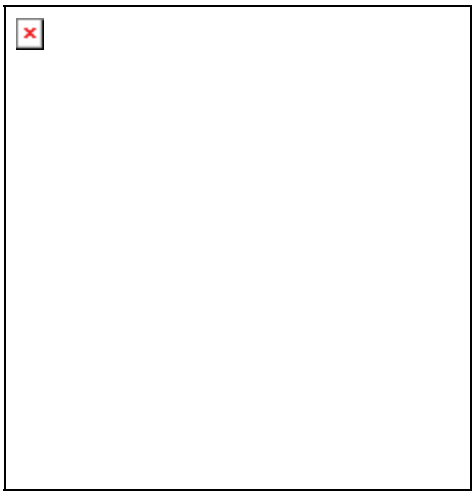


Ilustração 5: Miriam Mehler e Renato Borghi em *Andorra* de Max Frisch, Teatro Oficina, São Paulo, 1964. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp – SP.

Podemos dizer que as duas cenas fotografadas representam uma construção com o intuito de se fazer o uso com alguma função além do documental. A imagem é utilizada com algumas idéias específicas, entre elas o intuito de propagandear a peça. Com isso, percebemos como teria sido parte da recepção social desta imagem intencionada pelo Teatro Oficina em 1964. A busca de simpatizantes para a peça pela construção imagética das protagonistas e de uma composição, uma cena que chame a atenção para a estória do bode expiatório Andri – o judeu. Mãos apontadas para eles, ela sua irmã [15] toma sua frente, pois ela não é judia, e não sofre dos insultos dos andorranos. Na parede conseguimos compreender algumas palavras e frases aleatórias e hostis como: “da desgraça”, “mudou nada”, “odiado”; “que provoca”; entre outras. O cenário expresso nas outras fotografias da peça é diferente, frente àquele cenário do quadro com as personagens Andri e Barbli. Isso implica diretamente na interpretação do problema acerca do uso da imagem com uma função social.

O cenário construído por Flávio Império (ilustração 6) traz elementos geométricos que deixam o ambiente com características da modernidade da primeira metade do século XX, o cubismo, as formas geométricas, a limpeza, a falta de elementos e supervalorização do espaço. As experiências totalitárias adquiriram símbolos com o intuito de propagandear o governo, que expressavam a sedução imagética do poder, como a suástica alemã e a *fasce*[16] – símbolo do fascismo de Mussolini. Como exemplo o fascismo e o nacional socialismo e as ostentações de símbolos, o carregamento de signos nestes símbolos, muito presente nos governos, nos órgãos desses governos, nas polícias políticas, entre outros.

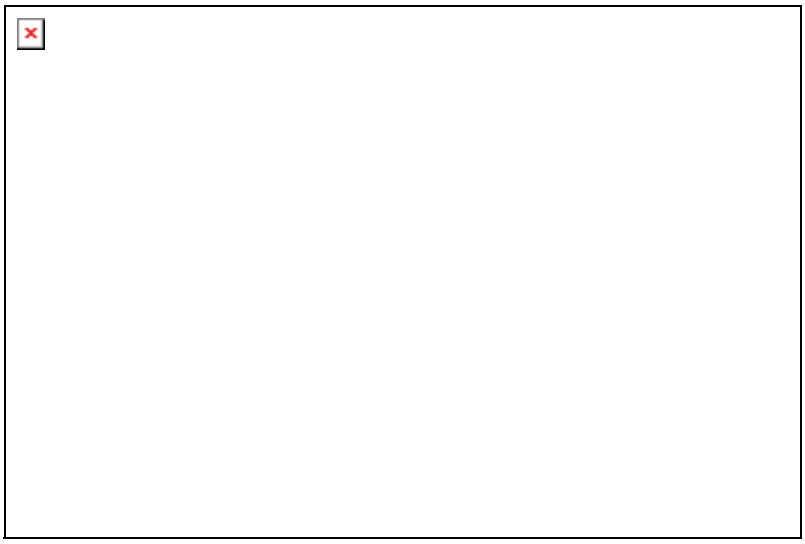


Ilustração 6: Cena de *Andorra* de Max Frisch, Teatro Oficina, São Paulo, 1964. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp – SP.

Andorra também possuía como imagem de propaganda um ícone enquanto símbolo de poder, como já dito este uso da imagem como símbolo foi muito usado como ainda se tem feito uso nos dias atuais, essa apropriação foi característica dos regimes totalitários da primeira metade do século XX. Assim, ao adquirir um valor simbólico, a imagem, o ícone se insere no problema da identidade do indivíduo. Bem parecido com a suástica alemã, o símbolo de Andorra fazia parte dos objetos contidos na cenografia construída por Flávio Império para a peça Andorra em 1964 (ilustração 9).

Algumas peças dramáticas modernas, comumente encenadas pelo Teatro Oficina, tinham como estrutura o texto épico, estrutura essa proposta por Bertold Brecht, como teria sido a encenação de Andorra de Max Frisch. Essa estrutura se consiste tendo a história um papel determinante em seu alicerce. Segundo Silva:

> A estrutura do texto épico, como foi proposta por Brecht, nos parece evidente: concepção da história como parábola; cada cena aparece por si mesma, acumulando novas informações sobre a personagem e o mundo em que vive; o movimento que conduz a história é mais importante que o conflito[17].

A relação da peça de Frisch com a história recente daquele momento, o pós-guerra, a guerra fria, a ditadura brasileira era inevitável, assim como alguns elementos da peça faziam alusão a elementos históricos.

Para cotejar alguns elementos comuns aos regimes totalitários com elementos do cenário do espetáculo feio pelo Teatro Oficina, abaixo, na ilustração 8, a imagem de uma *fascio* usada como simbologia de força e a similitude com o império de Roma antiga que Mussolini procurava sempre remeter também presente no logo do partido dos “camisas

negras", ao lado, na ilustração 7, - logo do Partido Nacional fascista tendo no centro a imagem da *fascio*.

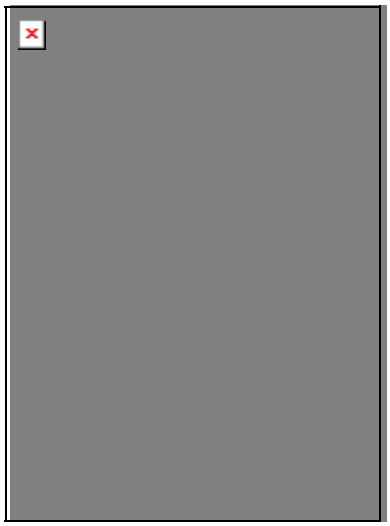


Ilustração 7 – Logo do Partido Nacional Fascista de Mussolini.

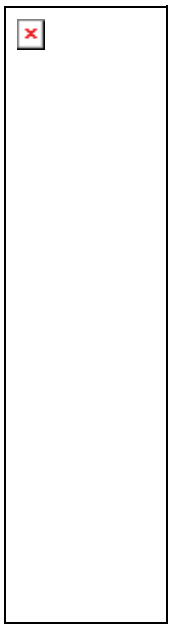


Ilustração 8 – Fascio – símbolo que representa a ação da justiça na Roma antiga.

As quatro pontas que aludem à suástica formam o ícone simbólico de Andorra (ilustração 9), da ordem de Andorra, da tradição conservadora daquele espaço que tinha orgulho de perpetuar tal tradição. Tal tradição e conservadorismo eram tão exaltados que a simples presença do elemento diferente leva o enredo da peça para o caminho da tragédia do assassinato de Andri e das lamentações exteriorizadas pelas personagens. A construção da peça escrita por Frisch, segundo Jacques Desuché, "conta uma historia ao espectador, que lhe ensina algo sobre o mundo; do qual deve ter um olhar tranqüilo de um filho da era científica frente ao extraordinário e o familiar, que o compreenda e que o julgue" [18].

Após a morte de Andri - o judeu, os Andorranos mostram a intolerância, a mesquinhez e a inveja da alteridade expressa pelos habitantes de Andorra. No final da peça, quando a verdade do assassinato de Andri parece-lhes cair à cabeça, os andorranos, que consentiram com a violência moral e física de Andri por parte dos moradores de Andorra, como na Alemanha pós-guerra, choram de arrependimento e lamentam a morte do judeu, expressões de sentimentos que tomam a cena nos quadros finais da peça.

Andorra marca o fim do período de Max Frisch de "teatro engajado". Na forma de uma parábola, Frisch dá como exemplo o anti-semitismo, o impacto do prejuízo, a culpa dos

colaboradores e da questão da identidade de um homem sobre a imagem que fazem os outros a partir dele.

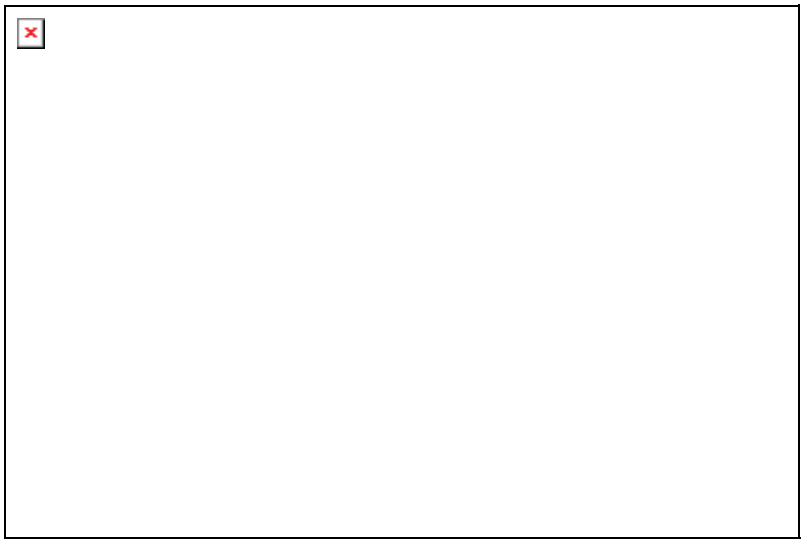


Ilustração 9: Elementos do cenário da peça *Andorra* de Max Frisch, Teatro Oficina, São Paulo, 1964. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp – SP.

Andorra já deu a intenção de ser a Alemanha com Frisch em 1961 e o Brasil em 1964 com o *Teatro Oficina*. Andorra seria no Brasil uma reclamação do setor cultural, acenando algo que estaria ocorrendo de errado nos rumos da política nacional. A repressão política iria, a partir daí, piorar em muito devido às repercussões da guerra fria, setores de esquerda, partidos, grupos, agentes sociais com expressa ideologia marxista, seriam perseguidos, qualquer ligação com o comunismo seria identificada como questão de segurança nacional ainda não com tanta veemência, mas, no fim da década de 1960 com maior rigor.

O autoritarismo político instaurado no Brasil em abril de 1964 foi visto como legitima forma de governo e o conceito de autoridade foi determinante na construção de uma ideologia conservadora definida enquanto direita política. Você tinha naquele período, no começo da década de 1960, a guerra fria em seu momento mais complexo, onde os nervos dos dois países que dividiram politicamente o mundo – URSS e EUA – estavam se exaltando. Era natural que seria muito incômodo para os EUA ter no quintal da América – no Brasil - um regime simpatizante com os regimes socialistas daquele período - Cuba, URSS, China. Carlos Fico vai demonstrar[19] a partir de uma sistemática pesquisa nos arquivos de Washington, que os Estados Unidos possuíam um plano de contingência para invadir o Brasil caso a revolução[20] não desse certo, seria a chamada Operação Brother Sam[21]. Justifica-se a esse fato a imobilidade do Presidente João Goulart, que numericamente tinha um efetivo militar bem superior sob seu comando, mas justificou em seu discurso não querer ver o sangue de

brasileiros derramados em batalhas. Segundo o plano de contingência estadunidense, as tropas iriam desembarcar em Santos – cidade do litoral do Estado de São Paulo -, numa ousada intervenção militar para dar apoio aos militares revoltosos.

O conteúdo da revista Maison de France, espécie de revista - cartaz - para distribuição no dia da encenação da peças, demonstra como no ano de 1964, seis meses após o golpe militar de 1° de abril, a censura política não era a principal preocupação do governo dos militares naquele momento, os setores culturais não expressavam tanto perigo, preocupação que foi tomando contornos diferentes no decorrer dos anos 1960. Foi só a partir de quando os intelectuais de esquerda começaram a incomodar – como, por exemplo, a encenação de Andorra e a relação que o grupo fazia do governo autoritário brasileiro com os governos totalitários europeus -, após o que chamamos impunemente de golpe no golpe, ou seja, a vitória da linha dura frente aos setores moderados do governo militar, neste momento, quanto à censura, a ditadura iria "apertar o cerco". Foram instaurados outros atos institucionais tentando aumentar o poder violento de Estado, como o AI-5, com o objetivo de suprimir totalmente quaisquer posições contrárias ao governo.

É comum acharmos nos arquivos da imprensa no ano de 1964, posições explicitas de setores culturais, de pessoas envolvidas com esses setores, como as de Fernando Peixoto e do Teatro Oficina, acerca da encenação de Andorra e daquele contexto político vivenciado, sem nenhum tipo de represália por parte da ditadura militar. Fernando Peixoto responde na revista de divulgação da peça sua própria pergunta, parafraseando um discurso de Max Frisch: "quando se tem mais medo da mudança do que do fascismo, como é que se faz para evitar o fascismo? [22]" A partir desse questionamento Peixoto inicia respondendo:

> A solução, para uma sociedade estratificada em padrões de mediocridade e injustiça, inteiramente voltada à manutenção e defesa de seus privilégios, apavorada diante da presença concreta e ameaçadora de uma realidade histórica que exige modificações, que exige que cada pessoa uma definição consciente e responsável, é a criação do bode expiatório. Assim cada um pode continuar deitado em berço esplêndido [23].

A comparação entre Andorra e o Brasil fica explicita nas Revistas de introdução às peças oferecidas gratuitamente no dia da encenação. A similitude era intrínseca e às vezes extrínseca ao texto. Uma alegoria, mais praticada quando apertado o cerco da ditadura no final daquela década. De quem que Peixoto poderia se referir naquele momento – outubro de 1964 - ao falar de uma sociedade estratificada em padrões de mediocridade e injustiça, e mesmo inteiramente voltada à manutenção e defesa de seus privilégios? Além do apontamento identificado pelo termo berço esplêndido, Peixoto fala em uma necessidade de

modificações, discursa defendendo que aquela realidade histórica “exige modificações”. Ou seja, toma uma posição política pública do grupo então institucionalizado desde 1961.

O uso de imagens nos possibilita na análise histórica de determinado objeto como aqui exposto um exemplo do espetáculo Andorra, peça readaptada pelo Teatro Oficina, vincular a produção visual com elementos políticos, explicitamente em confronto com a repressão e a ditadura militar. Explicitar um problema passível a ser analisado por sua produção visual - como o ensaio fotográfico de Miriam Mehler e Renato Borghi aproveitado para a veiculação na revista usada como orientação para o público das peças encenadas - foi à intenção desse artigo visando demonstrar as inúmeras possibilidades que as imagens nos fornecem enquanto subsídios de análise.

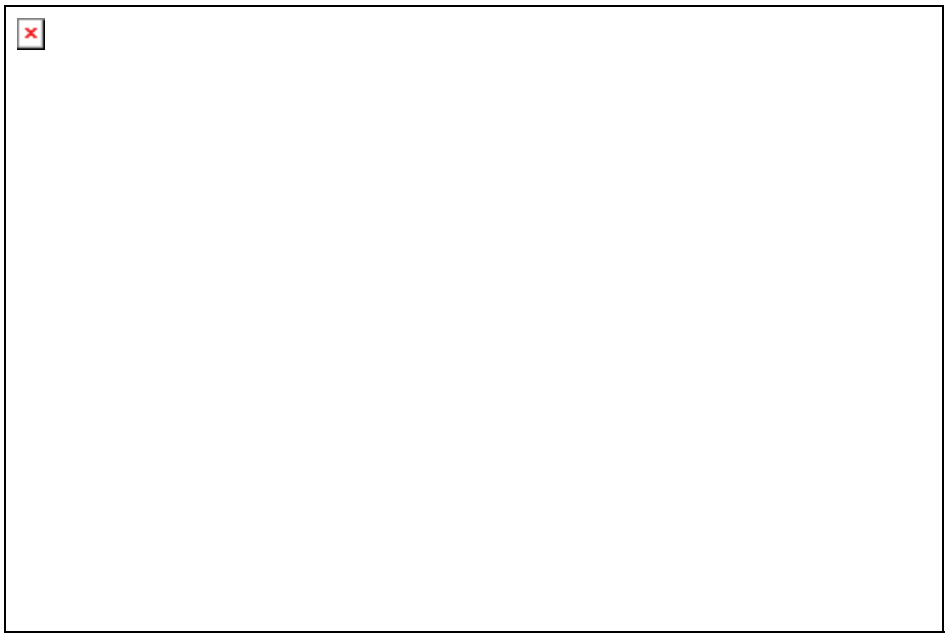


Ilustração 10: Cena da da peça *Andorra* de Max Frisch, Teatro Oficina, São Paulo, 1964. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp – SP.

Acima na ilustração 10, é possível percebermos a platéia presente na peça encenada em outubro de 1964 e pela qual passaram as revistas como a revista do teatro Maison de France com a interpretação do Oficina, readaptada para a realidade brasileira através dos textos e das imagens contidas no compêndio. A imagem 10 foi levemente clareada com brilho, com o intuito de ressaltar as vestimentas do público e percebermos a quantidade de homens engravatados. As luzes batem no corpo no momento em que a câmara fecha seu olho, pretas divisões discretas nos corpos dos homens mostram uma platéia de engravatados. Pessoas de uma faixa etária dos 30 para os 50 anos, um público que começa a modificar após a profissionalização do Teatro Oficina e seu posicionamento político.

Essa análise descortina uma possível intenção do uso social da imagem, de apresentar Borghi o bode judeu expiatório centro da intolerância anti-semita de Andorra. Também é possível pensar na recepção e interpretação dos espectadores do espetáculo - que se orientaram através dos textos e imagens para a compreensão da peça que estavam indo assistir -, assim como também podemos perceber a noção do meio social pelo qual correu aquelas imagens, assim como certas resistências políticas pensadas pelos agentes sociais.

Uma fotografia pode ser pensada e analisada enquanto uma linguagem, uma mensagem visual [24], passível de ser lida. Ou seja, "considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação" [25]. Assim, com as fotografias aqui expostas, colocadas na duração e analisadas a partir de seu recorte temporal e espacial especifico, puderam ser percebidos elementos que em si só bastaram para compreendermos determinados contextos. Isso a partir de uma sistêmica interpretação dessas imagens assim como o cotejamento das mesmas com o contexto histórico em que elas foram produzidas.

Fica aqui neste artigo um apelo para que sejam quebrados alguns preconceitos concebidos pela historiografia tradicional no que tange o uso de teorias da imagem, da estética, o uso de novas metodologias, com as relações interdisciplinares e propostas que venham acrescentar para o ofício do historiador da cultura. Como observado por Didi-Huberman, parafraseando Walter Benjamim, a fotografia é "o outrora reencontrando o Agora em um momento de luz" [26], a imagem é aquilo que nos olha com suas diversas temporalidades passíveis à interpretação e a identificação desses tempos por parte do historiador.

NOTAS

[1] FRISH, Max. Sobre "Andorra". *Revista do Teatro de Maison de France*. São Paulo: Joquei Diário LTDA, 1962, p. 11.
[2] Id. Ibid.
[3] BRUSTEIN, Robert. *O Teatro de Protesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
[4] (BRUSTEIN, 1967, p. 31).
[5] FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e a propagandas da ditadura. In. REIS, Daniel Aarão; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto; RIDENTI, Marcelo. *O Golpe e a Ditadura Militar 40 anos depois (1964 – 2004)*. Bauru: Edusc, 2004.
[6] SILVA, Armando S. da. *Oficina*: do Teatro ao Te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 22.
[7] Livre docente em Interpretação Teatral (1999) pela Universidade de São Paulo. Atualmente é pesquisador e professor titular da Universidade de São Paulo - USP. Trabalha na área de Artes, com ênfase em Teatro, autor do livro editado pela Editora Perspectiva, coleção debates: *Oficina:* do teatro ao Te – ato (1981).
[8] (SILVA, 1981, p. 23).
[9] (FRISCH, 1961, p. 39).
[10] (BRUSTEIN, 1967, p. 41)

[11] Adotarei aqui nesse artigo as categorias: direita e esquerda significantes para o contexto político da época; entendendo como "direita" as forças conservadoras, alheias às mudanças e transformações e com a disposição de permanecer com seu *status quo*, e "esquerda" representando as forças que defende mudanças em nome do social e da justiça.

[12] Alguns professores e integrantes do Clube XI de agosto do Largo São Francisco – Faculdade de Direito - eram ferrenhos e declarados defensores do autoritarismo político enquanto sistema ideológico de governo – considerado na época como a direita do Brasil, como o Reitor da USP - Professor Doutor Miguel Reale, Catedrático do Curso de direito do Largo São Francisco. Reale ocupou a cadeira quatorze da Academia Brasileira de Letras e participou ativamente na criação da Ação Integralista Brasileira, nomeado pelo ditador Artur da Costa e Silva para a "Comissão de Alto Nível". O que resultou do trabalho de Reale na comissão de revisão constitucional é parte do texto da *Emenda Constitucional nº 1, de 17 de outubro de 1969*, que deu base de sustentação para o Regime Militar no Brasil.

[13] ROMANO, L. *A Passagem de* Sartre *e Simone de Beauvoir pelo* Brasil. 1960, Mercado de Letras, Fapesp, SP, 2002, p. 61.

[14] Parte dos resultados de minha pesquisa de dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná sob a orientação da Professora Doutora Rosane Kaminski.

[15] Andri e Barblin quase têm um caso, ele apaixonado por ela, antes de descobrirem serem irmãos. Logo após a descoberta Andri morre assassinado em Andorra.

[16] A palavra fascismo tem origem na palavra *Fascio di Combattimento*, originário da palavra *fascio littorio* - um feixe de varas acompanhado de uma machadinha. Um ícone que simbolizava a união e a força, levado pelo *litor* - um oficial de justiça na Roma antiga, que participava do ritual dos magistrados para executar as decisões da justiça, com poderes para coagir, incluindo a aplicação de castigos físicos.

[17] (SILVA, 1981, p. 136).

[18] (DESUCHÉ, apud, SILVA, 1981, p. 136)

[19] FICO, Carlos. *O grande irmão*: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

[20]Revolução foi o nome dado ao golpe militar de 1964 na época pelos militares. Há uma permanência nesse discurso presente pelas instituições militares no país e em sujeitos que vivenciaram aquele período, sujeitos esses que abdicaram com certa apatia de seus poderes e participação na política ao consentirem com o governo. É bom sempre lembrar da sustentação política que possuía o regime militar, sua base de legitimação composta por setores conservadores e religiosos da sociedade.

[21] Plano de contingência feito pelos Estados Unidos em 1963 para apoiar os militares revoltosos de 1964 no Brasil. Para que os Estados Unidos entrassem no conflito interno no Brasil era necessário que algum estado brasileiro declarasse beligerância contra as tropas do governo. Segundo Carlos Fico, o governador de Minas gerais Magalhães Pinto seria o escolhido conivente com o ousado plano de intervenção internacional denominado Operação Brother Sam.

[22] PEIXOTO, Fernando. Judeu igual a qualquer bode expiatório. *Revista do teatro de Maison de France*. São Paulo: Joquei Diário,1964. p. 15.

[23] (PEIXOTO, 1964, p.15).

[24] JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

[25] (JOLY, 1996, p. 55).

[26] DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'empreinte.* Tradução de Patrícia França. Paris [s. n.], 1997. P. 97 – 98, 117. Catálogo de exposição do Centro Georges Pompidou.

IMAGENS DO MARINGÁ VELHO

José Luiz de Souza - Faculdade Maringá e Faculdade Pitágoras de Londrina
jose-luiz-de-souza@hotmail.com
Emerson Dias dos Santos – Universidade Estadual de Londrina e Faculdade Maringá
emersondias1@hotmail.com

Resumo: Este trabalho é parte dos resultados de uma monografia que retratou o bairro que deu início à cidade de Maringá (PR), conhecido como "Maringá Velho". A metodologia adotada consistiu de pesquisa bibliográfica, entrevistas com pioneiros e historiadores e saídas a campo para captura de imagens. Historicamente, o local surgiu como uma espécie de acampamento para suprir as primeiras necessidades da população rural da região, que lá acorria para comprar mantimentos, ferramentas, sementes e alguns serviços, bem como para atender as necessidades da construção da cidade planejada para ser erguida num espaço físico mais adiante. Sua arquitetura ainda guarda resquícios de um passado próximo e muitos pioneiros permanecem lá, com suas residências e estabelecimentos comerciais, mantendo um jeito de cidade pequena. A fotografia foi utilizada como registro e testemunho, sendo que se procurou valorizá-la como documento histórico, como forma de contribuir na perpetuação e na democratização da memória.

Palavras chaves: Maringá Velho, Urbano, Fotografia; História

O "Maringá Velho" resiste ao tempo. Caminhando pelas ruas dessa "antiga cidade" percebe-se a variedade de cheiros e sons: cheiro do brechó, da barbearia, do açougue, da mercearia, misturados ao som do apito do trem. Estão lá o Pedroso da barbearia, o Barbosa e a Terezinha do bazar, o Sapateiro espanhol, como se estivessem preservando o lugar, mantendo o jeito típico da época em que começaram com suas casas comerciais, com suas vidas de pioneiros. Está lá, também, a capela Santa Cruz, a primeira igreja na zona urbana de Maringá.

Esse espaço da cidade de Maringá é o seu lugar originário, e ainda mantem características dos passado, como as fachadas, certos serviços, modos de convivência. Merece ser, de alguma forma, preservado, para que num futuro mais distante as pessoas possam apreciar seu valor, visualizar seus traços, sua forma, suas cores. Foi com esse objetivo que realizamos um fotodocumentário, com o intuito de preservar um pouco da história da cidade, registrando imagens que contrastam com as imagens mais "modernas" da cidade.

Neste trabalho, apresentamos algumas imagens desse fotodocumentário[1]. São onze fotografias que registram características do bairro.

Um pouco da história de Maringá e do "Maringá Velho"

No final dos anos trinta do século passado foi iniciada a venda de lotes rurais na região de onde hoje se localiza a cidade de Maringá (PR). A Companhia Melhoramentos Norte do Paraná já comandava as vendas de lotes nas cidades de Londrina e Marialva. Nesses locais, recebia comparadores que vinham em caravanas de várias regiões do país, boa parte de Minas Gerais e Estado de São Paulo.

Segundo o historiador José Henrique Rollo Gonçalves (2010), houve uma campanha publicitária extremamente eficiente para a venda de terrenos. A campanha era feita com cartazes, panfletos, em trens, rodoviárias, jornais e revistas. Gonçalves (1999) ressalta que a propaganda planejada pela Companhia e também adotada por outros agentes imobiliários utilizava-se de expressões pitorescas, como, por exemplo, "Eldorado", "Nova Canaã" e "Terra onde se anda sobre dinheiro". Leal (2010) também afirma que para a divulgação da "colonização" eram utilizados jornais como a Folha de São Paulo, Jornal o Estado de São Paulo, emissoras de rádio e principalmente o "boca a boca". É assim que Maringá "entra no mapa", a partir de 1938.

Os lotes eram delimitados e providos de uma estrada de acesso. Os proprietários eram levados pelos corretores até à gleba onde era feito um reconhecimento da propriedade. Alguns desses proprietários traziam recursos financeiros suficientes para adquirirem suas terras; outros, porém, somente com muitas dificuldades conseguiam dar uma "entrada" na compra de um lote e para pagá-lo tinham de passar privações durante algum tempo. Ia se formando um assentamento que acolheu os primeiros colonizadores, uma "boca de sertão"[2], como se dizia na época. A historiadora France Luz (1999) desenha um perfil dos primeiros habitantes da zona rural de Maringá e das condições de vida desses primeiros tempos, dizendo que:

[1] O fotodocumentário original é composto por 40 fotografias ordenadas e mixadas com depoimentos, em vídeo, dos pioneiros e historiadores, resultando em uma peça finalizada em mídia DVD com duração de 8 minutos. É parte integrante da monografia *Maringá Velho em retrato,* de José Luiz de Souza (2010).

[2] Sertão, terras devolutas, boca de sertão, mata virgem, eram os termos variados que significavam região desabitada (Motta, 2005, p. 77)

> Em geral os pioneiros estavam acostumados ao trabalho da terra (...). Na maioria dos casos eram pessoas simples, habituadas ao trabalho e dispostas a enfrentar dificuldades, como a precariedade das estradas, as distâncias a serem percorridas, a falta de conforto e de assistência médica. A iluminação, por exemplo, era a lamparina ou, na melhor das hipóteses, a lampião de querosene. A água era obtida nos córregos próximos, nas minas ou, quando possível, nos poços que eram perfurados. (LUZ, 1999, p. 129)

O ritmo acelerado das vendas e com a consequente tomada de posse dos lotes por seus seus donos, fez com que esses habitantes necessitassem de um ponto de apoio, um polo mínimo para abastecerem-se de alimentos e ferramentas. A Companhia arranjou para que uma das propriedades já habitadas passasse a servir de pousada para os novos investidores e trabalhadores. Deu incentivos para quem comprasse terrenos para abertura de estabelecimentos comerciais, organizando o lugar como o princípio de uma pequena cidade, que servisse de base para a população de agricultores e colonizadores que ali viviam, com um estabecimento comercial para cada ramo de atividade necessária para a sobrevivência e manutenção dos recém-chegados.

As construções eram erguidas com a madeira do próprio local, eram primitivas e bem rústicas; seus primeiros habitantes viviam com muita precaridade. Nos dias de chuva era um lamaçal, sem saneamento, sem eletricidade, tudo era de cunho provisório. O local supriu as necessidades básicas dos habitantes, que passaram a buscar somente algumas coisas em Marialva ou Londrina. O pequeno lugarejo transfomou-se numa vila com cara de cidade. Havia uma única rua principal cortada por quatro ruas transversais, definindo-se as oito quadras, que ainda hoje são consideradas, extra-oficialmente, como o “Maringá Velho”.

Relata-se que em 1941 o pequeno patrimônio já era conhecido pelo nome de Maringá, nome esse inspirado em uma canção de Joubert de Carvalho que falava sobre a seca do nordeste do Brasil, fato muito noticiado nos jornais do país. A canção “Maringá” era sucesso em todo o Brasil e os machadeiros a cantavam enquanto derrubavam a mata do lugar. Conforme conta Antenor Sanches (2010)[3], foi a esposa do diretor da empresa colonizadora quem sugeriu que se desse o nome da canção à cidade que nascia.

Por decisão da Companhia havia um controle na abertura de casas de comércio, era permitido somente um estabelecimento por gênero, instalando-se assim os primeiros estabelecimentos comerciais e de prestação de serviço, como farmácia, sapataria, bar e

[3] Antenor Sanches é pioneiro de Maringá. Chegou à cidade em dezembro de 1947 e trabalhou com escritório de compra e venda de terras até 1952. Atualmente é o presidente da Associação dos Pioneiros e em 2010 publicou o livro *Maringá, uma história de progresso*, no qual conta suas memórias a respeito do nascimento e desenvolvimento da cidade.

restaurante, casa de secos e molhados e casa de tecidos. Essas casas de comércio se distribuíam ao longo da rua principal, hoje, Avenida Brasil. Em 10 de novembro de 1942 foi inaugurado o Hotel Campestre, chamado depois de Hotel Maringá. Este evento foi sentido pelos pioneiros, como o marco de início da cidade. (Sanches, 2010).

Até uma capela foi levantada para atender a necessidade de expressão da religiosidade dos pioneiros, a Capela Santa Cruz, construída em 1946[4]. A Companhia de Terras Norte do Paraná doou o terreno e os recursos para edificação vieram de uma grande mobilização dos moradores do pequeno povoado. A pioneira Terezinha Barbosa (2010) conta que "foram feitas muitas festas - antigamente chamávamos essas festas de quermesse - ali tinha leilão de frangos, leitoas, tudo era doado pelos moradores."

Estava, assim, formado o núcleo necessário para a formação da cidade, considerando que "cidade é antes de mais nada um imã, antes mesmo de se tornar local permanente de trabalho e moradia. Assim foram os primeiros embriões de cidade de que temos noticia (...)" (ROLNIK, 1988, p. 13).

Entretanto, pode-se dizer que este "embrião de cidade" foi contido em seu desenvolvimento natural pela própria empresa colonizadora que tinha outros planos para o desenvolvimento da cidade. Sanches (2010) assinala esse acontecimento afirmando que:

> [...] Maringá Velho ficou sem expansão durante mais de 5 anos porque a Companhia não vendia datas lá, alegando que a cidade seria localizada num terreno mais plaino, que se adaptasse a um projeto urbanístico arrojado, e que permitisse a sua expansão, e cujo centro coincidisse com a localização da estação da estrada de ferro, o que somente no ano de 1947 ficou decidido, e teve início a abertura do Maringá Novo, com a construção dos escritórios da Companhia no dia 10 de maio daquele ano, marcando a fundação oficial de Maringá (SANCHES, 2010, p. 16).

João Laércio Lopes Leal, chefe da divisão do Patrimônio Histórico da Prefeitura Municipal de Maringá, confirma dizendo que:

> Maringá Velho nasceu à revelia da Companhia. A Companhia, apesar de ser a responsável pela organização desse local chamado Maringá Velho, com o passar do tempo queria descartar essa região, porque ela ficava numa região geográfica acidentada, tanto é que ela trouxe a cidade para a planície, a 3 km para o lado oeste. (LEAL, 2010).

[4] A Capela Santa Cruz foi tombada pelo Patrimônio Histórico do Município em 1988.

A “verdadeira” Maringá, que seria erguida mais adiante, estava sendo projetada para ser uma cidade moderna, com praças e avenidas amplas, num local plano, idealizada como cidade jardim. Jorge de Macedo Vieira, engenheiro que projetou a cidade, ao explicar que empregava em seus trabalhos os conceitos de cidade-jardim, influenciado pelo urbanista inglês Ebenezer Howard, fez o seguinte comentário à sua obra em entrevista concedida muitos anos mais tarde:

> Pretendi projetar uma cidade moderna, uma cidade em que o traçado das ruas não obedeça o xadrez, que os portugueses ensinaram aqui, nos deixaram aqui na colônia, consegui um processo melhor que é o de acompanhar o terreno o mais possível, e a cidade já pré-traçada, num zoneamento estudado, com seus parques, seus lugares de lazer, e seus verdes tão característicos, parece que consegui, né? (...) Infelizmente não estive no local, eu me baseei numa planta topográfica que me foi fornecida pelo Cássio Vidigal, planta topográfica essa que estava muito bem feita, e que mostrou sua exatidão (...) e deu a cidade que hoje tá (sic) lá que todos podem ver, que não é mais xadrez, e é de uma cidade moderna, não é? (VIEIRA apud BONFATO, 2003, p. 85).

A cidade-jardim se concretizou. Destaca-se nacionalmente pela sua beleza, suas áreas verdes, suas amplas avenidas, parques e praças, sendo considerada umas das melhores do país para morar e viver. Maringá é hoje a terceira maior cidade do estado do Paraná e sua população já ultrapassou, há muito, os 200 mil habitantes previstos na época de sua fundação, em 1947[5].

A história aqui brevemente contada é curiosa, pois o “Maringá Velho” foi considerado descartado da cidade por seus idealizadores. Seus anos iniciais não entram na conta dos anos da cidade, que poderia comemorar seu aniversário a cada 10 de novembro, a partir de 1942, quando foi inaugurado o Hotel Campestre. Embora os colonizadores já tivessem a intenção de plantar uma cidade num espaço mais adiante, “Maringá Velho” não deixa de ser o berço da cidade. Assim, retratá-lo foi uma forma de contribuir com a preservação da história da cidade e de homenageá-lo como precursor urbano de Maringá. As fotos apresentadas a seguir foram produzidas de setembro a dezembro de 2010 e são de José Luiz de Souza.

[5] Os resultados do Censo de 2010, divulgados pelo IBGE, dão conta que a população de Maringá é de 349.860 habitantes (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2010).

Foto 1: Avenida Brasil

Foto 2: Praça Sete de Setembro

Foto 3: Avenida Brasil

Foto 4: Rua Da Penha

Foto 5: Avenida Brasil

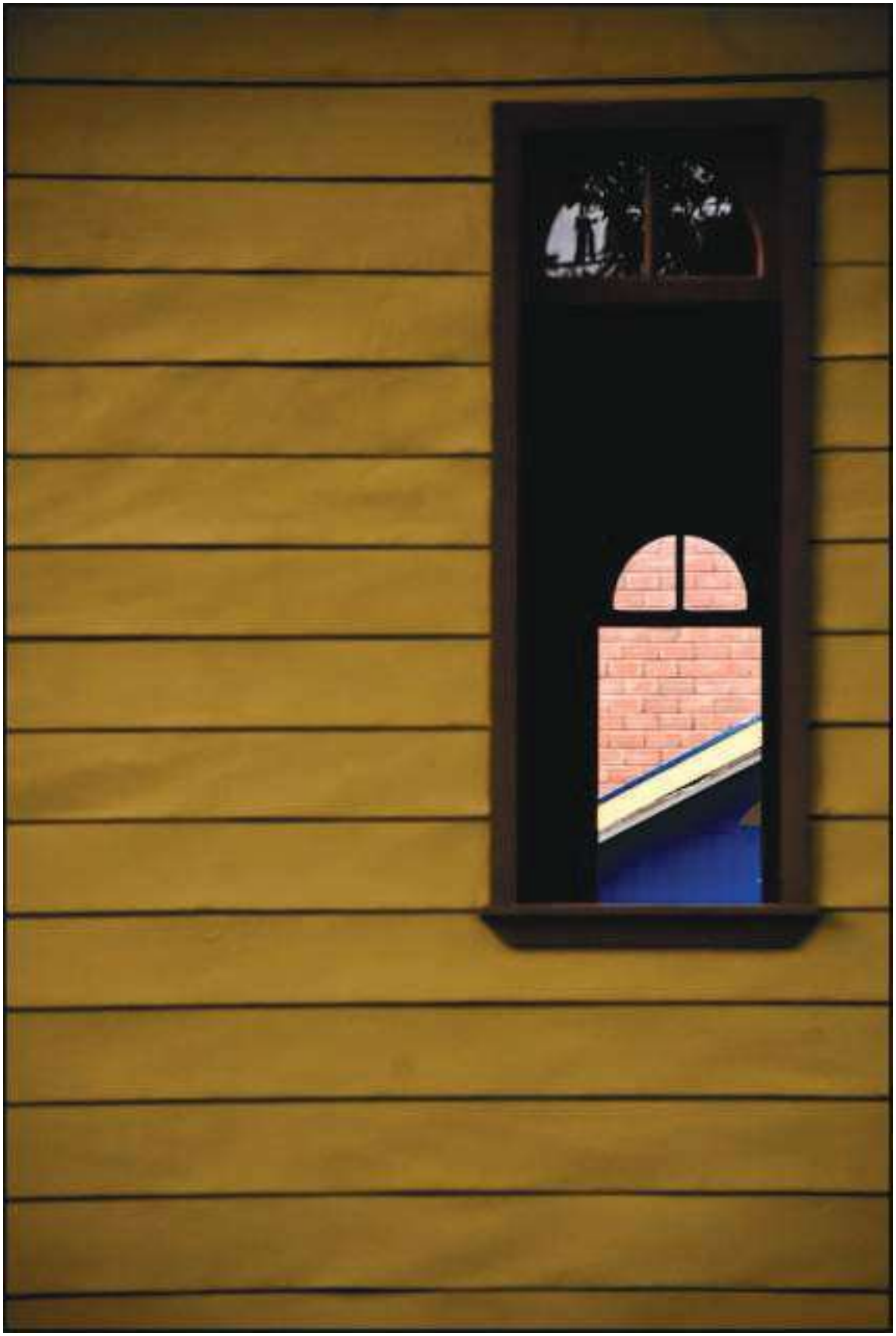


Foto 6: Capela Santa Cruz, Rua Santa Joaquina de Vedruna com a Avenida Brasil

Foto 7: Avenida Brasil próximo a Rua Vereador Arlindo Planas

Foto 8: Avenida Brasil

Foto 9: Avenida Brasil

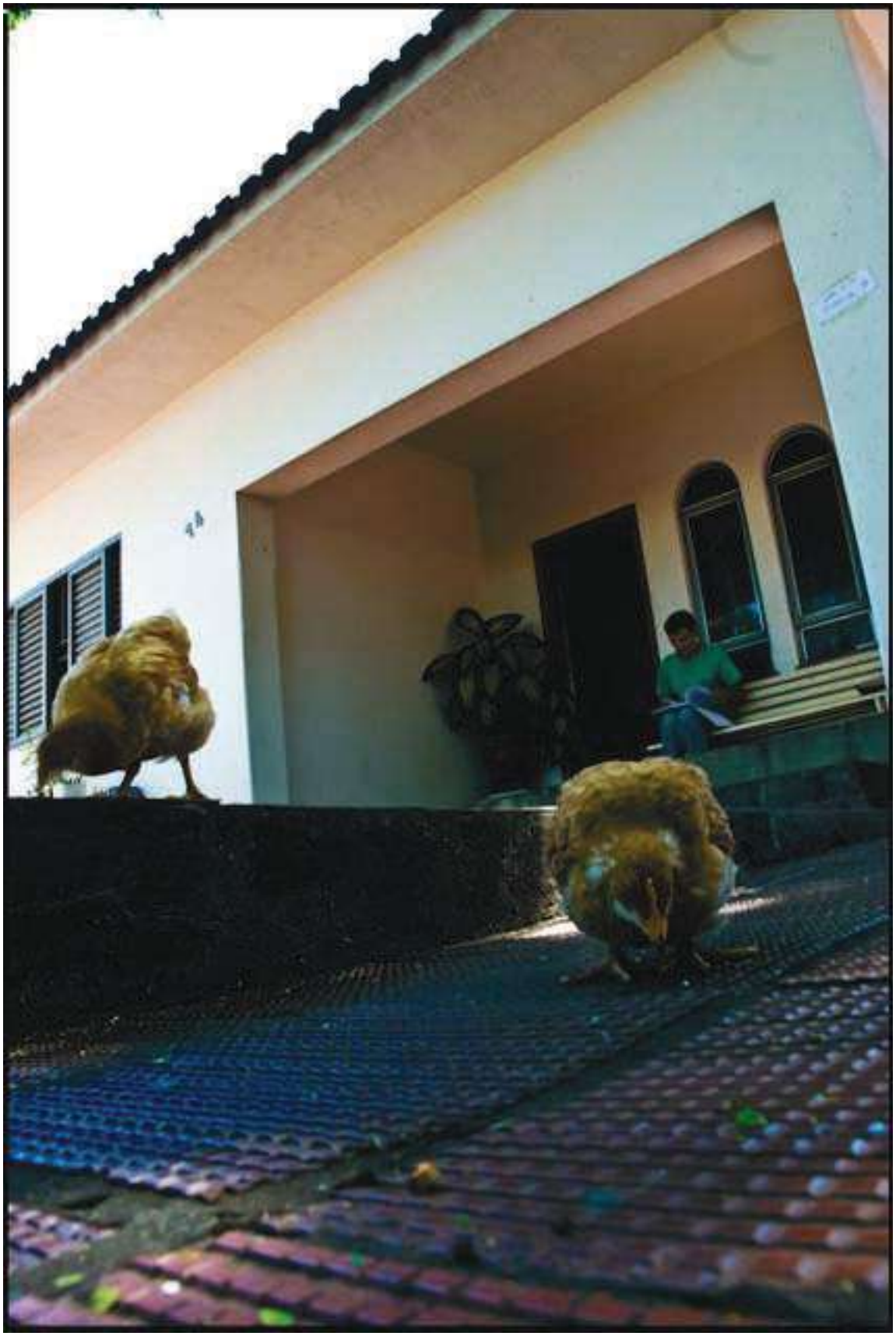


Foto 10: Rua Lafayete Tourinho

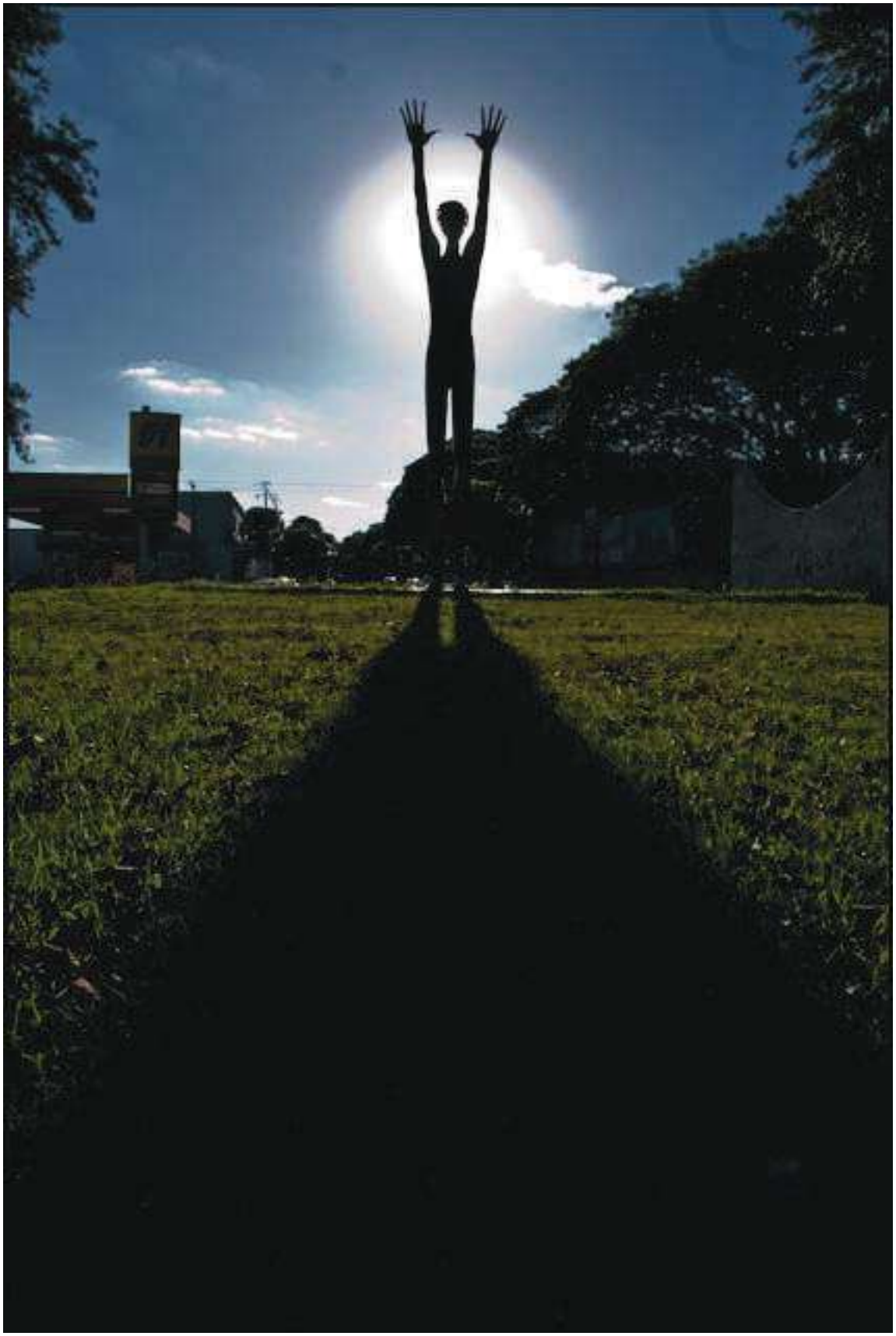


Foto 11: Monumento ao Desbravador, Praça Sete de Setembro.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Therezinha. *Depoimento***.** Maringá, 2010. Entrevista concedida a José Luiz de Souza para o Fotodocumentário Maringá Velho em Retrato. (DVD)

BONFATO, Antônio Carlos. Jorge de Macedo Vieira: o urbano e o geométrico na prática urbana (1920-1960). In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2003, n.2, v. 5, pp.75-93.

GONÇALVES, José Henrique Rollo. *Depoimento***.** Maringá, 2010. Entrevista concedida a José Luiz de Souza para o Documentário Fotográfico Maringá Velho em Retrato (DVD)

GONÇALVES, José Henrique Rollo. Quando a imagem vira evidência fatual: versões e reversões do norte (novo) do Paraná. In: Reginaldo Benedito Dias; José Henrique Rollo Gonçalves (Org.) *Maringá e o Norte do Paraná:* estudos de história regional. Eduem : Maringá, 1999, p. 87-124.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Censo demográfico 2010:* primeiros resultados. Disponível em: <http://www.ibge.com.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default_uf.shtm>. Acesso em: 15 nov. 2010.

LEAL**,** João Laércio Lopes. *Depoimento***.** Maringá, 2010. Entrevista concedida à José Luiz de Souza para o Fotodocumentário Maringá Velho em Retrato. (DVD)

MOTA, Lúcio Tadeu. *Historia do Paraná:* ocupação humana e relações interculturais. Maringá: EDUEM, 2005 (Formação de professores EAD; n. 28)

LUZ, France. Maringá: a fase de implantação. Reginaldo Benedito Dias; José Henrique Rollo Gonçalves (Org.) *Maringá eo Norte do Paraná:* estudos de história regional. Maringá: Eduem, 1999, p.123-142.

PREFEITURA MUNICIPAL DE MARINGÁ. Memória. *Capela Santa Cruz. A restauração que resgata a história de uma igreja que viu Maringá crescer.* Maringá: Editora MRM Ltda, s.d.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade***.** 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995 (coleção primeiros passos)

SANCHES, Antenor. *Maringá, uma história de progresso.* Maringá : Galvão Gráfica e Editora, 2010.

SOUZA**,** José Luiz de. *Maringá Velho em Retrato.* Monografia de Conclusão do Curso de Comunicação Social. Faculdade Maringá. Maringá 2010

AS FOTOGRAFIAS DE LEWIS W. HINE COMO FONTES PARA A HISTÓRIA DO TRABALHO INFANTIL NOS ESTADOS UNIDOS (1908-1924)

José Pacheco dos Santos Júnior[1]

Kamilla Dantas Matias[2]

> Se meu relato pudesse ser verbal, não haveria sentido em carregar uma câmera (Hine)

Os Estados Unidos despontam, no século XX, como uma grande potência econômica e a demanda crescente de mão de obra, decorrente sobretudo do desenvolvimento industrial, foi atendida pelo afluxo de migrantes europeus que, desde as últimas décadas do século XIX, se deslocaram em busca de novas formas de vida e trabalho. Entre os milhares de imigrantes que ocuparam postos de emprego na cidade e no campo, destacam-se as mulheres e as crianças que, recebendo salários inferiores aos dos homens, aumentavam as possibilidades de lucros dos capitalistas. A ausência de normas reguladoras do trabalho feminino e infantil contribuiu para potencializar a admissão (e a submissão) de mulheres e crianças nas inúmeras empresas estadunidenses. De acordo com Purdy (2008, p. 177):

> Muitas empresas empregavam preferencialmente mulheres e crianças, cujos salários eram bem menores que os pagos aos homens. Até 1920, mulheres constituíram 20% de mão-de-obra industrial. Sem direitos políticos e sociais, mulheres também tinham que lidar com "o fardo duplo" de cuidar da casa e dos filhos além de trabalhar. Em 1900, pelo menos 1,7 milhão de crianças menores de 16 anos de idade trabalhavam em fábricas e no campo. Esforços para banir o trabalho infantil tiveram pouco impacto até a Primeira Guerra Mundial.

Frente a esta realidade, foi fundado em 1904 o *National Child Labor Committee* - NCLC, uma organização privada, sem fins lucrativos, centrado no desenvolvimento de políticas e no estímulo à adoção de uma legislação específica de proteção à infância e

[1] Graduando em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia- UESB. Bolsista de Iniciação Científica- Fapesb. E-mail: pachecojr1@gmail.com
[2] Graduanda em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia- UESB. E-mail: dantas765@gmail.com

juventude e de combate ao trabalho infantil. Dentre as ações desenvolvidas pelo Comitê destaca-se a contratação de Lewis Wickes Hine, em 1908, com o propósito de documentar, por meio da fotografia, as diversas faces do trabalho infantil no território dos Estados Unidos. Para Hine, que renunciou ao ofício de professor para desempenhar a tarefa que lhe foi designada, fez ver que, ao assumir esta nova atividade, estaria "simplesmente trocando seus esforços educacionais a partir sala de aula, para o mundo" (BECK, 2009, p.494).

Hine fotografou e revelou para o mundo a presença do trabalho infantil na agricultura, em fábricas, nas ruas, em minas de carvão e em uma vasta gama de atividades, em várias regiões dos Estados Unidos. Juntamente com as fotografias estavam indicados: a data do registro fotográfico, o nome da criança, a idade, o local de trabalho e, em alguns casos, salários e depoimentos.

Figura 1. Jack Ryan, 6 anos, e Jesse Ryan, 10 anos. Onem Smith, 12 anos e mora na Rua St. Robinson 1506, Onem disse: "Eu nunca estive na escola na minha vida, mas eu tenho uma formação muito boa - vendendo papéis." Lembra que está vendendo aqui há seis meses. [...]. Esses meninos são vadios que foram fotografadas durante o horário escolar. Localização: Oklahoma City, Oklahoma. Data: 14 de Março de 1917. *Library of Congress*. Disponível em: http://www.loc.gov/pictures/item/ncl2004004958/PP/. Acesso em: 16 abr. 2011

As imagens fotográficas de Hine alcançaram grande repercussão, tendo sido veiculadas e debatidas em importantes meios de comunicação. Como salienta Dimock (apud DIMOCK, 2009, p.74), as "fotografias de Hine circularam na revista *Survey*, [...], na literatura e nos posters do NCLC. Sua veracidade e importância foram, por vezes, contestadas na imprensa pela oposição conservadora".

Ao mesmo tempo, Hine registrou, em material fotográfico, vários *cartoons*, produzidos à época, que expunham a crítica os empregadores e o Estado – omisso frente à exploração do trabalho infantil – e que salientavam as iniciativas do *National Child Labor Committee* na defesa e proteção dos pequenos.

Figura 2. Cartoon. Data: 1912 (?). *Library of Congress*. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/item/ncl2004001574/PP/>. Acesso em: 17 abr. 2011.

Evidências visuais das más condições de vida e trabalho de crianças, as fotografias de Hine deram sustentação às lutas travadas pelo NCLC e forneceram instrumentos a indivíduos e grupos sociais mobilizados frente ao poder público para aprovar leis mais consistentes em relação ao trabalho infantil.

Hine dedicou-se, ainda, à clipagem de notícias, veiculadas em jornais, relativas ao trabalho infantil. Por exemplo, Hine lega à posteridade uma coletânea de artigos, publicados em 1910, em um jornal da Pennsylvania, que colocam em destaque a aprovação, por aquele estado, de uma lei específica para o trabalho infantil.

Figura 3. Jornal comenta a nova lei do trabalho infantil na Pennsylvania. Localização: Pennsylvania. Data: jan. 1910. *Library of Congress.* Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/item/ncl2004000558/PP/>. Acesso em: 17 abr. 2011.

O acervo de Lewis Hine, composto por mais de 7.000 imagens, é, na opinião de Beck (2009, p. 495), "o maior registro fotográfico conhecido sobre o trabalho infantil". Essas imagens, disponíveis para consulta na *Library of Congress* (www.loc.gov), na coleção do *National Child Labor Committee*[3], se constituem em importante material para a pesquisa

[3] Em 1954, as fotografias de Lewis Hine juntamente com os registros do *National Child Labor Committee*, foram apresentados à *Library of Congress* (Biblioteca do Congresso). A Divisão de Impressos e Fotografias da Biblioteca catalogou e organizou o material com base no assunto (HOBBS; MCKECHNIE; LAVALETTE, 1999, p. 114)

sobre o trabalho infantil no século XX. Acrescidas de informações, depoimentos e em conjunto com outras imagens eternizadas pelas lentes de Hine, as fotografias propiciam a leitura das realidades vivenciadas pelas crianças no mundo do trabalho, mas também permitem evidenciar as angústias, as preocupações, os anseios de todos aqueles envolvidos com o processo de produção e divulgação das imagens: os patrocinadores, o autor, os veículos de comunicação e, em última instância, a própria sociedade. O uso da fotografia como fonte de investigação histórica permite elucidar a história e a memória do trabalho dos "pequenos" trabalhadores flagrados pela lente de Hine, bem como as representações sobre o trabalho infantil, à época em que os Estados Unidos erigiam-se enquanto potência mundial.

Referências

BECK, Tom. Lewis Wickes Hine. In: HINDMAN, Hugh D. (Org.). *The world of child labor:* an historical and regional survey. New York: M.E. Sharpe, 2009.

DIMOCK, George. Visual representations of child labor in the west. In: HINDMAN, Hugh D. (Org.). *The world of child labor:* an historical and regional survey. New York: M.E. Sharpe, 2009.

HOBBS, Sandy; MCKECHNIE, Jim; LAVALETTE, Michael. *Child Labor:* a world history companion. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 1999.

PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. *História dos Estados Unidos:* das origens ao século XXI. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

A IMPORTÂNCIA DOS COMPONENTES GRÁFICOS PARA A VISUALIDADE

Juliana de Oliveira Teixeira
Mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL/PR)
Bolsista da Capes (Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)
E-mail: juoliveira.teixeira@gmail.com

Resumo

Este trabalho demonstra a necessidade de domínio dos componentes gráficos para a obtenção de produtos visuais agradáveis. Para tanto, aponta os principais elementos que formam a página impressa – ponto, linha, massa, fotografias, composição, tipografia, cores, impressão, papel e acabamento – de modo a destacar a função de cada um e a maneira como devem trabalhar em equilíbrio na diagramação. Retoma a evolução histórica das ferramentas gráficas e a forma como ela se refletiu no visual da produção impressa. Por meio da revisão de conteúdo de livros técnicos e de composição, o estudo mostra que, quando mal diagramados, os elementos que integram a página prejudicam a visualidade e, consequentemente, a recepção da mensagem impressa. Por outro lado, quando bem aplicados, potencializam a informação e a atenção do receptor.

Palavras-chave: Produção gráfica. Composição. Visualidade. Diagramação.

Introdução

De nada adiantaria um produto impresso se suas linhas, letras ou imagens não pudessem ser decodificadas. Mais do que apresentar uma informação visual, ele precisa ser organizado, respeitar o movimento dos olhos e, principalmente, incitar a atenção do receptor. Este artigo toma como exemplo de visualidade a produção gráfica do jornalismo impresso, destacando os formatos *jornal* e *revista*. Nesses veículos, a organização dos componentes visuais é função da diagramação, entendida por Tovar (apud ERBOLATO, 1981, p.51) como o ato de "dispor o material para que a sua apresentação seja bonita e eficaz. É como montar uma vitrine, valorizando os elementos que integram a página". Além de observar as orientações predeterminadas, como número de colunas, padrão e tamanho de fontes, "o diagramador deve ter todos os conhecimentos de um jornalista profissional (já que ele também o é) e mais alguns, relacionados com a arte aplicada à tipografia". (id, p.54).

A diagramação deve levar em conta diversos elementos da página impressa: ponto, linha, massa, fotografias, composição, tipografia, cores, impressão, papel e acabamento. Todos esses componentes precisam trabalhar em conjunto para atender ao objetivo primário de qualquer produto visual jornalístico: facilitar a leitura e o acesso à

informação. Para tanto, Bahia (1990, p.119) apresenta o esquema de zonas visuais, elaborado por Edmund Arnold a partir do hábito do leitor e da movimentação dos olhos nas regiões de interesse.

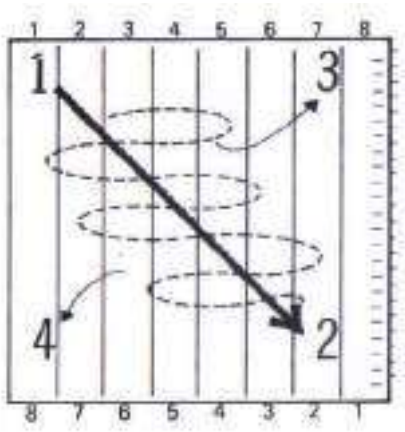


Figura 1 – Esquema de Edmund Arnold para zonas visuais
Fonte: (BAHIA, 1990, p.119)

A **região 1** é considerada a zona óptica primária, ou seja, é ela quem retém, em primeiro lugar, a atenção do leitor. A **região 2** indica a zona terminal, local para onde se movem os olhos numa diagonal de leitura. Por fim, as **regiões 3 e 4** correspondem às zonas mortas, ou cantos sem atração – por isso, exigem sinais fortes para reter a atenção. Assim, cada página deve equilibrar harmoniosamente as zonas de interesse, para que nada sobre ou falte na composição visual. Nada impede, também, que os ângulos ópticos sejam invertidos e que as zonas primária e morta troquem de lugar – o importante é ter uma página atraente e de fácil acesso à leitura.

Conhecendo as zonas visuais, o diagramador de um jornal ou revista pode adequar o conteúdo informativo ao projeto gráfico da melhor maneira – e isso tem sido feito desde a invenção da imprensa, passando por inúmeras técnicas que foram evoluindo com o decorrer do tempo. Dessa forma, este artigo se propõe, por meio da revisão de literatura, a abordar os principais componentes da página impressa, destacando suas funções. E, para melhor demonstrar os resultados da visualidade final, lança um breve olhar sobre alguns exemplos de produtos gráficos jornalísticos.

Ponto, linha e massa

Segundo Ribeiro (2003, p.152), “a combinação de pontos, linhas e massas, em forma convencional ou com intenções decorativas, constitui a essência de qualquer impresso” – por isso, essas são as formas básicas da diagramação. O ponto, nas artes gráficas, é a “medida na qual é fundido todo material tipográfico” (id, ibid) ou, enquanto elemento decorativo, um círculo ou circunferência de pequenas dimensões. O ponto pode ser utilizado sozinho, repetido ou combinado com outras figuras. A linha é o encontro de duas superfícies. Quando essas superfícies são planas, a linha é reta, quando não o são, aparecem as linhas curvas e quebradas. Além da variação de desenho, pode-se variar a orientação e a espessura. Quando seus recursos, como a sinuosidade, são bem utilizados, a linha pode dar a impressão de cor.

Ribeiro (2003, p.152-3) define massa como um elemento negro de extensão perceptível. “Quando a massa é pequenina, é como se fosse um ponto ou uma linha; se reunirmos mais pontos ou mais linhas, teremos uma massa cinzenta que será mais ou menos escura, de acordo com o maior ou menor ajuntamento dos elementos”. (id, ibid). A massa pode variar de forma e tom – sendo a forma sua silhueta e o tom, a intensidade ou força do elemento gráfico. São exemplos de massa as imagens, as formas geométricas, fundo-cor e a união de linhas de caracteres, formando o texto.

Fotografias

As fotografias podem ser consideradas “massa” dentro da página impressa, posto que são imagens. No entanto, neste artigo, elas ganham destaque especial, pois são um dos componentes essenciais da imprensa. Bahia (1990, p.129) destaca que a narrativa visual presente nas fotografias jornalísticas fornece ao leitor uma “nova notícia”, que complementa os efeitos das mensagens faladas e escritas. Dessa forma, é importante que o diagramador a respeite enquanto componente informativo, atentando para que sua composição interna não seja prejudicada por sobreposições ou pela posição de outros elementos circundantes.

Modos de composição da página impressa

As formas básicas da página impressa podem ser organizadas na folha de duas maneiras: simetricamente e assimetricamente. A composição simétrica é aquela que, ao se traçar uma linha vertical imaginária pelo centro da página, tem os elementos dispostos analogamente dos dois lados. Na composição assimétrica, a mesma linha vertical divide a folha, só que, desta vez, os elementos não ocupam posições iguais. Seja qual for a maneira escolhida pelo diagramador, a composição final deve ter unidade, harmonia, simplicidade, atmosfera, proporção, equilíbrio, movimento, destaque, contraste e ritmo.

Tipografia

As letras são fundamentais para os veículos impressos, por isso, são estudadas dentro de um grupo próprio, chamado de tipografia. A origem do nome vem da palavra *tipo,* usada para designar uma peça de metal ou madeira que contém o desenho de um caractere em relevo. Pode-se, então, entender a tipografia como a análise dos tipos, ou, melhor definindo, a análise dos caracteres. Para Niemeyer (2003, p.12), tipografia é o

> Ofício que trata dos atributos visuais da linguagem escrita; envolve a seleção e a aplicação de tipos, a escolha do formato da página, assim como a composição das letras de um texto, com o objetivo de transmitir uma mensagem do modo mais eficaz possível, gerando no leitor destinatário significações pretendidas pelo destinador.

Os tipos móveis

Com a introdução das técnicas de impressão, fez-se necessária a criação de uma forma mais eficiente de produção. Se para cada trabalho fosse preciso talhar novas letras e formas, o tempo despendido não compensaria a mudança das cópias manuscritas. Dessa forma, surgiram os tipos móveis que, depois de empregados numa página, podiam ser utilizados novamente inúmeras vezes.

Apesar de outros registros da utilização dos tipos móveis, a história “oficial” atribui ao alemão Gutenberg sua criação e difusão, pois foi o responsável pela composição e impressão da Bíblia “de 42 linhas” (porque era dividida em duas colunas por página, com 42 linhas cada). A partir daí, a tipografia se consolidou definitivamente. Vários foram os artistas

que se dedicaram ao desenho das letras do alfabeto – muitos deles usados até hoje -, como John Baskerville, Claude Garamond e Giambattista Bodoni. As especificidades de cada obra eram inúmeras, variando no tamanho, peso, forma, angulação espessura e estrutura das letras.

Considerando os caracteres atuais, Erbolato (1981, p.19) os classifica, de acordo com a sua forma, em seis grupos fundamentais: romano (antigo e moderno), etrusco, egípcio, gótico, manuscrito e fantasia. Independente do grupo a que pertença, o conjunto completo de tipos de determinado tamanho e estilo – incluindo aí letras maiúsculas, minúsculas, números e sinais de pontuação – pode ser chamado de fonte. As fontes podem ter variações de extensão (normal, condensado e expandido), angulação (normal e itálico) e espessura (normal e negrito).

Não se teria rigor técnico nem rapidez na impressão se, toda vez que se usassem os tipos móveis, fosse preciso medir o espaçamento entre as letras, as entrelinhas e os parágrafos. Para tanto, foram criados tipos específicos para realizar esse trabalho, denominados materiais brancos. O nome, de acordo com Ribeiro (2003, p.79), vem dos espaços em branco que essas peças deixavam ao serem combinadas com as letras. São exemplos de materiais brancos os espaços, os quadratins, os quadrados, as entrelinhas e os lingotes. Os materiais brancos são aplicados junto às letras para facilitar a composição.

Composição tipográfica

A composição tipográfica nada mais é que a organização de tipos, observando a ordem das letras, os espaços entre os caracteres, as entrelinhas e o alinhamento do texto para a impressão da página. Vários foram os sistemas desenvolvidos para a composição, hoje, muitos deles considerados ultrapassados - como a composição manual e mecânica. Com a criação dos softwares destinados à editoração, o computador é capaz de trabalhar com todos os sistemas de medidas da página (milímetro, centímetro, paica, cícero, polegada etc.), basta o usuário configurar o programa de acordo com suas preferências. O software também se encarrega de preparar o documento para a impressão, dispensando, assim, a composição por tipos móveis. Esse tipo de composição digital (ou *desktop publishing*) foi impulsionado pela evolução dos computadores, cada vez mais modernos, com mais recursos e capacidade de memória. No Brasil, os *desktop publishing* passaram a ser usados a partir da década de 80, “aposentando” a fotocomposição – o sistema mais aplicado até então.

O trabalho da composição tipográfica é, portanto, preparar o texto da melhor maneira para a impressão. E quando há a inserção de imagens? Quando se recorre à combinação texto-imagem se tem, enfim, a diagramação. Além de atentar para todas as características das letras, linhas e espaços, o diagramador ainda precisa analisar e calcular o melhor lugar do desenho, gráfico ou fotografia.

Impressão

Na produção gráfica, tudo aquilo que será impresso é chamado de original – sejam textos, fotografias, imagens etc. Os originais podem ser divididos em duas categorias: a traço e tom contínuo. “Original a traço é qualquer imagem em preto absoluto, sem gradação de tom: linhas, pontos, fios, massas compactas, etc”. (CRAIG, 1980, p.70). Já os originais em tom contínuo compreendem qualquer imagem que tenha uma gama completa de tons, indo do branco ao preto sem interrupções. Atualmente, com a editoração eletrônica, os originais são produzidos por meio de scanners digitais, capazes de ler imagens opticamente e colocá-las na tela do computador. Depois de tratadas, elas são inseridas na página que será diagramada, juntamente com o texto.

Existem diversas técnicas de impressão dos originais. Craig (1980, p.79) começa destacando o sistema tipográfico – também chamado de “impressão de relevo”. Sua técnica, a mais antiga dentre as outras, é simples: a área a ser impressa fica em relevo com o original invertido; quando a superfície é entintada, a parte mais baixa não recebe tinta, por isso, não aparece na impressão. O segundo processo citado pelo autor é o da rotogravura. O nome original desse método, criado no século XV na Alemanha, é *água-forte* e sua técnica é bem simples: “a imagem a ser impressa é cortada ou gravada na superfície da chapa; esta é então entintada, removendo-se a seguir todo o excesso, deixando a tinta apenas nas cavidades gravadas. O papel, pressionado sobre a chapa, retira a tinta das cavidades, recebendo a imagem”. (CRAIG, 1980, p.84).

Para encerrar a demonstração dos principais processos de impressão, Craig (id, p.86) apresenta o mais recente deles, o offset. O sistema offset é uma forma refinada da litografia – inventada em 1799 pelo alemão Aloys Senefelder. A litografia (ou “escrever na pedra”) se baseava no princípio básico de que água e gordura não se misturavam. Atualmente, o calcário, pedra utilizada por Senefelder, dá lugar ao clichê flexível e fino, projetado para

envolver o cilindro de impressão. Essa chapa de impressão é coberta por uma camada de solução química sensível a luz (semelhante à usada na fotografia). Depois, ela é colocada em contato com outra chapa e exposta à claridade intensa. De forma manual ou automática, o clichê é processado, ou seja, revelado e pronto para a impressão.

Cores

Nas artes gráficas, os pigmentos fundamentais são magenta, cian e amarelo. Partindo-se dessas cores primárias, pode-se formar várias outras nas páginas impressas – como as secundárias, terciárias e intermediárias. Todas as cores têm como características fundamentais a tonalidade, a luminosidade e a saturação. A tonalidade é o "efeito produzido pelo suavizamento ou escurecimento de uma tinta pela adição do branco ou preto". (RIBEIRO, 2006, p.198). A luminosidade é a capacidade de uma cor refletir a luz. Quanto mais próxima do branco, mais luminosa ela é. Por fim, a saturação é uma "característica quantitativa de uma cor. Considera-se mais saturada a cor que menos branco ou preto contiver, ou quanto mais pura for". (id, p.199).

Para Collaro (2003, p.73), não há normas que determinam a utilização das cores na produção gráfica, porém, "os conceitos sensitivos transmitidos em relação a alegria, tristeza, seriedade, agitação, movimento, etc. produzem uma reação que deve ser perseguida quando elaboramos um projeto qualquer". As cores são capazes de gerar sensações, portanto, devem ser escolhidas cuidadosamente. O preto, por exemplo, pode sugerir morte, luto – mas, quando tratado na página impressa com uma camada brilhante, pode demonstrar elegância e distinção.

Cada cor provoca uma reação psicológica específica e, como são raramente utilizadas sozinhas na produção gráfica, exigem do diagramador proporção na composição – principalmente no que diz respeito à harmonia e ao contraste. A harmonia, segundo Ribeiro (2006, p.199), é a busca da composição "policrômica, tranqüila e agradável" na relação entre duas ou mais cores. Certas combinações cansam a vista, outras são capazes de chocar, e ainda há aquelas que não são agradáveis aos olhos. Por isso, a relação entre duas cores só é considerada harmônica quando cada uma delas "tem uma parte de cor comum a todas as demais". (id, ibid). Já no contraste o movimento é contrário – as cores devem ser completamente diversas sem, contudo, produzir reações desagradáveis ou bruscas demais.

Além disso, devem contar nos valores de harmonia e contraste o “movimento” e o “peso” que certas cores produzem. O amarelo, por exemplo, dá sensação de expansão, invadindo o espaço que o circula. O magenta, ao contrário, é estático e confere equilíbrio. Já o cian traz a idéia de distância. Sobre o “peso” da cor, Collaro (2003, p.76) considera as cores claras e quentes como leves e as cores frias e escuras como pesadas.

Impressão a Cores

Assim como na impressão com tinta preta (pois o preto também é considerado uma cor nas artes gráficas), a impressão com outras cores exige a produção de clichês. A cor escolhida pelo diagramador ganha o nome de cor aplicada, que pode ser usada na reprodução colorida de qualquer original – seja a traço ou de tom contínuo. Segundo Craig (1980, p.100), “a impressão com cor aplicada é designada pelo número de cores usadas: uma cor, duas cores, três cores, quatro cores”. Cada uma dessas cores precisa de um clichê diferente, por isso, quanto mais colorido, mais cara será a impressão do trabalho. Para que não haja erros nem cores impressas em tons errados, a produtor gráfico precisa especificar a cor que escolheu.

Além da cor aplicada, um trabalho colorido pode ser montado pela “quadricromia por seleção de cores”. Usando as quatro cores de seleção específicas – cian, magenta, amarelo e preto – o diagramador, por meio de uma mistura óptica, e não física dos tons, pode se chegar ao resultado esperando. A quadricromia combina pontos cian, magenta, amarelo e preto de diferentes tamanhos e padrões que, superpostos, reproduzem a cor original da peça gráfica. Comumente a quadricromia se apresenta com o nome das cores de seleção em inglês (cyan, magenta, yellow e black), por isso, também pode ser chamada de sistema CMYK.

Papel

Apesar da maioria dos papéis seguirem o mesmo caminho na fabricação industrial, eles podem não ser iguais. Alguns, por exemplo, necessitam de acabamentos especiais, por isso, passam por máquinas específicas. De que forma, então, o produtor gráfico pode escolher o papel certo? A resposta está nas características gerais que todos os papéis

apresentam – sentido da fibra, peso, corpo, opacidade, cor, textura da superfície e acabamento.

O sentido da fibra é definido por Craig (1980, p.130) como “a direção na qual as fibras se alinham quando o papel é feito. É nessa direção que o papel dobra e rasga com maior facilidade”. Se o sentido é longitudinal à folha, o papel é do tipo fibra longa; agora, se o sentido é transversal à folha, o papel é de fibra curta. O sentido da fibra deve pesar, principalmente, na ocasião da compra do papel, pois ele afeta a capacidade de dobra e impressão das folhas.

Opacidade é a “capacidade de um papel de receber tinta sem que esta seja vista do outro lado, quando se vira a folha”. (CRAIG, 1980, p.131). Essa é uma característica muito importante, pois se a folha não é opaca o suficiente, o leitor desviará sua atenção do conteúdo da página para o material que transparece do outro lado. Dessa forma, para que o planejador não tenha seu material afetado, ele precisa estar atento ao peso e ao corpo (ou espessura) do papel - quanto mais pesado e espesso for o papel, mais fibras ele tem, portanto, maior é a sua opacidade.

É grande a quantidade de cores que os papéis podem assumir – amarelo, verde, vermelho etc. -, inclusive quando são brancos, já que há uma ampla série de tons dessa cor. A brancura do papel é controlada pela adição de alvejantes, tinturas fluorescentes, pigmentos e outros aditivos. Cabe, portanto, ao produtor gráfico optar pelo tom que melhor responde às exigências do seu trabalho.

A textura da superfície de um papel é determinada durante sua fabricação. Há, também, texturas especiais, feitas, muitas vezes, com o auxílio de outras máquinas, como a granulada e a encrespada. Todos esses processos afetam o corpo do papel, quanto mais prensado ele for, mais fino ficará, influenciando, consequentemente, a opacidade. Dessa forma, é importante ser criterioso na escolha da textura do papel. Por fim, no acabamento, o propósito do que será impresso também deve pesar na escolha do produtor gráfico - já que o papel pode ser fosco ou brilhante. Para a leitura, o recomendável é que a folha seja fosca. No entanto, para as imagens e ilustrações, um papel brilhante e reflexivo é o ideal, pois ele valoriza as cores e os meio-tons.

Acabamento

Craig (1980, p.147) define como acabamento o “agrupamento das folhas em forma de cadernos, livros, revistas, catálogos, etc.”. A escolha por uma dessas maneiras é norteada, principalmente, pela praticabilidade, pela durabilidade e pelo custo. O primeiro passo do acabamento é organizar as folhas impressas na ordem em que aparecerão ao leitor. Feito isso, o produtor gráfico opta por finalizar seu trabalho com a grampeação, com o acabamento mecânico ou com a lombada quadrada (ou *perfect binding*).

Um olhar sobre algumas peças gráficas

De posse de todos esses conhecimentos sobre os componentes gráficos, o diagramador pode, enfim, dispor os elementos da página impressa atentando para as necessidades de cada produto. A título de ilustração, este artigo selecionou algumas peças gráficas, provenientes de jornais e revistas, para a análise do equilíbrio entre os diferentes componentes das páginas impressas, elaborando um pequeno “diagnóstico” visual.

Figura 2 – Páginas mal sucedidas: da esquerda para a direita,
jornal “Correio da Manhã” e “Folha de Londrina”
Fonte: <http://rprecision.blogspot.com> e <http://escolaalfa.blogspot.com>. Acesso em 28/03/2011.

Os primeiros produtos gráficos (**Figura 2**) analisados são duas capas de jornais – uma em formato tablóide e outra em *standart*. Ambas não foram bem sucedidas quanto à visualidade final das páginas. No jornal "Correio da Manhã" nota-se claramente o excesso de elementos disputando por atenção – muitas cores, muitas imagens e poucos espaços em branco. Não se consegue achar um foco principal de atenção, prejudicando a concentração e a captação das informações. Os elementos, mal dispostos nas zonas visuais, obrigam o leitor a parar e analisar a página por partes – ou seja, esse produto gráfico não tem a objetividade inerente à informação jornalística. Além disso, a fonte empregada, do tipo sem serifa, não dá continuidade entre as letras, criando uma atmosfera "agressiva" a cada manchete. Já na "Folha de Londrina", o inverso ocorre: há a escassez de elementos atrativos e muitos espaços em branco. As duas imagens de capa, de tamanhos semelhantes, rivalizam a atenção do leitor entre si - não se sabe exatamente qual delas seria a mais importante. Há também o uso excessivo da cor vermelha e os alinhamentos centralizados, deixando a página sem movimento e, por isso mesmo, apática.

O ideal é que, num jornal, os textos, as imagens e as cores se equiparem, formando um todo coeso sem excessos ou falta de elementos atrativos. É preciso destacar que periódicos com um projeto gráfico bem elaborado são capazes de encontrar soluções funcionais quando os componentes se "desequilibram". Por exemplo, na primeira página do caderno "Corrida" da "Folha de S.Paulo" (**Figura 3**), há muitas imagens para pouco texto – por isso, o diagramador optou por "blocar" todas elas em um lado só, criando uma composição assimétrica agradável e com movimento. As cores empregadas na página não destoam severamente, criando um produto visualmente agradável. Mesmo quando usando uma composição simétrica (e por essa razão, sem ritmo), com duas imagens de tamanhos parecidos, a "Folha de S.Paulo" não prejudicou o produto final, posto que foi capaz de harmonizar as cores da fotografia com o infográfico.

Figura 3 – Bons exemplos a serem seguidos: páginas diagramadas da “Folha de S.Paulo”
Fonte: <http://www.acervo.folha.com.br>. Acesso em 28/03/2011.

Seguindo para o formato revista, a capa da “Carga Pesada” (**Figura 4**) representa a má exploração das características visuais empregadas nesse tipo de impresso. Mais “livres” visualmente que os jornais, as revistas aceitam composições mais ousadas e assimétricas. No entanto, o que se nota na **Figura 4** são o uso de cores saturadas (azul, amarelo e vermelho) que divergem entre si, causando um contraste ruim, e uma estrutura semelhante ao jornal – já que emprega o uso de linhas-finas extensas. A composição da fotografia de capa também não favorece a página, porque cria uma diagonal visual entre os dois homens desvalorizando o de terno, pois seu tamanho é bem menor. Por fim, o emprego da palavra “Pesada” em preto faz com que ela quase se perca sob o caminhão, sendo destacada somente pelas serifas brancas – um recurso pobre que dá ao produto visual final uma atmosfera de amadorismo gráfico.

Figura 4 – "Carga Pesada": exploração pobre dos elementos e do formato revista
Fonte: <http://www.cargapesada.com.br>. Acesso em 28/03/2011.

As imagens no formato revista geralmente ocupam o papel de "protagonistas" das páginas, dessa forma, é importante que o diagramador atente para a posição de cada uma delas e, também, para o "conjunto" visual que formarão no produto final. Elas não podem destoar drasticamente – principalmente com relação à cor. A revista "Marie Claire" (**Figura 5**) ilustra bem o emprego de um bom "grupo" de imagens. Na página da direita há a inversão da diagonal visual, valorizando as zonas mortas. Para compensar o uso excessivo de fotografias, há pouco texto – além de uma gama reduzida de cores, limitando-se ao preto, ao branco e ao vermelho. Na segunda página, apesar de empregar menos imagens, elas ganham proporções maiores, fazendo com que os olhos do leitor percorram um caminho em ziguezague. Mais uma vez, fica evidente a liberdade de criação da revista, pois todas as notas dessa página são diagramadas em colunas de tamanhos e formas diferentes. Destaca-se, por fim, a combinação de tons terrosos e verdes, elementos importantes na coesão da visualidade da página.

Figura 5 – Da esquerda para a direita: inversão das zonas visuais e transição do foco de atenção nas páginas da revista "Marie Claire"
Fonte: <http://www.iloveaguilera.com.br> e <http://www.verdinhobasico.com.br>. Acesso em 28/03/2011.

Considerações finais

No breve olhar lançado sobre esses produtos jornalísticos, nota-se como cada elemento tem um determinado peso na visualidade final – lembrando que o acabamento dos veículos impressos, o tipo de papel e impressão ficaram de fora na análise. Dessa forma, conclui-se que, diante dessa grande gama de opções gráficas, o diagramador não pode fazer suas escolhas aleatoriamente – é preciso ponderar que efeitos uma fonte ou cor, por exemplo, exercerão na aparência final da página. Essa premissa se faz fundamental no jornalismo, posto que seu produto é informação escrita, disposto imageticamente em cada folha de jornal e revista. E, enquanto imagem, é necessário que respeite o movimento dos olhos e aguce a percepção do receptor.

Além de facilitar o acesso à informação, o conjunto visual final dos veículos impressos confere identidade e coesão à publicação. Bom projetos gráficos, como o da "Folha de S.Paulo" são encarregados de garantir que nada "saia do eixos", causando qualquer tipo de estranhamento aos olhos do leitor – pois, afinal, a "embalagem" do jornal também deve funcionar como um atrativo de vendas. É interessante notar que, mesmo que o veículo traga informação de qualidade, se sua visualidade não estiver à altura do conteúdo, sua

credibilidade se vê “arranhada”, porque um dos elementos essenciais da página impressa se encontra em descompasso. Na revista “Carga Pesada”, por exemplo, que acumula mais de 20 anos de publicações, o visual “sabota” o conteúdo, conferindo à revista uma aparência amadora e pouco atrativa. Assim, é fundamental que a diagramação seja uma das protagonistas do jornalismo de imprensa, pois, como “refém” da imagem, ele precisa de bons recursos gráficos que potencializem sua visualidade.

Referências bibliográficas

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**. 4.ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

COLLARO, Antonio Celso. **Projeto Gráfico:** teoria e prática da diagramação. 4.ed. São Paulo: Summus, 2006.

CRAIG, James. **Produção Gráfica**. São Paulo: Mosaico, 1980.

ERBOLATO, Mário L. **Jornalismo gráfico:** técnicas de produção. São Paulo: Loyola, 1981.

NIEMEYER, Lucy. **Tipografia:** uma apresentação. 3.ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

RIBEIRO, Milton. **Planejamento visual gráfico**. 8.ed. Brasília: L.G.E, 2003.

A GRAVURA COMO RECURSO VISUAL NA IMPRENSA COMUNISTA BRASILEIRA (1945/1957)[*]

Juliana Dela Torres (Mestre em História Social pela UEL)
judelatorres@hotmail.com

1. Introdução

Desde a sua fundação em 1922, o Partido Comunista do Brasil (PCB) defendia a existência de periódicos como forma de propaganda, de fazer chegar às massas as posições assumidas pelo partido. Fundamentada nas diretrizes leninistas, a imprensa comunista brasileira se voltou para três pressupostos: educar as massas visando a elevar o nível de consciência política, organizar a classe operária ao redor do partido e propagar a linha ideológica (MORAES, 1994, p. 63). Analisando a produção dessa imprensa, percebemos que tais diretrizes eram seguidas tanto no espaço textual como também nos recursos imagéticos.

As fontes utilizadas para esta pesquisa são cinco jornais editados no Rio de Janeiro e uma revista editada em São Paulo, todos de circulação nacional e pertencentes à imprensa comunista brasileira: jornal A *Classe Operária*, jornal *Voz Operária*, jornal *Tribuna Popular*, jornal *Imprensa Popular*, jornal *Momento Feminino* e revista *Fundamentos*.

O recorte temporal deste trabalho abrange o momento de maior produção da imprensa do Partido Comunista do Brasil. Durante o período de legalidade do partido (1945/1947), sua imprensa contava com uma grande rede de jornais, revistas, romances, panfletos e outros materiais. Artistas preocupados em dar destaque a uma arte de caráter crítico-social, "realista" ou ainda conforme a ideologia stalinista, conhecida como "realismo socialista", contribuíram com seus traços nos periódicos comunistas. Um número expressivo de militantes e simpatizantes deixaram de colaborar a partir de 1956/1957, ou seja, após a divulgação do relatório do dirigente do Partido Comunista da União Soviética, Nikita Kruschev, denunciando a intolerância da era Stalin.

O PCB, como partido de massas, tinha por objetivo atingir o máximo da população. Tendo em vista que a maioria dos jornais foi editada na cidade do Rio de Janeiro, muitas reportagens destacavam assuntos relacionados aos problemas encontrados pela população carioca, mas sentidos também em outros Estados: a falta de gêneros alimentícios de primeira necessidade, de moradias, de transporte e de educação, entre outros temas. Sendo publicações produzidas na Capital Federal e devendo circular por todo o Brasil, apresentavam também as suas principais propostas e orientações do movimento comunista de âmbito internacional.

Neste artigo, objetivamos apresentar uma análise para o debate entre os artistas os quais enfatizaram a necessidade de uma arte "realista" e entenderam a gravura como um canal de comunicação e denúncia. Como veremos, muitas dessas imagens foram utilizadas como ilustração ou até mesmo para ocupar espaço das páginas dos periódicos comunistas. Também destacaremos os trabalhos da artista alemã Käthe Kollwitz e o trabalho da brasileira Renina Katz na imprensa comunista brasileira.

Para melhor compreensão das imagens aqui trabalhadas, dividimos nossa abordagem em duas partes. Primeiramente, fazemos uma breve discussão sobre o debate teórico entre artistas preocupados em fazer uma "arte para o povo". Em seguida, apresentamos uma abordagem sobre a importância atribuída pelo PCB à gravura, e também analisamos brevemente de que modo foram usadas nos periódicos comunistas.

2. Um debate sobre a busca de uma "arte para o povo"

A revista *Fundamentos*, editada em São Paulo e de circulação nacional na década de 1940 e 50, apresentava discussões sobre o meio artístico. Em suas páginas, direcionava os trabalhos que deveriam ser realizados no cinema, literatura, histórias em quadrinhos, pintura, gravuras, etc. Recebiam destaque os artigos sobre a necessidade de uma arte vinculada ao "realismo", bem como matérias de teóricos estrangeiros, principalmente da URSS, sobre a diretriz conhecida como "realismo socialista", conforme estaremos explicitando melhor posteriormente.

Na perspectiva de que a arte deveria estar ligada ao povo e à classe trabalhadora, exigia-se o mais perfeito conhecimento da realidade por parte dos artistas. Fernando Pedreira salienta que a primeira tarefa do artista consistia precisamente em "conduzir o espectador à realidade, explicá-la, revelar com maior nitidez possível, o típico, o essencial" (PEDREIRA, 1953, p. 21). O abstracionismo e o subjetivismo foram extremamente combatidos, como o autor ressalta durante o artigo: "o que é norma em arte é a representação da realidade: a figura humana, os objetos de uso, os animais e a natureza que é o meio em que vive o homem." (PEDREIRA, 1953, p. 20).

A revista *Fundamentos* também enfatizava a diretriz do "realismo socialista". Esse termo foi utilizado para conceituar a arte revolucionária na União Soviética, tendo como principal mentor Andrey Jdanov. Nessa esteira, os artistas apresentavam uma sociedade em

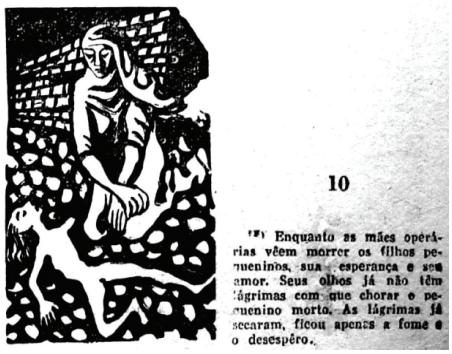
construção, com operários formidáveis, o homem e a mulher feliz trabalhando no campo, ou seja, cenas que expressam otimismo, um povo que agia. No Brasil, os artistas também deveriam apresentar personagens positivos, na luta para a busca do "projeto socialista".

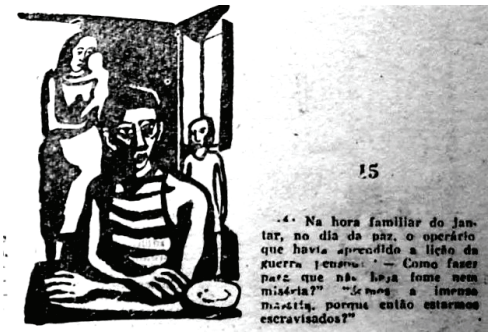
Partindo da tendência "realista", Ibiapaba Martins, em seu artigo na revista *Fundamentos*, fazia referências ao livro de Laurent Casanova, *O Partido Comunista, os Intelectuais e a Nação*, destacando que o dever de todo artista em face do homem e da sociedade deveria estar pautado na "honestidade na procura dos valores próprios do tempo e do país, vontade de ajudar o povo a tomar consciência dos problemas que exigem solução e, finalmente, um esforço sério no sentido de ajudá-lo a alcançar seus objetivos" (MARTINS, 1951, p. 14).

Como podemos perceber, a intenção era instigar, comunicar, conscientizar, levar o observador a interpretar a mensagem precisa para a tomada de ação. Lembramo-nos do artista brasileiro Carlos Scliar referindo-se à arte do "realismo socialista":

> Nós defendíamos muito essa posição do realismo socialista. Para nós ela significa uma arte que realmente mexia com a cabeça das pessoas em função de uma realidade social, que só a pessoa tendo consciência podia modificar. Isso era uma coisa que a gente compreendia e colocava com bastante sectarismo em todos os meios, com o entusiasmo que nós tínhamos naquela época (SCLIAR *apud* MORAES, 1994, p. 76).

Em uma "fábula" apresentada no jornal *A Classe Operária*, com legendas de Jorge Amado e ilustrações de Carlos Scliar podemos visualizar cenas expressivas que se voltam para os problemas do cotidiano da população brasileira (*A Classe Operária*, 1946, p.3).





O desenho à esquerda mostra uma criança estendida e a mãe ajoelhada, triste, olhando para a criança; a mensagem é completada pela legenda: "a fome e o desespero". A outra ilustração apresenta o desenho de uma família, com uma expressão facial de tristeza. À frente, o homem sentado à mesa aparece com um prato vazio ao seu lado; ao fundo, uma criança e a mãe com seu filho no colo. A ideia se completa com o texto, o qual reforça a

representação da miséria. A crítica demonstrada através das imagens pode ser a tentativa de conscientização enfatizada na fala de Scliar, citada anteriormente, visando à tomada de ação.

Diante das matérias apresentadas na revista *Fundamentos*, percebemos a existência de uma confusão entre os artistas sobre a arte do "realismo socialista", visto que muitas de suas obras estariam afinadas com um realismo de contestação e de crítica, concretizado nas imagens na expressão de angústia e miséria das figuras. Devido às contradições existentes, é interessante observarmos algumas referências sobre o "realismo socialista" em uma adaptação resumida de um artigo de Wlodziemierz Sokorski, no qual é destacada a função realista a ser obtida pela arte:

> A arte é uma manifestação peculiar do processo de observação da realidade. Dito em outras palavras, é uma afirmação artística da realidade objetiva que existe independentemente de nós, um reflexo criador dessa realidade em nossa mente, condicionado não só pelo simples fenômeno de observação, como pelo processo de seu conhecimento, processo esse definido pela concepção do mundo de uma classe social determinada (SOKORSKI, 1951, p.14).

No mesmo texto, o "realismo socialista" era enfatizado como o "mais perfeito método criador", que "é por seu turno um salto qualitativo à frente em relação ao realismo crítico" (SOKORSKI,1951, p.14). Podemos compreender que, apesar da ênfase na realidade, havia uma crítica aos trabalhos com caráter contestador, pois se partia da ideia de que os artistas, com seus traços expressivos de crítica, acabavam falseando a realidade ao apresentar o ser humano de forma "grosseira", com "deformações": a referência era às figuras cadavéricas e às imagens de desânimo e tristeza as quais, para os defensores do "realismo socialista", representavam o descrédito das pessoas.

De acordo com a diretriz socialista, o trabalhador deveria ser desenhado em ação, na luta, com expressão otimista, confiante, conforme a imagem ao lado. Na figura, repetida diversas vezes no jornal *A Classe Operária*, podemos visualizar trabalhadores em ação (A *Classe Operária*, 1948, p.5). Trata-se da representação do homem e da mulher, transmitindo, felicidade, força, segurança, ou seja, uma figura que se enquadra nos parâmetros do "realismo socialista".

Diante do intenso debate artístico, verificamos a ênfase para a necessidade de uma arte que houvesse a interação entre o artista e o povo. Dentro de uma linha de preocupação

social, a arte deveria ser útil à coletividade. Desta forma, o interesse se volta para uma arte multiplicada: a gravura.

3. A gravura como comunicação

A gravura serviu ao ideário comunista como um importante meio de comunicação, de combate aos problemas sociais e de contestação, ou seja, uma arte que procurava proximidade com o povo. No contexto histórico aqui apresentado, existiu um incentivo para a produção das imagens gravadas pelos chamados "Clubes de Gravura", não ficando restrita sua produção somente a esses espaços. Como veremos adiante, esta arte foi mais um recurso visual usado nas páginas da imprensa comunista brasileira.

É importante mencionarmos que a revista *Fundamentos* constantemente ressaltava o trabalho da gravurista alemã Käthe Kollwitz. Em artigo assinado por Paul Hogarth, destacava-se que, entre 1895 e 1898, a artista realizou uma série de gravuras denominada "A revolta dos tecelões", expressando o drama da vida da classe operária (HOGARTH, 1951, p.17). De acordo com o autor, a arte de Kollwitz após a Primeira Guerra estava inspirada nas difíceis condições sociais na Alemanha assolada pelo desemprego. Tendo isso em vista, os trabalhos da artista eram diretos, contribuindo para a imprensa e sindicatos, para a imprensa social democrática e para a imprensa comunista (HOGARTH,1951, p.17).

No contexto de pós-guerra, o artista sentia a necessidade de participar com sua produção por meio da representação da guerra, das revoluções, das perseguições e das injustiças sociais (AMARAL, 1987), caso de Kollwitz. Seus trabalhos, expostos no Brasil na década de 1930, mantinham essa temática e exerceram grande influência sobre os artistas brasileiros que se preocupavam em apresentar temas sociais. A arte de Kollwitz tornou-se fonte de inspiração para aqueles que se dedicavam à gravura brasileira, entre os quais destacamos Lívio Abramo, Carlos Scliar e Renina Katz.

Um dos desenhos mais conhecidos da artista alemã, “Guerra nunca mais”, integra as páginas da revista *Fundamentos* (*Fundamentos*,1949, p.1). Trata-se de uma imagem expressiva que, conjugada à frase, transmite a urgência da paz e a aversão aos conflitos. Isso é coerente com o momento pelo qual o PCB passava, empenhando-se em um movimento de âmbito nacional conhecido de “Movimento da Paz”. Diante da temática da paz, a mulher tornou-se figura primordial nas imagens da imprensa comunista brasileira.

Nos jornais da imprensa comunista brasileira, muitos dos traços expressivos de Kollwitz, enfatizados pela *Revista Fundamentos*, serviram de inspiração para os desenhos de artistas como Renina Katz, Scliar, Quirino Campofiorito, entre outros. Katz destacou a importância da artista alemã, dizendo que “era uma gravadora fantástica na xilo, no metal e na litografia também. Essa escolha de técnica tem muito a ver com isso, com o projeto artístico e claro com o estético” (KATZ *apud* ABRAMO, 2003, p.3). A xilogravura era um dos materiais escolhido pelos gravadores por ser um suporte onde o artista poderia expressar melhor os seus sentimentos diante do “realismo”.

Além do nome da artista Käthe Kollwitz sempre em destaque nas páginas da revista *Fundamentos*, também percebemos a ênfase para matérias sobre a grande difusão da gravura realista na China e no México. Nesses territórios, a gravura serviu como canal de informação, de comunicação visual. No México, a imagem gravada ilustrava panfletos e materiais para mobilizar e informar trabalhadores rurais e urbanos da revolução mexicana. Paul Hogarth ressaltava a organização de uma oficina pelos gravadores mexicanos para fazer ilustrações para livros destinados a analfabetos, cartazes e livretos ilustrados, cartazes contra a guerra, uma série interminável de gravuras (HOGARTH,1951, p. 17).

Os chineses, para se comunicarem com a massa trabalhadora, em sua maioria analfabeta, usaram a técnica da arte da gravura em madeira, deixando suas mensagens políticas através de imagens. Em suas páginas, a revista destacava a importância desses gravadores à frente da propaganda na luta de seu povo:

> [...] quando o povo chinês comemora a vitória da sua grande revolução agrária e anti-imperialista, torna-se necessário destacar o papel que os artistas da gravura, na sua maioria anônimos, desempenharam na grande luta[...].serviram com humildade e coragem o seu povo e puderam, dessa forma, se transformar em verdadeiros “engenheiros de almas”, em dignos e fieis interpretes das suas aspirações mais sentidas (A arte como arma de combate, 1950, p. 19).

A importância da gravura como canal de informação, crítica, denúncia e até mesmo registro foi pensada entre gravadores brasileiros. Lívio Abramo é reconhecido como um artista que demonstra em suas criações artísticas a preocupação com o social. Em suas obras, procurou trabalhar com cenas da vida do operariado paulistano nos anos 1930 e com fortes traços de protesto contra a Guerra Civil Espanhola. Para Renina Katz, as obras do artista são de "importância capital" (KATZ *apud* ABRAMO, 2003).

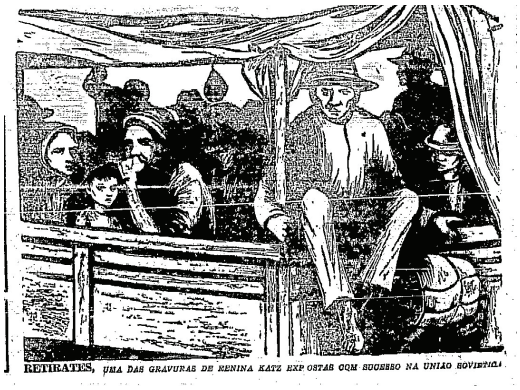
Carlos Scliar, outro importante gravador brasileiro, ao voltar da Segunda Guerra, fundou o Clube de Gravura em Bagé, no Rio Grande do Sul. Devido ao seu contato com os mexicanos, apresentava uma ideia da gravura como divulgação e registro. Essa tendência foi difundida pelo Brasil, em Santos, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo. Ademais, gravadores como ele se reuniram em grupos, diante da necessidade de uma "arte para o povo". Os Clubes de Gravura foram criados com incentivo do grupo de artistas comunistas (Carlos Scliar, Mario Gruber, Vasco Prado).

O jornal comunista *Voz Operária*, em artigo intitulado "A Gravura, arte para o povo", ressaltava o incentivo atribuído pelos "artistas do povo" a tal recurso (A gravura, arte para o povo, 1953, p. 3). O periódico ressaltava características importantes dessa forma de arte, destacando-a como meio eficaz de comunicação, mesmo porque poderia ser reproduzida em grande número e, assim, atingir eficazmente as massas. Afinal, o PCB estimulava as reproduções a baixo preço, com grandes números de tiragens.

Os Clubes de Gravura foram espaços nos quais os artistas discutiam pontos relacionados às artes e, nesse período, como já citamos, a preocupação com o social, relações da arte e do povo eram temas destacados em suas conversas. Fernando Pedreira apresenta os comentários dos artistas do grupo de gravuras de São Paulo sobre o dever de integrar-se à sociedade e compreendê-la amplamente, pois, para eles, "fora disso caímos no cerebralismo caótico dos abstracionistas. O que é norma em arte é a representação da realidade: a figura humana, os objetos de uso, os animais e a natureza que é o meio em que vive o homem" (PEDREIRA, 1953, p. 20).

A revista *Fundamentos* focalizava muito os trabalhos de Renina Katz, pertencente ao Clube de Gravuras de São Paulo. Em reportagem sobre suas obras ressaltavam o aspecto da vida e realidade que a artista colocava em seus desenhos. Destacavam ainda seu "esforço no sentido de colocar a gravura no seu verdadeiro nível, na altura de um grande veículo de

comunicação entre o artista e o povo [...]" (Vitoriosa exposição de Renina Katz em Moscou,1952, p. 20).


RETIRATES, UMA DAS GRAVURAS DE RENINA KATZ EXPOSTAS COM SUCESSO NA UNIÃO SOVIÉTICA

Os jornais comunistas destinavam espaços para apresentar assuntos relacionados às artes plásticas. Entre vários artistas, as obras da gravurista Renina Katz eram sempre citadas devido à preocupação da artista em retratar aspectos relacionados à população, sendo o homem, a mulher e a criança que compõem as cenas do cotidiano. As cenas relativas à temática da migração ganharam espaço considerável entre os trabalhos artísticos. A imagem reproduzida acima, de autoria de Katz, faz parte da série "Retirantes", em que a migração é realçada pelas vestimentas dos miseráveis migrantes, pela postura e olhares expressivos dessas pessoas (*Imprensa Popular*, 1955, p.4).

Diante dos traços gravados de Renina Katz, devemos mencionar que as obras da artista passaram por análises de artistas soviéticos, os quais fizeram considerações no sentido de "ajudá-la". No jornal *Imprensa Popular*, podemos observar contradições nas avaliações feitas pelos artistas com relação às gravuras expostas na Casa Central dos Artistas, em Moscou (Artistas e críticos soviéticos discutem as obras dos gravadores brasileiros, 1955, p. 4). A matéria aponta que Katz foi elogiada pelo fato de realmente ter visto a cena reproduzida, não deixando dúvidas; por outro lado, também recebe críticas de estar fazendo pouco como artista, como destaca a fala de um artista soviético: "Devia criar obras mais sintéticas, nas quais fosse possível compreender qual a meta a que aspiram as pessoas representadas pela pintora. Isto nós não vemos [...] De todo coração desejo à pintora melhores êxitos".

Observamos a expectativa do artista soviético de que Renina Katz reproduzisse, em seus trabalhos, um povo com um objetivo, uma meta, pessoas conscientes aspirando a uma sociedade socialista, características do "realismo socialista". Em defesa às obras da artista, outros artistas salientam a incompreensão acerca da obra da pintora, da força combativa das imagens: "Ela mostrou com vigor e cólera o sofrimento de seu povo. Não é isso por acaso um mérito da pintora?" (Artistas e críticos soviéticos discutem as obras dos gravadores brasileiros,1955, p.4). Verificamos, assim, que as críticas se dividem entre uma visão voltada para o "realismo socialista" e outra para o "realismo crítico", de denúncia, de contestação.

No jornal *Momento Feminino*, podemos visualizar outra gravura de Renina Katz ilustrando uma reportagem sobre "Tortura nos lares" (Tortura nos lares, 1948, p. 6). Tema constante, imagens relacionadas à carestia de gêneros alimentícios repetidamente apresentavam a figura da mulher diante deste problema. Diante da imagem o receptor pode visualizar mulheres curvadas, desanimadas, expressão facial triste, reforçando o momento da interpretação com a legenda "o quadro do pauperismo brasileiro". Portanto, os traços "fixam" o quadro de pobreza e miséria da família brasileira.

Também o cenário de favelas era comum nas imagens em que vemos figuras femininas. A gravura do artista Arydio, intitulada "Favelados", foi usada para ilustrar uma reportagem no jornal *Voz Operária* sobre despejos (Pelo direito de possuir um lar! Os despejos policiais, 1955, p. 4). Na imagem usada para ilustrar um texto relacionado à crise habitacional, chamando a atenção para os despejos, vemos uma cena comum de um homem e uma mulher na favela.

O telhado com material desproporcional, assim como o restante dos casebres, demonstra o aproveitamento de telhas ou madeiras usadas. Nos barracos das favelas, eram utilizadas cobertura de telha ou zinco, e paredes de telas, de tábuas de caixotes, de folhas de zinco ou de lata, de palha. Nas construções, eram usados materiais encontrados nas ruas, restos de obras de construção civil, demolições, etc. (GAWRYSZEWSKI, 1996, p.213, 214).

A gravura mostra ainda a existência de energia elétrica; na frente, uma bacia, o que pode sugerir a falta de água, outro problema tão sentido no dia a dia das mulheres e que ganhou um número expressivo de ilustrações com tal tema. Uma das queixas dos favelados era sobre a luz elétrica, repassada por "particulares", com baixa qualidade e altos preços. As favelas não contavam com a instalação de luz elétrica da companhia de energia Light and Power, pois estavam localizadas em morros e terrenos não urbanizados (GAWRYSZEWSKI, 1996).

Abaixo da imagem, a escrita da legenda situa a obra: “Favelados, gravura de Arydio – do Clube de Gravura do Rio de Janeiro”. Devemos lembrar a discussão realizada sobre estes espaços, que contavam com artistas os quais buscavam fazer, com seus trabalhos, uma arte para o povo ao representar cenas de seu cotidiano. É uma imagem a qual não foi feita para ilustrar especificamente a notícia, mas, como ressaltado anteriormente, foi mais um recurso usado nas páginas da imprensa comunista brasileira por associar-se a uma “arte realista”, deixando evidências de um determinado espaço.

O trabalho no campo foi outra temática desenvolvida constantemente pelos gravuristas. A imagem da mulher camponesa é tema da gravura ao lado, sem o acompanhamento de texto, aparece em uma página do jornal *Imprensa Popular*. A figura é seguida pela legenda “Camponesas” (Imprensa Popular,1954, p.6). A autoria é de Virgínia Artigas, e a obra foi retirada do álbum da artista para a II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas.

Os rostos sérios, de perfil, apresentam marcas de expressão das mulheres trabalhadoras do campo. A criança, figura marcante que acompanha a mãe nas tarefas diárias, aparece encostada à mulher. Nas ilustrações da imprensa comunista brasileira, verificamos a constante presença da mulher com os filhos e o homem no trabalho do campo.

A trabalhadora no espaço da fábrica também foi constantemente representada na arte da gravura. A imagem à esquerda apresentada no jornal *Voz Operária*, mostra uma mulher tecelã trabalhando com uma expressão séria. A imagem está na coluna “Voz dos leitores” ilustrando uma notícia sobre o trabalho de operárias em uma indústria têxtil na cidade de Campinas (Voz dos leitores, 1955, p.2). No texto, são destacados problemas como o salário baixo das trabalhadoras, os descontos por defeitos no tecido, o excesso de trabalho e a perseguição em virtude de situações de protesto. Portanto, a imagem serve para ilustrar a expressão de descontentamento daquela mulher, representando o sofrimento de um grande número de trabalhadoras com o mesmo problema.

Na gravura à direita, vemos um operário e duas operárias no espaço da indústria. Nessa imagem, as mulheres aparecem entre as máquinas com uma expressão facial de tristeza, desanimadas, cansadas ou pensativas. A imagem ilustra uma reportagem a respeito dos tecelões da Paulista, em Pernambuco, uma das maiores concentrações operárias do país, os quais lutavam por melhores condições de trabalho e pelo aumento de salário (20 mil Têxteis de Paulista em luta por aumento, 1955, p.10). Como podemos visualizar, não vemos a luta, somente o olhar para baixo dos trabalhadores, o que sugere descontentamento no espaço do trabalho.

4. Considerações finais

Como forma de propaganda e orientação política nas décadas de 1940 e 50, o PCB contava com as publicações de sua imprensa. Durante a pesquisa nesses periódicos, verificamos que, em meio aos textos, tinham importância diferentes recursos imagéticos: ilustração, gravura, charge, caricatura e histórias em quadrinhos.

No momento pós-guerra, fazia parte das discussões entre os artistas a necessidade de uma arte engajada de caráter crítico-social, realista, uma arte para o povo. Nesse sentido, e com a legalidade do PCB em 1945, muitos artistas que procuravam trabalhar com temáticas voltadas para o social encontraram no ideário do partido o espaço para desenvolver seus trabalhos.

Partindo do princípio de que os “problemas da arte e do artista não se separam do povo e da classe trabalhadora”, tais artistas procuravam enfatizar a necessidade a uma tendência “realista” que explicasse e revelasse com maior nitidez o essencial ao espectador.

Dessa forma, foi possível verificar, especialmente a partir da publicação da revista *Fundamentos*, a existência de um debate sobre o "realismo" e seus elementos, como traços expressionistas, de contestação, de denúncia, vinculados ao que chamaram de "realismo crítico", e traços positivos, de ação, de seriedade, força, felicidade, vinculados à diretriz denominada "realismo socialista".

Na arte gravurista, os traços gravados pela artista alemã Käthe Kollwitz são reverenciados pelas páginas de *Fundamentos*. A mesma revista sublinhava a importância deste recurso a partir do exemplo mexicano e chinês. No caso brasileiro, muitas foram confeccionadas nos Clubes de Gravuras e não feitas para os periódicos, mas, pelas temáticas sociais apresentadas, foram usadas nas páginas dos jornais. Em meio aos artistas, o nome de Renina Katz ganhou expressivo destaque na arte da gravura.

Foi possível observar, ainda, que a gravura foi um recurso imagético utilizado pela imprensa comunista brasileira. Várias reproduções ocuparam as páginas dos periódicos objetivando ilustrar os artigos, embora tenhamos visto que, algumas vezes, as imagens não se conjugavam com o texto verbal. Também verificamos o seu uso apenas para ocupar espaço nas páginas.

Ademais, visualizamos a repetida presença das mulheres. A mulher real é focalizada em imagens relacionadas ao tema da paz, de assuntos relacionados ao trabalho urbano e rural, de problemas como a carestia de gêneros alimentícios, do cotidiano da favela, das cenas de migrantes, entre outros temas.

Como foi possível constatar, são evidências e representações de um período histórico e do imaginário de um grupo social que envolveu militantes, simpatizantes e leitores. Além dos homens, as mulheres também se fizeram presentes e foram constantemente representadas nas páginas da imprensa partidária.

5. Referências

ABRAMO, Radhá. Renina Katz e sua arte. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 17, n. 49, set/dez. 2003. Disponível em <www.scielo.br>. Acesso em: 03/03/2008.

AMARAL, Aracy A. *A arte para quê?* (A preocupação social na arte brasileira, 1930/70). 2 ed. São Paulo: Nobel, 1987.

A arte como arma de combate. *Fundamentos*. São Paulo, p. 19, 02/1950.

Artistas e críticos soviéticos discutem as obras dos gravadores brasileiros. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro, p.4, 30/04/1955.

A gravura, arte para o povo. *Voz Operária*. Rio de Janeiro,10/10/1953, p. 3.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. *A agonia de morar*: urbanização e habitação na cidade do Rio de Janeiro (DF) – 1945/50. Tese (Doutorado), FFLCH/USP, São Paulo, 1996.

HOGARTH, Paul. O artista e as lutas da classe operária. *Fundamentos*. São Paulo, p.17, 07/ 1951.

MARTINS, Ibiapaba. Os artistas plásticos têm um dever a cumprir. *Fundamentos*. São Paulo, p.14, 01/1951.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado* (a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil – 1947/1953). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

PEDREIRA, Fernando. Artistas jovens e a arte jovem. *Fundamentos*. São Paulo, p.20, 1953.

Pelo direito de possuir um lar! Contra os despejos policiais. V*oz Operária*. Rio de Janeiro, p.4,19/03/1955.

TORRES, Juliana Dela. *A representação visual da mulher na imprensa comunista brasileira (1945/1957).* Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Estadual de Londrina, 2009.

SOKORSKI, Wlodziemierz. O Realismo Socialista. *Fundamentos*. São Paulo, p.14, 08/1951.

Tortura nos lares. *Momento Feminino*. Rio de Janeiro, p.6, 30/10/1948.

Vitoriosa exposição de Renina Katz em Moscou. *Fundamentos*. São Paulo, p. 20, 03/1952.

Voz dos leitores. *Voz Operária*. Rio de Janeiro, p. 2, 05/11/ 1955.

20 mil Têxteis de Paulista em luta por aumento. *Voz Operária*. Rio de Janeiro, p. 10, 10/12/1955.

5.1 Fontes

Jornal *A Classe Operária*, 1946-1951

Jornal *Imprensa Popular*, 1947-1956

Jornal *Momento Feminino*, 1947-1956

Jornal *Tribuna Popular*, 1945-1947

Jornal *Voz Operária*, 1946-1957

Revista *Fundamentos*, 1948-1955

[*] As ideias apresentadas neste artigo foram baseadas na Dissertação de Mestrado *A representação visual da mulher na imprensa comunista brasileira (1945/57)*, sob orientação do professor Dr. Alberto Gawryszewski.

IMAGENS EM MOVIMENTO: A ESTÉTICA CRIADORA DO CARNAVALESCO PAULO BARROS

Juliana dos Santos Barbosa (UEL)
CAPES
julibarbosa@hotmail.com

1. APRESENTAÇÃO

Os desfiles de escolas de samba são uma das manifestações artísticas mais simbólicas da cultura popular brasileira. Um espetáculo de linguagem sincrética, onde cores, formas, sons e movimentos são combinados para representar os temas que as agremiações carnavalescas levam para o sambódromo.

Este artigo dá continuidade a pesquisas realizadas no projeto de mestrado em Estudos da Linguagem, em que estudamos a tradução intersemiótica no processo de criação do desfile de 2007 da escola de samba Unidos do Viradouro, desenvolvido sob a coordenação do carnavalesco Paulo Barros. A proposta aqui é ampliar a abrangência da referida pesquisa, a fim de identificar tendências que possibilitem caracterizar a estética criadora do artista.

Para tanto, selecionamos elementos visuais (alegoria ou fantasia) de desfiles elaborados entre os anos de 2006 e 2008, que serão observados a partir de dois principais aportes teóricos: a Crítica Genética - que pensa a criação artística como uma ação dinâmica, marcada por transformações que envolvem seleções e combinações provenientes da interação do artista com o seu espaço e tempo sociais-, e a Semiótica peirceana - que define o signo como algo que representa determinada coisa, para alguém, sob certos aspectos e em certa medida, ou seja, como algo que “socializa” um pensamento através de determinada linguagem.

A criação, neste sentido, configura-se como um processo de tradução entre o original e aquilo que se quer comunicar. A escolha de elementos visuais se justifica tanto pela ênfase na visualidade que o carnaval adquiriu, em especial nas três últimas décadas, como também pela relevância dessa linguagem na concepção artística de Paulo Barros.

2. AS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO E O CARNAVALESCO PAULO BARROS: BREVE CRONOLOGIA DAS TRAJETÓRIAS

A produção de um desfile carnavalesco é um contínuo movimento tradutório: um texto *vira* imagem, que *vira* música, que se *transforma* em coreografia (BARBOSA, 2007). Esta linguagem sincrética não é, entretanto, a característica que marca a origem dos desfiles. As escolas de samba, cujas primeiras formações datam do final da década de 1920, no Rio de Janeiro, têm no samba o elemento central de sua formação, num período em que o gênero musical transformava-se na expressão musical do Brasil.

> Apesar de não desprovidas dos elementos visuais, as escolas de samba seriam louvadas e reconhecidas, nas primeiras décadas de sua existência, principalmente pelas performances sonoras da "massa encantadora dos morros" [...] As escolas de samba deveriam ser avaliadas, e, portanto legitimadas, mais pela força de suas músicas, seus cantos, evoluções e originalidade do que pela opulência visual, que, por algum tempo, seria prerrogativa dos ranchos (FERREIRA, 2004, p. 344 e 348)

Mussa e Simas (2010, p.128), constatam que o samba-enredo é o único quesito que esteve submetido a julgamento desde os primeiros desfiles, confirmando a importância desse elemento para os desfiles das escolas. Os autores lembram que "no final da década de 20, não havia o formato em cortejo na disputa entre as escolas. O concurso incluía somente a apreciação do samba apresentado".

Entre as décadas de 1940 e 1950 foram fundadas várias escolas de samba que, aos poucos, se consolidariam como o grande momento do carnaval carioca. A década de 1960 foi marcada pelo início das parcerias entre as agremiações carnavalescas e artistas vindos de escolas e ateliês de arte, resultando na valorização do aspecto visual dos desfiles. Conforme Ferreira (2004, p.355-356), fantasias e alegorias assumiam um papel de destaque, ao mesmo tempo em que artistas plásticos de vanguarda se interessavam pela estética do samba.

A partir de 1968 são gravados os primeiros discos com sambas-enredo, que passaram a ser difundidos para todo o país. A inauguração da Marquês de Sapucaí, em 1985 e a criação da LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba, marcariam o ingresso das escolas na era do grande espetáculo. A arquitetura do novo sambódromo, onde o público passa a ver o desfile das arquibancadas, e a nova forma de organização da festa, estabelecem um padrão de qualidade estética que agrega detalhes visuais e novidades tecnológicas àquele que viria a ser conhecido como o "maior espetáculo da Terra". Os anos de 1990 consolidam o processo de verticalização e a primazia da visualidade dos desfiles das escolas de samba.

É neste contexto, mais precisamente em 1993, que Paulo Barros começa a desenvolver seu trabalho como carnavalesco, inicialmente nas escolas do chamado Grupo de Acesso. O artista entrou para o Grupo Especial em 2004, a convite do presidente da escola de samba Unidos da Tijuca.

Em seu primeiro ano na "elite" do carnaval carioca, o carnavalesco se destacou pela originalidade: na alegoria "Criação da Vida", as pessoas não eram apenas destaques que complementavam o visual do carro alegórico, como era comum, mas compunham a alegoria em si, de forma preponderante. Esta é a principal característica das chamadas "alegorias humanas": a substituição das estruturas de ferro por pessoas que encenam coreografias. As imagens ganham movimento. E vida.

O feito garantiu a Unidos da Tijuca o vice-campeonato daquele ano, e colocou Paulo Barros na pauta das discussões sobre desfiles carnavalescos. O Jornal do Brasil[1] publicou: "Paulo Barros, da Tijuca, repete em 2004 a proeza de Joaõsinho Trinta em 1989: ficou em segundo lugar, mas deixou registrado um desfile mais marcante que a campeã."

Nos anos seguintes, a concepção de desfiles com materiais inusitados e alegorias humanas torna-se a marca do carnavalesco.

Em nossa pesquisa durante o mestrado, tivemos acesso aos bastidores do carnaval de 2007 e constatamos uma estética focada na concepção de "imagens em movimento", que por suas características geram maior interação com o público e facilitam a leitura deste texto plurissígnico. Ao ampliar o *corpus* e o período de observação, buscamos confirmar esta tendência que, em detrimento do "luxo pelo luxo", propõe elementos baseados em signos que comuniquem o tema do enredo com clareza e originalidade.

3. A ESTÉTICA CRIADORA DO CARNAVALESCO PAULO BARROS

Para análise da criação artística do carnavalesco Paulo Barros selecionamos os seguintes elementos: os figurinos dos casais de mestre-sala e porta-bandeira dos anos de 2006 e 2007 e a alegoria da pista de esqui, apresentada no ano de 2008.

[1] Jornal do Brasil, edição de 29/02/2004.

3.1 A Combinação de Signos nos Figurinos dos Casais de Mestre-Salas e Porta-Bandeiras

O casal de mestre-sala e porta-bandeira é responsável pela apresentação do pavilhão das escolas de samba, sendo um dos quesitos avaliados pelos jurados dos desfiles. Eles não "sambam" e sim executam uma coreografia pela avenida. Conforme Ferreira (2004, p. 369) a dança do par "tornou-se uma espécie de balé popular, com códigos e passos característicos".

De acordo com o Manual do Julgador da LIESA, a função da porta-bandeira é conduzir o pavilhão da escola, e a do mestre-sala é cortejar a porta-bandeira, bem como proteger e apresentar o pavilhão da escola. O casal deve mostrar movimentos coordenados, com graça e leveza, desenvolvendo gestos e posturas elegantes e corteses.

Apresentamos, a seguir imagens dos casais de mestre-salas e porta-bandeiras dos carnavais de 2006 e 2007, para analisar as combinações de signos feitas por Paulo Barros na concepção de seus figurinos. Tais composições serão observadas a partir de aportes conceituais apresentados por Pignatari em sua obra Comunicação Poética. Para o autor, cujos pressupostos teóricos se fundamentam na semiótica peirceana, existem dois processos de associação das coisas: por proximidade - eixo sintagmático -, e por semelhança - eixo paradigmático (PIGNATARI, 2004).

3.1.2 Uma Sinfonia Visual na Avenida

No carnaval de 2006 Paulo Barros desenvolveu, na Unidos da Tijuca, o enredo "Ouvindo tudo o que vejo, vou vendo tudo o que ouço". Inspirado nos 250 anos de nascimento de Mozart, o carnavalesco propôs uma "sinfonia visual", que provocasse, através de imagens, a emoção despertada pela música. A figura 1 mostra o casal de mestre-sala e porta-bandeira daquele ano:

Figura 1: Casal porta-estandarte do desfile da Unidos da Tijuca – carnaval 2006
(foto cedida pelo carnavalesco Paulo Barros)

A saia da porta-bandeira, que faz analogia a um CD (*Compact Disc*), é um exemplo de signos associados a partir do eixo paradigmático, ou seja, combinados com base nas similaridades entre os dois objetos, que se assemelham tanto pelo formato circular, quanto pelos movimentos giratórios - do disco em execução e da porta-bandeira em sua coreografia. Já a combinação entre as fantasias do casal - ela representando um CD e ele, o músico Mozart - consiste numa associação sintagmática, já que combina dois elementos que se aproximam por pertencerem a um mesmo universo. A criação dialoga também com a história da música, combinando signos de tradição e modernidade.

Sem preterir o aspecto luxuoso do figurino dos casais porta-estandartes, Paulo Barros inova pelas associações que propõe. Numa espécie de "metáfora visual" as combinações das indumentárias representam o tema do enredo, proporcionando maior eficácia no processo de comunicação entre obra e público.

3.1.3 Virando o Jogo na Sapucaí

Em 2007 Paulo Barros foi responsável pela concepção do desfile da escola de samba Unidos do Viradouro, que tratou dos vários tipos de jogos em seu enredo, com a proposta de tranformar a passarela do samba em um imenso tabuleiro. A figura 2 mostra o figurino do casal de mestre-sala e porta-bandeira daquele ano:

Figura 2: Casal porta-estandarte do desfile da Unidos do Viradouro – carnaval 2007
(foto do acervo da pesquisadora)

Mais uma vez o carnavalesco emprega a combinação pelo eixo paradigmático para criar a fantasia da porta-bandeira. A saia dela representa uma roleta de cassino, dois elementos que também se assemelham pelo formato redondo e pelos movimentos giratórios. O mestre-sala, fantasiado de crupiê, complementa o visual do figurino, a partir de uma associação feita através do eixo sintagmático, que reuniu imagens de um mesmo campo de significação: o mundo dos jogos.

Tais combinações no figurino de casais porta-estandarte não se restringiram a esses anos nos desfiles concebidos por Paulo Barros. Em 2005, por exemplo, o casal representou o sintagma Dom Quixote (mestre-sala) e moinho de vento (saia da porta-bandeira) num enredo sobre o mundo da imaginação. Em 2011, quando o enredo foi sobre cinema, a metáfora visual foi construída a partir da semelhança entre a saia da porta-bandeira e um rolo de filme.

Em todos os casos, as imagens das saias, quando ganham movimento, consolidam a iconicidade com o objeto representado, efeito que se intensifica quando da interação entre as indumentárias do casal. Para Ostrower (1987, p.20), tais associações contituem a essência do mundo criativo. Em nossa dissertação (2007), destacamos a originalidade gerada pelas combinações e constatamos que o carnavalesco aproveita cada detalhe para comunicar o enredo.

Aqui confirmamos a tendência em atribuir a quase todos os elementos uma funcionalidade que extrapola a estética visual, garantindo coerência ao desfile. Um desfile organizado tal qual um texto, cuja clareza emana de imagens metafóricas e cuja origilidade provém da combinação conseguida dentro da rede de sentidos que constituem o enredo.

3.2 O INUSITADO COMO TENDÊNCIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE PAULO BARROS

O artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. Neste sentido, o conceito de "metamorfose" apresentado por Salles, constitui uma lente interessante. Para a autora (2004, p. 26) "o movimento criador é a convivência de mundos possíveis: o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente". Quando identificamos, por exemplo, o que o artista busca e também aquilo que ele rejeita, nos aproximamos de sua estética criadora. E a recorrência de determinadas escolhas nos permite identificar tendências de seu processo criativo.

Nas pesquisas sobre a criação artística do desfile de 2007, identificamos a busca da originalidade como uma das principais características do movimento criador de Paulo Barros. Tal atributo, segundo Kneller (1978), é um traço da criatividade que contempla a habilidade de produzir ideias raras, resolver problemas de modo incomum, bem como usar coisas de modo não costumeiro.

Um dos aspectos que garantem a originalidade nos desfiles concebidos pelo carnavalesco é justamente o uso de materiais inusitados: em 2003, numa homenagem a Portinari, uma das alegorias foi construída com latas de tinta; em 2004, na já comentada alegoria "Criação da Vida", ele levou para a avenida uma "escultura humana"; em 2005, o homem de lata do Mágico de Oz foi produzido com cerca de 120 mil peças em alumínio; Em 2006, a música "Fuscão Preto" foi traduzida para o código visual com 21 carcaças de fuscas adquiridas em ferros-velhos da cidade, e a música "Mamãe eu Quero" foi representada por uma alegoria em que se utilizou 7 mil chupetas.

No carnaval de 2007, Paulo Barros brincou com a expressão "virar o jogo" (tema do desfile), fazendo a alegoria "Castelo de Cartas" cruzar a avenida de cabeça para baixo; em 2008, uma pista de esqui com 26 toneladas de gelo, que será aqui analisada, cruzou a Sapucaí sob os 40ºC do Rio de Janeiro; em 2009 um jardim com plantas de verdade foi cultivado durante meses para compor a alegoria que fazia alusão ao filme "Edward, mãos de tesoura"; em 2010

e 2011, o elemento inusitado ficou por conta do uso de técnicas de ilusionismo na coreografia da comissão de frente.

Propomos a seguir a análise de uma das alegorias criadas para o desfile de 2008, visando identificar a originalidade como tendência de seu processo criativo.

3.2.1 A PISTA DE ESQUI NO CARNAVAL DE 2008: "FOI DE ARREPIAR"

Depois de substituir armações metálicas por estruturas humanas, colocar os instrumentistas da bateria em cima de um carro alegórico, entre outras inovações, Paulo Barros levou uma pista de esqui para o sambódromo. O ano era 2008, a escola, a Unidos do Viradouro, e o enredo, "É de arrepiar". A ideia era trabalhar com elementos que causam arrepio no ser humano, como o frio, o medo, o prazer e o encantamento estético. Geleiras, personagens de filme de terror e figuras memoráveis como Cartola tiveram lugar no desfile. A figura 3 mostra uma das alegorias do referido desfile:

Fig. 3 – Alegoria Pista de Esqui
(Foto: Marcos D'Paula/AE - 04/02/2008, www.fotos.limao.com.br)

Um carro alegórico de 33 metros de comprimento e 9 metros de altura. A neve, produzida por máquinas, deu à alegoria ares de estação de esqui. A alegoria foi feita com 26 toneladas de gelo e contava com 15 esquiadores que se revezavam na descida da pista de esqui, garantindo

o “típico efeito de movimento das alegorias de Paulo Barros, que valorizam o elemento humano em sua constituição” (BARBOSA, 2007, p.80)

De acordo com o esquiador profissional André Spinola, tricampeão brasileiro e responsável pela equipe de esquiadores do carro abre-alas, foi algo inédito no Brasil e no mundo. “Pela primeira vez teremos uma pista de esqui com neve verdadeira, em cima de uma estrutura móvel, com esquiadores descendo de verdade”[2] declarou. Sob a angulação do conceito de tradução intersemiótica, discutido por Plaza, tal alegoria pode ser considerada “uma criação feita a partir de escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original” (PLAZA, 2008, p.30). Estranho porque, em cima de uma estrutura móvel, a pista de esqui - que em seu sistema original é fixa - “desfilou” por toda a avenida, como uma estação de esqui ambulante.

O carro alegórico em análise representava também o arrepio provocado pelo experimento de algo inédito. Esse tipo de arrepio era citado no enredo que em certo trecho dizia: “[...] Nunca vi nada assim. [...] Quero fazer tua vontade; te arrepiar na avenida”[3]. O arrepio, neste caso, foi em dose dupla: para os esquiadores - que nunca haviam participado de um desfile carnavalesco- e para público - que pela primeira vez via uma pista de esqui em um desfile de escola de samba.

Tanto “atores” quanto “espectadores” do espetáculo poderiam se *arrepiar* diante de algo incomum – uma pista de esqui, um signo que também nos coloca diante de um jogo de linguagens que estabelece relações entre neve, frio e arrepio: a neve constitui um signo indicial de frio – a única causa de arrepio que a ciência explica[4].

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os exemplos apresentados demonstram que a estética criadora de Paulo Barros carrega marcas de preocupação com a clareza e a originalidade. Tais atributos são respectivamente

[2] Matéria “Viradouro levará neve e esqui à Sapucaí” publicada em 31/01/2008. Disponível em: <http://globoesporte.globo.com/carnaval2008> acesso em 18/03/2011.

[3] Enredo disponível em <www.liesa.com.br> acesso em 18/03/2011.

[4] Informação dada pelo carnavalesco Paulo Barros em entrevista publicada em 11/12/2007 no site: <www.globo.com>, sob o título: “Paulo Barros mantém mistério sobre carnaval da Viradouro”

alcançados pelo uso de signos cujos significados podem ser facilmente compreendidos pelo público, e pela utilização de elementos inusitados. O resultado é uma capacidade de comunicação eficaz com o espectador, que não precisa de legenda ou narração para compreender o desfile, ao mesmo tempo em que se surpreende com as novidades apresentadas pelo carnavalesco.

O espectador vê a fantasia do casal de mestre-sala e porta-bandeira e a compreende; acompanha a comissão de frente e entende o seu significado dentro do enredo. Ademais, as inovações apresentadas pelo carnavalesco se destacam não somente pelo aspecto do inusitado em si, mas também porque sempre estabelecem relações de significância com o enredo proposto.

Há quem considere sua linguagem "descarnavalizada"[5], já que foge ao atual padrão das escolas de samba. Proponho, neste caso, uma reflexão à luz do conceito de Bakhtin (1987), para quem o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores, bem como qualquer tipo de palco ou cenário. Ora, os desfiles das escolas de samba já perderam parte desta essência há décadas, em função da forma como são organizados na 'sociedade do espetáculo'.

O regulamento determina, entre outros aspectos, um tempo rigorosamente cronometrado para que o desfile aconteça, num "palco" (a Marquês de Sapucaí) cuja arquitetura delimita claramente o espaço dos desfilantes e do público.

Quando propõe inovações e foge a certas regras, Paulo Barros não estaria, pelo contrário, carnavalizando a linguagem das escolas de samba? A restrição a este tipo de iniciativa não seria (aí sim) descarnavalizar os desfiles das escolas de samba e tornar tudo muito parecido?

Para responder, recorremos novamente aos pressupostos teóricos de Bakhtin (1987, p. 6-9), que define o carnaval como "uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente" ou uma festa "das alternâncias e renovações", que se manifesta "através de formas de expressão dinâmicas e mutávies". A resposta, então, é sim. E a discussão valeria outro artigo.

[5] Opinião dada pelo colunista Bruno Felippo no artigo: "O carnaval descarnavalizado de Paulo Barros" publicada em 04/02/2008 no site: <www.odiaonline>, acesso em 20/02/2011.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo; HUCITEC: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBOSA, Juliana dos Santos. *A transmutação de formas e o jogo de linguagens no processo de criação do carnaval 2007: a Viradouro vira o jogo*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, 2007.

FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

KNELLER, George. Arte e ciência da criatividade. São Paulo: Ibrasa, 1978.

MUSSA, Alberto e SIMAS, Luiz Antonio. Samba de enredo: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 .

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. Petrópolis: Vozes, 1987.

PIGNATARI, Décio. O que é Comunicação Poética. 8ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008

SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado:* processo de criação artística. São Paulo; FAPESP: Anablume, 2004.

IVAIPORÃ: HISTÓRIAS A PARTIR DE FOTOGRAFIAS E ORALIDADE[a]

Juliana Mastelini Moyses[b] – Universidade Estadual de Londrina

O presente trabalho constitui uma proposta de observar a relação entre fotografia e memória a partir da recuperação histórica de Ivaiporã por meio de relato oral, textos e imagens. A ideia da pesquisa surgiu da observação de que, apesar da história do município estar viva na memória dos primeiros moradores e de seus descendentes, há carência de estudos sobre a região, e então a possibilidade de se recuperar a história junto às pessoas, e também de estudar a relação fotografia e memória. A pesquisa propõe a recuperação histórica com base em duas perspectivas: 1) as histórias contadas pelas pessoas e 2) pelas fotografias. A partir disso, organizá-la para que não se perca e para que as pessoas possam acessá-la e conhecê-la.

As fotografias não terão o papel de meras ilustrações; elas serão usadas como "contadoras" de histórias e como instrumento auxiliar para a recordação e, portanto, reveladoras de outras histórias. Elas assumem um papel muito importante quando se busca contar a história a partir da perspectiva daqueles que viveram, já que além de "contar" histórias, as fotografias despertam a memória das pessoas para um acontecimento, um lugar, uma pessoa.

O papel das fotografias foi analisado da seguinte forma: o primeiro momento da entrevista era direcionado às histórias espontâneas dos entrevistados e também aos questionamentos. No segundo momento, fotografias antigas da cidade eram apresentadas aos entrevistados, pedindo para que eles discorressem sobre a imagem, com o objetivo de observar o que a fotografia despertava em cada um.

A metodologia adotada será: pesquisa bibliográfica, coleta e análise de fotografias e história oral, ou seja, entrevista com pioneiros e descendentes. A pesquisa bibliográfica foi o primeiro passo e serviu como base para os outros dois procedimentos: buscar as fontes orais e as fotografias.

Fotografia e oralidade: história

"Toda fotografia tem atrás de si uma história" (KOSSOY, 2001, p. 45), e todo mundo tem uma história para contar. Conhecer essas histórias é conhecer também um pouco da história coletiva, já que aquelas falam muito do conjunto. Um dos instrumentos para isso é a história oral, que auxilia na tentativa de dar voz aos anônimos que têm muito

que contar. Boing (2007) pontua que a utilização de dados orais “oferece lugar na história àqueles que não souberam e puderam se expressar”. Segundo ele, além de oferecer a outra versão dos fatos, com a história oral é possível uma interpretação mais aberta às diferenças, o que serve de base para o confronto de pontos de vista sobre um mesmo acontecimento. Passa-se a ouvir não só *uma* versão dos fatos, mas várias versões, o que facilita a compreensão da realidade.

As fotografias também representam um importante instrumento para se contar a história de um grupo de pessoas ou de um lugar. Barthes (1984) fala que uma fotografia é sempre invisível, não é a ela que vemos, é o que está além. Elas, mais do que a expressão estética de um momento recortado no tempo, contam muito do ambiente e da situação vivida. Desse recorte, elas carregam características peculiares, que contam muito dos hábitos, costumes e rotina de um povo, aguçando também a memória. Neste sentido, Barthes (1984, p.49) fala que “quando William Klein fotografa 'Primeiro de Maio', ensina-me como se vestem os russos (o que no fim das contas não sei): noto o grosso boné de um garoto, a gravata do outro...”

A fotografia é um documento que ajuda a contar a história a partir da presentificação de um momento visual vivido no passado. Ela familiariza um lugar, um instante a alguém que não esteve ali, naquela época. O recorte fotográfico atualiza um momento do passado (um recorte apenas) a cada novo olhar. Assim, aquele período não fica somente no passado, se torna eterno. As fotografias são guardiãs de uma realidade, mesmo que parcial. De acordo com Kossoy (2001, p. 27), elas têm a capacidade de “registro preciso do aparente e das aparências.”

Por isso, fotografia e memória mantêm entre si uma relação muito forte - e daí a importância de se aliar com a história oral - já que existem justamente para servir à memória, pois se produz uma fotografia para preservar aquele momento de alguma forma – num recorte de papel. E esse objetivo é atingido quando as pessoas que não estavam ali observam a fotografia, trazendo à tona uma cena que os antepassados quiseram preservar.

A memória despertada pela fotografia em cada um ajuda a construir um discurso histórico, já que cabe a cada cidadão e a todos a formação do lugar onde se vive. Cada família que saiu do lugar onde estava, mudando-se para Ivaiporã no intuito de construir a vida, criar os filhos; cada pessoa que com enxada e a serra na mão ergueu sua vida onde nada existia, que se formou ao mesmo tempo que a cidade, tem muito a dizer.

Nesse sentido, dar voz aos atores esquecidos na sociedade é colocá-los em seu devido lugar: de "fazedores" da história e construtores da cultura. Pois mesmo que não apareçam, a história só pôde ser construída graças ao seu trabalho. O poema *Perguntas de um operário que lê* de Bertold Brecht exemplifica perfeitamente:

> Quem construiu a Tebas de sete portas?
> Nos livros estão nomes de reis.
> Arrastaram eles os blocos de pedra?
> E a Babilônia várias vezes destruída –
> Quem a reconstruiu várias vezes? (...)
> A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.
> Quem os ergueu? Sobre quem
> Triunfaram os césares? (...)
> Cada página uma vitória.
> Quem cozinhava o banquete?
> A cada dez anos um grande homem.
> Quem pagava a conta?
> Tantas histórias.
> Tantas questões. [c]

Um pouco de história

Jovem cidade do centro norte do Paraná, Ivaiporã acolheu pessoas de diferentes lugares em busca de melhoria de vida ou de simplesmente um lugar para viver. Sua ocupação se deu a partir da vinda de pessoas de diversos estados, com o encontro das três frentes de colonização que marcam a ocupação do Paraná: frente tradicional, frente do norte e frente sulista. Cada frente representa uma cultura que ocupou um espaço geográfico diferente. Por isso se fala da existência de "três paranás" que se encontraram na região de Ivaiporã.

Os primeiros a se dirigirem para a região foram os chamados caboclos, no final da década de 30, que se adentravam nas matas e abriam lugares novos no sertão (BOING, 2007). O jeito dos caboclos causou estranhamento nos catarinense que chegaram ao final dos anos 40. Os caboclos por sua vez estranhavam o jeito de lidar dos catarinenses, que chegavam comprando suas posses de terras e os obrigavam a se dirigir para outros lugares. Para os catarinenses, a terra tinha uma noção de posse, tanto que a família da pioneira Adelina Bitencourt chegou em 1948 em busca de mais terras para comprar, posto que em Santa Catarina a família morava no sítio, "mas existia pouca terra", conta[d].

Os imigrantes se dirigiam para a região atraídos pelas terras férteis e os grandes espaços para produzir. A esperança de encontrar um lugar que fosse seu, onde

pudessem viver do trabalho na terra atraiu muitos que eram estimulados por aqueles que já ali se encontravam.

Figura 1: Mata da Fazenda Ubá
Fotografia: Autoria e data desconhecidas
Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de Ivaiporã

A mata retratada na fotografia traz consigo a ideia de fertilidade das terras, já que a floresta só cresce em solo fértil. Onde existia mata, podia-se plantar porque a produção era garantida. E os entrevistados contam que de Porto Ubá até Ivaiporã tudo era sertão. As estradas eram abertas no meio da mata pelos primeiros que ali passaram, derrubando árvores, queimando-as e fazendo picadas.

As matas, à medida em que o lugar foi sendo desbravado, foram derrubadas, abrindo lugar às plantações e às estradas. As enormes árvores, depois de arrancadas com ferramentas manuais como enxadas e picaretas, eram queimadas. Com o objetivo de explorar cada vez mais as terras, o desmatamento prosseguiu. Tanto que a mata foi quase que completamente devastada. O único reduto que restou é o lugar conhecido como Mata do Placídio, nas terras do pioneiro Placídio Miranda, que preservou a mata e hoje se orgulha de guardar em seu sítio o “pulmão de Ivaiporã”.

A fotografia não é datada, mas provavelmente situa-se no final da década de 1940, quando a Companhia Ubá dirigiu-se para a região a fim de lotear os terrenos da Fazenda Ubá, nome do lugar onde nasceu acidade. O homem ao centro é Bráulio Barbosa, um dos donos da Companhia Colonizadora.

Em 1948, antes da Companhia Ubá se instalar na região, cerca de 200 famílias catarinenses se dirigiram para a região. A ida foi autorizada pelo então governador do estado Moyses Lupion. A família de Adelina Bitencourt chegou ao lugar onde se formaria

Ivaiporã com essa leva de catarinenses. Um ano depois era a vez da família de Normélia Braum, incentivada pelo avô que viera em 1948. O avô, ao observar que nas terras recém ocupadas era possível alcançar o que buscavam, tratou de incentivar a vinda dos familiares.

Normélia recorda que as famílias chegavam, escolhiam o terreno que queriam cultivar e já começavam a trabalhar na terra. Mas, além disso, as terras eles compravam das pessoas que já estavam aqui, os caboclos, porém, segundo Normélia, já sabendo que teriam que regularizar a situação das terras depois, já que os membros da Cia. Ubá, cientes da ocupação das terras tratou de avisá-los da ilegalidade das suas ações. Nesta época, a companhia lutava pelo reconhecimento da posse das terras pelo estado.

Os catarinenses como a família de Normélia e de Adelina e mesmo os próprios paranaenses ou de outros lugares que vieram em direção ao Paraná sem sequer conhecer o lugar a que se dirigiam, vieram na cara e na coragem, com base somente naquilo que os outros contavam. O estranhamento com o choque de culturas que se deu na época fica evidente na fala de Normélia se referindo aos “paranaenses”, aqueles que já estavam aqui. Para os catarinenses, os caboclos eram folgados e não tinham inteligência, nem coragem.

As estradas incipientes fizeram com que a viagem de Normélia demorasse uma semana. A viagem foi feita no caminhão de um tio, que um ano antes trouxera também o avô. Eram cinco pessoas na cabine do caminhão, Normélia inclusive com 10 meses de idade, e a mudança na carroceria. O tio que os trouxe aproveitava a viagem para levar milho em espiga para Santa Catarina para tratar a criação.

Normélia conta que a viagem foi difícil, a família inteira apertada na cabine do caminhão durante uma semana de trajeto[e]. Para a família de Maria José Machado, porém, a situação era ainda pior, ela e a família percorreu o caminho que separa Ortigueira e Ivaiporã a pé. O trajeto levou cerca de três dias[f].

O tio de Maria José que morava na região de Ivaiporã mandava cartas para os parentes de Ortigueira contando as qualidades desta terra. “Ele escrevia pro pai na carta: ‘Compadre Agenor, vem embora pra cá. Aqui junta dinheiro com rodo. As terras são boas, as terras são não sei o quê. ’ E foi fazendo a cabeça do meu pai e da minha mãe”, conta Maria José.

No caminho ainda não existia a ponte sobre o rio Ivaí, esta só foi construída por volta de 1970, alguns anos depois do registro abaixo. Aqueles que vinham pelo norte precisavam atravessar o rio de balsa. Se a balsa estava do outro lado do rio, era preciso esperar que ela voltasse à margem em que se encontravam para, então, levá-los ao outro lado.

A viagem, que já demorava por causa da incipiência das estradas, atrasava mais ainda na espera pela balsa.

Figura 2: Balsa sobre o rio Ivaí
Fotografia: autor desconhecido. Data: 1966
Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de Ivaiporã

Quando pela balsa não era possível atravessar, apelava-se para medidas alternativas. Adelina Bitencourt conta que certa vez uma enchente muito forte carregou a balsa. Seu marido, que fora buscar cereais em Apucarana, teve que atravessar o rio por canoa para transportar os mantimentos. A balsa para essa família era fundamental já que eles sempre se dirigiam para Londrina ou Apucarana comprar o que era necessário.

Herondy Anunziato recorda que a balsa era puxada à mão com a ajuda de um pedaço de pau e uma forquilha que formavam uma espécie de gancho passado no cabo de aço que era puxado para atravessar o rio[g]. Pode-se observar os cabos de aço do lado direito da fotografia e um homem de chapéu abaixado ao centro, manipulando uma corrente, provavelmente algum mecanismo da balsa.

A margem do rio Ivaí aparece devastada, mostrando já na década de 60, o desmatamento de onde antes era tudo sertão. A fotografia retrata a caravana das catequistas do Sagrado Coração de Jesus e padres de Prudentópolis para Ivaiporã para a bênção da pedra fundamental da construção do colégio Santa Olga[h].

Nas décadas de 40 e 50, as pessoas se dirigiam exclusivamente para os sítios, a cidade só se formaria depois. O lugar em torno do qual a cidade foi crescendo possuía umas poucas casas ao longo da atual avenida Brasil. Essas casas eram também vendas nas quais aqueles que moravam nos sítios compravam o que precisavam. A primeira

sala da casa era a venda, a família morava nos cômodos do fundo. Os compradores que chegavam a cavalo amarravam o animal nas cercas ao redor da casa.

Figura 3: Avenida Brasil
Fotografia: Autor desconhecido data: 1954
Fonte: Acervo Jornal Paraná Centro

A fotografia acima é a imagem mais lembrada quando se pergunta como era Ivaiporã no seu início, tempo em que o lugar era chamado de Sapecado. Ao redor dessa rua foi se formando a cidade. Ali se encontravam as casas comerciais e hotéis. A imagem mostra como o terreno era variado, alguns lugares de mata e outros não. Pode-se ver que a floresta é encontrada apenas ao fundo da cena. O lugar onde foram construídas a rua e as casas passou por uma queimada, deixando o terreno limpo. Deve-se a esta queimada a primeira nomeação do lugar, Sapecado.

Figura 4: Avenida Brasil
Fotografia: Autor desconhecido data: 1954

Fonte: Acervo Biblioteca Municipal de Ivaiporã

Nesta outra fotografia também da atual Avenida Brasil é possível observar melhor o estilo das casas. Nelas, encontra-se referência das construções europeias, principalmente alemãs, devido à instalação de migrantes de Santa Catarina, estado que recebeu grandes levas de alemães. As casas eram construídas com os telhados bem pontudos na Alemanha para que a neve escorregasse e não pesasse em cima do telhado, com o perigo de derrubá-lo. Os migrantes vieram para o Brasil de clima tropical e mantiveram as casas aos moldes que construíam, mesmo sem necessidade. Ao migrar novamente, desta vez para a Paraná, trouxeram o jeito de fazer as casas.

Os telhados são todos feitos de tábuas cortadas pequenas e pregadas umas do lado das outras. Maria José Machado conta que as tábuas eram excelentes para se cobrir a casa. “A tabuinha se pregava e pregava a capa em cima pra não entrar chuva. Podia cair tormenta, podia cair pedra, aquilo só escutava o barulho da chuva lá fora”, explica Maria José.

Do lado direito da imagem aparece um homem descendo do cavalo. Esses animais, juntamente com as carroças representavam os meios de transporte quase que exclusivos na época, principalmente daqueles que moravam nos sítios e precisavam ir para a cidade em busca de produtos. Os carros eram raros e os únicos que conseguiam se locomover nos terrenos acidentados eram os jeeps. Quem não possuía cavalo ou carroça fazia o trajeto a pé. As mercadorias vendidas ou trazidas de outras cidades eram transportadas por caminhões.

Tanto nessa imagem quanto na anterior, só aparecem homens, todos vestem chapéu. Numa análise primária pode-se supor que o chapéu tinha a única função de proteção do sol, porém a pioneira Tusnelda Goedert conta que o chapéu na época representava a masculinidade, todos os homens precisavam usar chapéu.

Desde essa época até muitos anos depois, na década de 70, não existia energia elétrica, a iluminação era obtida a partir de lampiões a querosene. Nas serrarias, que precisavam de energia para mover as máquinas, o que garantia a energia eram os motores a vapor.

Figura 5: Motor à vapor da Serraria (1962)
Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Acervo da família Martos

Na fotografia aparece o motor a vapor da Serraria Brasil em primeiro plano. O funcionamento do motor era similar ao de uma locomotiva de trem, a lenha era colocada para queimar, o calor produzido pela lenha esquentava a água que então se transformava em vapor[i]. A fotografia é datada de 1962, ano em que a Serraria Brasil iniciou suas atividades, o motor ainda foi utilizado por 15 anos. Mesmo depois da energia elétrica ser instalada na cidade, ela era muito precária e insuficiente, portanto a serraria continuou utilizando o motor a vapor.

Para o restante da cidade, a energia era fornecida por meio de um motor estacionário. As pessoas recebiam energia até a meia noite, depois disso as luzes se apagavam e com ela o grande barulho do motor. Quando a energia elétrica chegou à cidade, as pessoas estranhavam tanto o silêncio como a nova tecnologia. Inês Ishii conta que mesmo depois de ter luz elétrica em casa, quando levantava de madrugada acendia uma vela para iluminar o ambiente[j].

Considerações finais

A fotografia não desperta os mesmos sentimentos em todas as pessoas, cada um reage de uma maneira, trazendo nessa reação muito de suas características pessoais. Portanto, traçar até que ponto a fotografia é capaz de fazer despertar para um acontecimento, uma situação, é de certa forma complicado e pode acabar caindo numa generalização pretensiosa. Falar de ser humano é falar das peculiaridades e não de generalizações. “Essa

foto me agradava? Me interessava? Me intrigava? Nem mesmo isso. Simplesmente ela existia (para mim).” (BARTHES, 1984, p. 40)

O aspecto primordial da fotografia, percebido com a pesquisa, é que ela é uma mídia que prende a atenção. Para se “ler” uma fotografia é preciso estar de olhos atentos na cena retratada, e a atenção do interlocutor é questão importantíssima quando se pretende obter informações que, para serem descobertas, é necessário recorrer à memória de um acontecimento distante no tempo. A fotografia faz recordar detalhes, pois deixa-os à mostra. Detalhes que o pesquisador, por desconhecimento, não saberia indagar. Neste ponto a fotografia atua como ampliadora de uma realidade até certo ponto escondida. Roland Barthes (1984, p. 37) fala que uma fotografia em si não é animada, “mas ela me anima”.

Normélia Braum, por exemplo, ficou tempo discorrendo sobre a vivência na cidade que ainda demoraria a nascer. Quando o assunto se esvaziava, as indagações faziam recordar. A fotografia cumpria também esse papel, fazia recordar num instante. Mas ia além, ela trazia à tona detalhes perdidos. A fotografia do antigo cinema na área central da cidade despertou até para o filme que se assistia à época e também para o jeito de andar do personagem do filme.

Figura 6: Antigo Cine Ivaiporã na atual avenida Souza Naves
Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de Ivaiporã

O que se observa é que, mesmo as reações sendo diferentes, ninguém fica alheio à fotografia Seja num relance ou numa desconfiança, a fotografia desperta algum sentimento, de alegria ou de repúdio. Isso aconteceu de forma mais aparente na conversa com Herondy Anunziato. Percebeu-se na sua fala muita influência daquilo que ele lera sobre a

cidade, e quando da observação das fotografias, o que apareceu foi o cidadão contando as suas experiências.

Assim como Herondy, para algumas pessoas, a fotografia serve de instrumento primordial no auxílio à memória. Odilon Andrade[k], por exemplo, dispersava-se nas histórias, querendo sempre recorrer a textos para auxiliar. Logo no início da entrevista, percebendo o não fluir da conversa, passou-se para a apresentação das fotografias. A cena se alterou totalmente e ele, que inicialmente contava histórias vagas, começou a lembrar aspectos até então não atentados.

As histórias obtidas junto a Odilon foram, quase que exclusivamente, graças ao uso das fotografias, justamente pela já exposta concentração da atenção que a fotografia exige: é preciso "pegar", prender o olhar, atentar a cada detalhe. Ela exige isso. Ao se olhar uma fotografia, ela requer toda atenção. A observação detalhada pressupõe tal exigência.

Até determinadas entrevistas, todas as fotografias eram entregues juntas aos entrevistados. Isso demonstrou certa limitação já que as pessoas ficavam instigadas a olhar a próxima fotografia e não deixavam um tempo à memória para recordar. Assim que as lembranças diminuíam, a tendência era passar para a próxima fotografia.

A partir da entrevista com Maria José Machado, a mostra de fotografias foi feita de forma diferente. As fotografias eram dadas uma a uma, e mesmo com silêncio, não se abandonava aquela fotografia. É preciso um tempo para que as informações sejam organizadas no pensamento e estejam prontas para serem verbalizadas. A memória necessita de um tempo.

Sem auxílio de questionamentos ou direcionamento, Maria José começou a contar sua história, em que cada informação se tecia com riqueza de detalhes. Maria José, sem que fosse preciso perguntas, contou histórias surpreendentes, capazes de reconstruir visões sobre a história da cidade. As fotografias, na conversa com Maria José tiveram o papel de despertadoras para novos relatos, além de confirmadoras de histórias já contadas. Com Maria José, fotografia e memória se fundem para aprofundar lembranças.

A fotografia da primeira capela de Ivaiporã, por exemplo, despertou em Maria José a recordação do casamento de sua prima, cuja referência já havia feito, mas de forma genérica. Nessa época, quando o lugarejo ainda se chamava Sapecado, a igreja se encontrava onde atualmente é o Largo Dom Pedro II, no centro da cidade.

Figura 7: Primeira capela
Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Acervo Biblioteca Pública de Ivaiporã

A igreja era pequena, toda em madeira e rodeada pela mata. Maria José conta que a prima casou nesta igreja, para onde foi levada a cavalo do sítio onde moravam para a confissão na sexta-feira, dia anterior ao casamento.

Além disso, a fotografia atua para os entrevistados também como prova daquilo que já fora dito. Muitos, ao verem a fotografia após os relatos, retomavam o assunto para explicitar, por outro sentido (a visão) aquilo que transmitiram e se percebe através da audição. Como diz Barthes, numa fotografia jamais se pode negar que *a coisa esteve lá*, pelo menos isso ela garante. "Era *certo* que isso existira: não se tratava de exatidão, mas de realidade: o historiador não era mais o mediador [,,,] o fato estava estabelecido sem método". (1984, p. 120). A história dos entrevistados então se torna contundente, comprovável. Sua memória parece ser atestada com a fotografia, meio que estabelece uma relação direta com o momento contado/retratado. Sua história sendo atestada pela fotografia se torna motivadora para contar outros aspectos da cena retratada.

Além disso, Barthes acrescenta que as pessoas têm uma certa resistência para acreditar no passado, na História. A fotografia faz cessar essa resistência: "o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca. É o advento da Fotografia [...] que partilha a história do mundo" (1984, p. 130).

Os próprios entrevistados demonstravam a importância da fotografia. Inês Ishii, por exemplo, ao vasculhar a caixa de fotografias pessoais e falar da alegria que uma fotografia traz, lamentou não possuir nenhuma fotografia da mãe. Isso faz referência ao pensamento de Barthes, na fotografia não se pode negar que aquilo ou aquela pessoa existiu, mas quando Inês não estiver mais viva, e talvez seja a única que guarde recordações da mãe, a mãe também de certa forma vai morrer de novo.

> O que será abolido com essa foto que amarelece, empalidece, apaga-se e um dia será jogada no lixo, se não por mim - muito supersticioso para isso -, pelo menos quando de minha morte? Não somente a 'vida' (isso esteve vivo, posado vivo diante da objetiva), mas também, às vezes, como dizer? o amor. Diante da única foto em que vejo meu pai e minha mãe juntos, que sei que se amavam, penso: é o amor como tesouro que desaparecerá para sempre; pois quando eu não estiver mais vivo, ninguém poderá mais testemunhá-lo... (BARTHES, 1984, p. 140)

De outra forma, Maria José Machado também atesta essa importância da fotografia. Ela conta que gosta de ir a um determinado supermercado da cidade para observar os quadros com fotografias antigas expostos nas paredes. Essa atitude atesta aquilo que se buscou analisar nesta pesquisa, a importância da fotografia para a memória: as fotografias trazem lembranças de um tempo que deixou saudades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

40 ANOS de História, 1964 a 2004. Revista comemorativa dos 40 anos do Colégio Santa Olga em Ivaiporã.

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

BOING, Lúcio. *Vale do Ivaí:* conflitos e ocupação das terras regionais, 2007 (Apresentação de Trabalho/Comunicação). Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/ arquivos/ 582-4.pdf>. Acesso em 20 mar. 2010.

BONI, Paulo César (Org.). *Certidões de Nascimento da História:* o surgimento de municípios no eixo Londrina – Maringá. Londrina: Planográfica, 2009.

BRECHT, Bertold *apud* LÖWY, Michael. *Walter Benjamin- aviso de incêndio:* uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005

IVAIPORÃ. *Lei Orgância do Município.* Câmara de Vereadores.

JORNAL Paraná Centro. Edição especial em comemoração aos 48 anos de Ivaiporã. 16 a 22 de novembro de 2009.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História.* 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia:* o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LAZIER, Hermógenes. *Paraná:* terra de todas as gentes. Francisco Beltrão, 2003, p. 154 *apud* BOING, Lúcio. *Vale do I vai* : conflitos e ocupações de terras regionais, 2007 (Apresentação de Trabalho/Comunicação). Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/ arquivos/ 582-4.pdf>. Acesso em 20 mar. 2010.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin- aviso de incêndio:* uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005

QUIEZI, Simone Aparecida. *Companhia Ubá:* colonização e ocupação do território entre os rios Ivaí e Corumbataí (1939-1970). Trabalho apresentado para a conclusão do curso de Pós-Graduação em História da FAFIMAN. Mandaguari, 1999.

REVISTA Ivaiporã: sua história e sua evolução, 1988

---

[a] Projeto de Iniciação Científica sob a orientação do professor doutor Paulo César Boni

[b] Estudante de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo na Universidade Estadual de Londrina. Bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq. E-mail: jumastelinimoyses@gmail.com

[c] BRECHT, Bertold *apud* LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio:* uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. 1ª edição.São Paulo: Boitempo, 2005

[d] Adelina Bitencourt. Entrevista concedida a Juliana Mastelini Moyses em 27 de julho de. 2010

[e] Normélia Braum. Entrevista concedida a Juliana Mastelini Moyses em 16 de outubro de 2010

[f] Maria José Machado. Entrevista concedida a Juliana Mastelini Moyses em 16 de fevereiro de 2011

[g] Herondy Anunziato. Entrevista concedida a Juliana Mastelini Moyses em 28 de julho de 2010

[h] 40 ANOS de História, 1964 a 2004. Revista comemorativa dos 40 anos do Colégio Santa Olga em Ivaiporã.

[i] JORNAL Paraná Centro. Edição especial em comemoração aos 48 anos de Ivaiporã. 16 a 22 de novembro de 2009.

[j] Inês Mitsuko Ishii. Entrevista concedida a Juliana Mastelini Moyses em 26 de julho de 2010.

[k] Odilon Andrade. Entrevista concedida a Juliana Mastelini Moyses em 18 de fevereiro de 2011

A REPRESENTAÇÃO COMO JOGO: LENDO IMAGENS DE EDUARDO COUTINHO

Juliana Muylaert Mager
Universidade Federal de Uberlândia

Neste texto, minha proposta é discutir um tema caro à historiografia recente, em especial ao campo da chamada Nova História Cultural, ou seja, o conceito de representação. Para tal, busco, além dos principais teóricos da representação no campo da história, reflexões presentes em documentários brasileiros recentes, propondo, dessa forma, partir do cinema para pensar a relação proposta na representação.

O conceito de representação tem sido utilizado nas últimas décadas por parte dos historiadores, especialmente por aqueles do âmbito da História Cultural, campo que vem sendo estruturado desde as décadas de 1970/80, pautado por uma crítica à história das mentalidades e por uma abordagem cultural da história. A noção de representação vem assim substituir a ideia de mentalidade, importante conceito para os historiadores dos *Annales* até pelo menos a década de 1960/70, assim, "a história cultural dos anos 1980 era claramente definida em oposição a postulados que até então tinham governado a história das mentalidades." (LE GOFF, 1974 apud CHARTIER, 2006, p. 30).

Enquanto a história das mentalidades tinha "por objetivo o coletivo, o automático, o repetitivo" (CHARTIER, 2006, p. 30) e se caracterizava pelo primado das fontes numerosas, da longa duração articulada ao tempo das transformações mais rápidas segundo o modelo Braudeliano e de uma relação com o social que acabava por limar as diferenças "a fim de encontrar categorias partilhadas por todos os membros de uma mesma época". (CHARTIER, 2006, p. 31). A história cultural dentro e fora dos *Annales* vai se forjar por uma concepção que faz a crítica da história das mentalidades para propor em seu lugar a preferência pelos recortes individuais em oposição à série e aos conjuntos estatísticos, pela ideia de apropriação e suas especificidades, contrariamente a uma noção de mentalidade partilhada (socialmente), e pelo conceito de representações "como constitutivas das diferenças e das lutas que caracterizam as sociedades". (CHARTIER, 2006, p. 33).

Chartier nos mostra como a nova história cultural hoje (o texto a que me refiro data de 2006) se define muito mais pelo "espaço de intercâmbio e de debates construído entre os historiadores" do que pelas formas de abordagem que são, na verdade, diversas. Trata-se de fugir dos reducionismos trazidos tanto pela virada lingüística como de concepções

historiográficas “que postulavam ou o primado do político ou o poder absoluto do social”. (CHARTIER, 2006, p. 41).

Em referência ao trabalho do historiador Louis Marin, no texto *Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem*, Chartier argumenta:

> De maneira mais geral, o conceito de representação tal como ele o compreende e emprega foi um apoio precioso para que pudessem ser determinados e articulados, sem dúvida melhor do que permitia a noção de mentalidade, as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: primeiramente, as operações de recorte e de classificação que produzem as configurações múltiplas graças às quais a realidade é percebida, construída, representada; em seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim, as formas institucionalizadas através das quais “representantes” encarnam de modo visível, “presentificam”, a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder (CHARTIER, 2002, p. 169).

O conceito de representação permite, dessa maneira, aos historiadores trabalhar com o conceito de cultura e melhor do que o conceito de mentalidade, articular as diferenças no interior de uma sociedade e compreender as transformações históricas. Passa a ser importante ampliar a ideia de realidade, incluindo as formas pelas quais os sujeitos históricos percebem e significam essa realidade através de representações, também alvo de disputas e lutas no âmbito das sociedades. Como nos mostra Ricoeur, “a idéia de representação expressa melhor a plurivocidade, a diferenciação, a temporalização múltipla dos movimentos sociais.” (RICOEUR, 2007, p. 239).

Ginzburg, no ensaio *Representação: a palavra, a idéia, a coisa*, busca compreender o conceito de representação como imagem em sua acepção moderna. Assim, partindo das efígies dos reis denominadas representações, datadas do século XIII, o autor quer mostrar que apesar das semelhanças com imagens romanas, há diferenças fundamentais entre a forma moderna e os modos anteriores de conceber a representação. O cristianismo e o dogma da transubstanciação (proclamado no início do século XIII) terão papel fundamental, na medida em que, na eucaristia Cristo está presente na hóstia. Para o autor,

> A descontinuidade profunda entre as idéias que se distinguem por trás do kolossós grego e a noção de presença real salta imediatamente aos olhos. Claro, trata-se, em ambos os casos, de signos religiosos. Porém, seria impossível relacionar à eucaristia o que Vernant falou do kolossós, isto é, que, “para a sua função operatória e eficaz, o kolossós tem a ambição de estabelecer, com o além, um contato real, de realizar sua presença aqui”. À luz da formulação do dogma da transubstanciação não se pode falar

> simplesmente de “contato”, mas sim de presença no sentido mais forte do termo. A presença de Cristo na hóstia é, de fato, uma superpresença (GINZBURG, 2001, p.101-102).

A noção de representação moderna irá fundar toda nossa relação com as imagens e com a arte. A capacidade de abstração e, ao mesmo tempo, de produzir presença através da ausência será construída, a partir da ideia da “presença real, concreta, corpórea de Cristo no Sacramento” (GINZBURG, 2001, p.103). Proclamada pela teoria da transubstanciação, será possível “entre o fim do Duzentos e o princípio do Trezentos, a cristalização do objeto extraordinário de que parti, até fazer dele o símbolo concreto da abstração do Estado: a efígie do rei denominada *representação*”. (GINZBURG, 2001, p. 103, grifo do autor).

Em texto anterior ao de Ginzburg, o historiador francês Louis Marin – o texto de Ginzburg foi publicado nos *Annales* em 1991 e Marin faleceu em 1992– analisa um quadro e uma carta do pintor do século XIX, Nicolas Poussin, indagando sobre as relações entre ler e ver, o legível e o visível. Nesse texto, e em outras reflexões, Marin estabelece as ligações entre a teoria da representação dos lógicos de Port-Royal e o modelo da eucaristia. Segundo Chartier, Marin “lia a elaboração conceptual de Port-Royal como a conclusão do pensamento ocidental da representação e, ao mesmo tempo, como uma construção singular que tomava por matriz da teoria do signo o modelo teológico da eucaristia”. (CHARTIER, 2002, p. 167).

Para Marin, assim como para Ginzburg, é o modelo da eucaristia que possibilita compreender a forma de representação do rei na sociedade moderna ocidental cristã. O poder do rei está ligado a essa capacidade da representação, pois as disputas no campo social não se dão apenas na força física, mas também são da ordem do simbólico. As imagens, assim não são apenas ornamentos ou são, como afirma Louis Marin (2000) a respeito da moldura em relação a um quadro de Poussin, ornamentos necessários.

O jogo entre ausência e presença caracteriza a representação, por um lado ela dá a ver algo ausente (referente), ao mesmo tempo, ela “é a apresentação de uma presença” (CHARTIER, 1991, p. 184). Dessa maneira, a representação evoca a ausência através da presença e a presença por meio da ausência, mecanismo complexo e aparentemente contraditório. Não se deve, no entanto, considerar referente e representação elementos totalmente distintos, pois se sabe que as relações são muito mais complexas do que a ideia de imitação ou cópia pode nos informar.

Ainda no interior da discussão acerca da representação, mas articulando o conceito em relação à operação historiográfica, Paul Ricoeur (2007), na obra *A memória, a história, o esquecimento*, aborda a representação de forma dupla, no momento que ele denomina

interpretação /explicação e no que denomina terceira fase da operação historiográfica como representação historiadora, ou o momento em que "a história manifesta seu pertencimento ao campo da literatura." (RICOEUR, 2007, p. 247). Assim, além da fase documental e de construção da interpretação histórica, a fase de constituição do texto historiográfico é pensada como representação, indicando que a historiografia também constrói representações do passado, não retirando, aqui, o caráter específico do conhecimento histórico. Ricoeur explica a escolha do termo representação para a terceira fase da operação historiográfica:

> Quanto à escolha do substantivo "representação", ela se justifica de várias maneiras. Primeiramente, porque marca a continuidade de uma mesma problemática da fase explicativa à fase escriturária ou literária. [...] Assim, será fortemente enfatizado o fato de que a representação no plano histórico não se limita a conferir uma roupagem verbal a um discurso cuja coerência estaria completa antes de sua entrada na literatura, mas que constitui propriamente uma operação que tem o privilégio de trazer à luz a visada referencial do discurso histórico (RICOUER, 2007, p. 247-248).

O cinema constrói representações e também produz reflexões sobre seu papel, é o caso de *Jogo de cena* e *Moscou*, de Eduardo Coutinho. Tema mais discutido no campo da historiografia e da história da arte, mas também na semiótica, o termo representação não é tão comum nos estudos sobre cinema, em seu Dicionário teórico e crítico de cinema (2007), Jacques Aumont e Michel Marie mostram que o conceito de representação no cinema reúne dois momentos, o da encenação e o da montagem, um não podendo ser separado do outro.

Assim, representação, no campo cinematográfico, inclui um primeiro momento que seria "a passagem de um texto, escrito ou não, à sua materialização por ações em lugares agenciados em cenografia (tempo da encenação)" e um segundo envolvendo "a passagem dessa representação, análoga à do teatro, a uma imagem em movimento, pela escolha de enquadramentos e pela construção de uma seqüência de imagens (montagem)." (AUMONT; MARIE, 2007, p. 256).

Cristiane Freitas Gutfreind (2006) lembra que o conceito de representação teve vários significados ao longo da história do cinema, desde a noção de substituição/imitação da realidade, de certa forma vigente até os anos 1960, até os debates sobre cinema contemporâneo que tratam a representação no cinema dentro de uma relação complexa com o real, envolvendo a ficção. A discussão proposta pela autora nos lembra que nem sempre a ideia de representação no cinema foi vista da mesma forma, mesmo hoje quando em termos teóricos não se lida mais com a ideia do documentário como duplo ou espelho da realidade,

grande parte da produção de documentários ainda segue uma linha "tradicional" tanto em termos estéticos como no conteúdo que divulgam.

Dessa maneira, abordar o documentário a partir do conceito de representação é um desafio que envolve assumir, como discutido ao longo do primeiro capítulo, que o documentário não reproduz ou espelha o real, mas sim estabelece asserções, pontos de vista acerca do mundo. Bill Nichols também trabalha com a ideia de representação:

> Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução (NICHOLS, 2005, p. 47-48).

As afirmações desse autor nos ajudam a entender que a noção de reprodução ou cópia não explica a relação do documentário com a realidade, sendo o conceito de representação mais adequado e mais capaz de abarcar/abranger as relações suscitadas na produção de um filme documentário. Os filmes *Jogo de cena* e *Moscou* de Eduardo Coutinho são analisados, neste trabalho, a partir do conceito de representação. Não se trata aqui apenas de abordar o documentário como uma representação, mas, principalmente, analisar a forma como o diretor lida nos dois filmes com a ideia do cinema como representação.

Filmes e análises

Os documentários *Jogo de cena* e *Moscou* desenvolvem-se sobre as ideias de representação, encenação e auto-*mise-en-scène* no documentário, questões presentes na obra do diretor, mas que nestes filmes ganham novas formas e sentidos. *Jogo de cena* é considerado um marco na carreira de Coutinho e no campo do documentário no Brasil, traçando, em conjunto com outros documentários lançados no mesmo período, tendências para o cinema brasileiro contemporâneo que passam pela indeterminação, pela exploração das fronteiras entre o ficcional e o documental, pelo ensaísmo, além de traços (auto)biográficos, poéticos e subjetivos.

Ao juntar depoimentos de pessoas comuns, recurso utilizado em seus outros filmes, com atrizes, conhecidas e desconhecidas, interpretando as histórias destas mulheres, em *Jogo de cena*, Eduardo Coutinho expõe o documentário como um jogo e faz disso o centro do filme. Não se trata, necessariamente, de abolir fronteiras, mas de caminhar por entre elas, tornando turvas as fronteiras entre real e ficcional, falso e verdadeiro.

Jogo de cena foi filmado e produzido no ano de 2006 e lançado nos cinemas em 2007, o longa tem aproximadamente 107 minutos, ao longo dos quais Coutinho constrói um verdadeiro jogo com/para o espectador. A exposição do dispositivo na capa do DVD de *Jogo de cena* alerta o espectador sobre os procedimentos do filme:

> Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas. O que está em discussão é o caráter da representação. Neste filme, o jogo a ser jogado inclui pelo menos três camadas de representação: primeiro, personagens reais falam de sua própria vida; segundo, estas personagens se tornam modelos a desafiar atrizes; e, por fim, algumas atrizes jogam o jogo de falar de sua vida real (JOGO..., 2007).

Ao final da montagem, treze mulheres, entre atrizes e personagens, aparecem no filme – além de Maria Nilza que, embora não apareça no filme, cedeu sua história para ser interpretada pela atriz Débora Almeida –, são elas por ordem de aparição: Mary Sheila, Gisele Alves Moura, Andréa Beltrão, Débora Almeida, Fernanda Torres, Sarita Houli Brumer, Marília Pêra, Lana Guelero, Jeckie Brown, Maria de Fátima Barbosa, Aleta Gomes Vieira, Marina D'elia e Claudiléa Cerqueira de Lemos.

O título sugestivo do filme de Coutinho já traz indícios do dispositivo, combinar depoimentos de mulheres "reais" com interpretações destes mesmos depoimentos feitas por atrizes conhecidas e também desconhecidas. Outras camadas são incluídas para além deste dispositivo inicial, como cenas das atrizes contando histórias de suas próprias vidas, momentos de crise e reflexão das atrizes conhecidas sobre o desafio proposto, momentos de interpretações de peças teatrais e de uma canção (ao final interpretada por Sarita e Marília Pêra, em uma montagem poética com sobreposição das vozes).

Um filme em que as histórias ultrapassam as personagens na acepção de Cláudia Mesquita e Consuelo Lins (2008), ao longo do documentário, conforme o jogo se aprofunda e fica cada vez mais difícil distinguir atrizes e personagens e depoimentos mais ou menos verdadeiros, as histórias escapam a suas "donas", seja pela impossibilidade de afirmar quem é atriz e quem é personagem, ou ainda pela unidade narrativa que o filme confere aos

depoimentos, até mesmo quando as atrizes parecem contar histórias pessoais. Para Fernanda Bruno:

> ...o filme constrói essa passagem não apenas tornando indiscerníveis e equívocas as 'donas' das falas e histórias particulares ali narradas, criando uma "enunciação sem propriedade", como diz Cezar Migliorin, mas também por criar uma sutil similitude entre as distintas histórias contadas, cujos elementos retornam em vozes diversas - a concepção, a perda, o nascimento, a morte, o filho, o pai. Os sofrimentos ali são de cada um e de todos, as histórias são ao mesmo tempo muitas e uma só, diversas e a mesma. (BRUNO, 2007)

Como se trata de uma escolha do diretor, não parece ser fruto do acaso essa "sutil similitude entre as distintas histórias" (BRUNO, 2007). A montagem contribui ainda mais para que esses significados sejam construídos de uma determinada maneira e não de outra, ou seja, mesmo nos trechos em que as atrizes (conhecidas) fazem comentários sobre o exercício do filme ou quando falam de si mesmas, os temas são os mesmos que se nota no discurso das personagens.

O jogo envolve atrizes/personagens e também o espectador, pode-se dizer até mesmo que o jogo é construído para ele, como é de certa forma todo o cinema. O espectador é mobilizado em suas crenças e na relação que estabelece com as imagens do filme e do cinema (documentário) em geral. Como nos diz Jean-Louis Comolli (2008), o espectador do documentário se encontra numa situação de ambivalência, quer "simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como da realidade da representação" em Jogo de cena Coutinho nada mais faz do que jogar com essa "dialética da crença e da dúvida" que perpassa o espectador (no documentário) (COMOLLI, 2008, p.170/171).

Jogo de cena caminha entre dois riscos opostos, um deles é o de construir uma idéia de depoimentos falsos e verdadeiros, as mulheres "reais" autênticas e a fala das atrizes como falsa, mentirosa, o segundo seria, de forma contrária, chegar ao extremo de impossibilitar qualquer verdade ou validade ao testemunho. Entre os dois extremos, o filme consegue ultrapassar suas próprias armadilhas através da construção dessas camadas de ambigüidade, questionando os próprios conceitos de falso, verdadeiro, autêntico. A crença do espectador nas imagens é problematizada e desconstruída, assim como o próprio documentário. No lugar de verdades cristalizadas, vemos emergir as "potências do falso" (DELEUZE, 2007).

Questões trabalhadas nos filmes anteriores de Coutinho são, em *Jogo de cena*, explicitadas e repensadas. Segundo o próprio diretor, trata-se de tornar claro que "a fala é um lugar de encenação." (COUTINHO, 2008, p. 193). Se nos filmes anteriores do diretor este

caráter de construção da fala não estava claro, se não bastava mostrar a situação da filmagem para tornar claro o caráter contingente das imagens e sons de cada documentário, e apesar do próprio Coutinho, ou à sua revelia, via-se, ainda, um aspecto sociológico na relação com o "outro", como afirma Cezar Migliorin (2007), em *Jogo de cena* Coutinho faz das ideias do documentário como encontro e da fala como encenação, potência criativa.

Ao subverter a fórmula do cinema de Coutinho, exatamente por levá-la ao extremo, *Jogo de cena* marca um novo ponto de mudança, a partir do qual o diretor se impõe uma nova forma de fazer e pensar o documentário. Dessa maneira, em *Moscou*, pode se constatar uma continuação e uma radicalização dos procedimentos de *Jogo de cena*, tanto na exploração das ambiguidades e fronteiras do documentário, como na manutenção do tom ensaístico e reflexivo.

Outras semelhanças são encontradas nos documentários, também a locação é um teatro, temos novamente a presença de atores, permanece a relação entre ator e pessoa como questão. No entanto, novos elementos são inseridos, um texto dramático (*As três irmãs* de Tcheckov), um grupo de atores profissionais (Grupo Galpão) e um diretor de teatro (Enrique Díaz).

Na quarta cena do filme Coutinho e Henrique Díaz estão sentados na cabeceira de uma mesa retangular, os atores chegam e os papéis da peça estão divididos entre os lugares. Até esse momento, não sabem qual é a peça escolhida pelo diretor, alguns atores reconhecem os nomes das personagens (Olga, Irina etc.) de *As três irmãs*. A conversa continua, aos poucos o som das vozes vai diminuindo e ao fundo, em *off*, escutamos a voz de Coutinho:

> *As três irmãs*, peça de Anton Tcheckov escrita em 1900. Cenário: a casa da família Prosorov. Lugar: Uma cidade de província a centenas de quilômetros de Moscou. Olga, a mais velha, uma espécie de mãe substituta. Macha, casada com um professor de ginásio. Irina que festeja o aniversário de vinte anos. Andrei é o único irmão. Todos sonham em voltar para Moscou onde nasceram e passaram a infância. A família só se relaciona socialmente com os oficiais da brigada militar estacionada na cidade. O novo comandante da brigada, coronel Verchinin encanta as irmãs, sobretudo Macha, que acaba se tornando sua amante. Andrei se casa com Natacha moça de classe inferior que pouco a pouco se torna dona da casa praticamente expulsando as irmãs (MOSCOU, 2009, 00:08:20 – 00:09:30).

Assim, Coutinho apresenta a peça de Tcheckov ao espectador, o título do filme é tirado do texto, Moscou é a cidade onde as três irmãs passaram a infância e para onde querem voltar, no entanto, o filme vai muito além de um registro da montagem da peça. A proposta de Coutinho é fazer um documentário, filmando ao longo de três semanas a relação dos atores do

grupo Galpão com o texto escolhido, de forma que, não se objetiva concluir a peça, mas também é preciso avançar no texto. O tempo serve como dispositivo para as filmagens e impõe um inacabamento – que também está na obra de Tcheckov –, pois não seria possível montar a peça em três semanas.

Os exercícios feitos pelos atores do grupo Galpão, ao partilharem memórias entre si e ao contarem como se fossem seus os relatos dos colegas, também retomam o filme anterior de Coutinho (*Jogo de cena*), mas *Moscou* vai além deste jogo nos seus questionamentos, chegando ao impasse. O diretor busca documentar o ensaio, o inacabado, o exercício constante. Não é um filme de bastidores, visto que não se trata de acompanhar o processo de montagem de uma peça, na verdade, os ensaios existem apenas para o documentário, seguindo um princípio fundamental do cinema de Coutinho: a ênfase na ideia do filme como resultado de um encontro entre equipe e personagens.

Ilana Feldman (2009) reflete sobre a questão do quadro em *Moscou* e busca uma interpretação do filme dentro de sua própria lógica, mesmo que essa seja a do ensaio e do inacabamento. Segundo a autora, no artigo *Do inacabamento ao filme que não acabou*, "Moscou é um lugar que não existe. Moscou é o fora de quadro. Em *Moscou*, do cineasta Eduardo Coutinho, talvez pela primeira vez em sua obra, não há mais fora.[...] Em *Moscou*, a cena abarca tudo, abraça a todos, intensifica e dissipa, tudo e todos". (FELDMAN, 2009). Dessa maneira, seguindo a linha da autora, pode se dizer que o espaço em *Moscou* é de um teatro em que não há mais bastidor e cena, o camarim, o intervalo, passam também a ser parte deste grande ensaio que é o próprio filme.

Ausente em grande parte das cenas do filme, a não ser por uma aparição maior nos momentos iniciais, Coutinho foi alvo de muitas críticas. Debates polêmicos foram travados em torno do filme, a partir de artigos e textos publicados por documentaristas e críticos de cinema importantes apontando sérias ressalvas ao documentário. O primeiro, um texto de Eduardo Escorel, documentarista e amigo de Coutinho, publicado na revista Piauí, foi seguido por outros, como uma crítica de Carlos Alberto Mattos publicada em seu blog na internet e comentários de Jean-Claude Bernadet também em seu blog. Para Escorel, Coutinho se rendeu ao próprio impasse e abdicou de dirigir o filme, limitando-se ao papel de espectador da(s) cena(s):

> Ao propor a encenação, Eduardo Coutinho sabia estar fazendo uma aposta de risco. Esperava que o confronto das personalidades envolvidas no ensaio fizesse surgir algo que pudesse documentar. Mas gravou cerca de oitenta horas, com duas câmeras, e nada de interessante ocorreu. Influiu nesse resultado, sem dúvida, a aparente falta de engajamento radical das atrizes e

> dos atores [...] Mais decisiva ainda foi a omissão deliberada do próprio Coutinho. Desde o início, embora decepcionado com o resultado dos ensaios, deixou de intervir e redirecionar o projeto. [...] Abdicando da posição de principal interlocutor, Coutinho abriu mão do dispositivo que dominara, sem ter formulado outro para lhe servir de baliza (ESCOREL, 2009, p. 1).

É interessante notar as diferenças da recepção crítica de *Jogo de cena* e *Moscou*, sendo que, de certa forma, o segundo aprofunda muitas questões do primeiro e, ao ser lido como um momento de impasse e de dificuldade na obra de Eduardo Coutinho, já adquire importância e desperta curiosidade. Mais uma vez, Ilana Feldman parece nos auxiliar a perceber o filme para além da crítica de Escorel e do impasse enfrentando por Coutinho. Para a autora:

> Seguindo então a lógica de um narrador-espectador de fora, ora ausente, ora intruso, Coutinho, o narrador, é Moscou. Nós somos Moscou. E *Moscou*, o filme, parece existir autonomamente, para sempre. Não precisa de Coutinho, não precisa de nós. Esse efeito de autonomia fílmica constitui sua beleza e seu perigo: por um lado, temos o aprofundamento e a depuração da linguagem, em um caminho cada vez mais voltado sobre si, para dentro; por outro, esse aprofundamento e essa depuração formal parecem independer de um olhar exterior – o nosso. Talvez porque, ao tornar difusas as instâncias narrativas, assim como a quem pertenceriam aquelas imagens (ao diretor teatral Enrique Díaz? Ao cineasta Coutinho?), *Moscou* não cristalize um ponto de vista, com o qual poderíamos nos relacionar de uma maneira estável (FELDMAN, 2009).

Pela primeira vez na carreira de Coutinho, em *Moscou* sua imagem e sua voz estão praticamente ausentes, sua presença é reduzida ao mínimo. Na interpretação de Feldman, Coutinho é Moscou, assim como nós, espectadores, também o somos, e “Moscou é um lugar que não existe” ou ainda “...o fora de quadro”, a partir dessa leitura, qualquer cobrança no sentido da permanência do diretor na cena perde o sentido. É preciso se perguntar se precisamos enquanto público de um ponto de vista cristalizado com o qual possamos nos relacionar, se é necessário saber de quem são as imagens, ou se *Moscou* põe em questão um tipo específico de documentário e de documentarista com o qual nós espectadores/críticos nos acostumamos.

Na peça de Tchekov, Moscou é o elemento, ao mesmo tempo, sempre presente e ausente/longínquo, pertencente à esfera do inatingível, assim, o título do documentário de Coutinho não foi escolhido ao acaso, é como se o filme abordasse justamente sua própria impossibilidade. As três irmãs nunca retornam a Moscou, que, assim, permanece no campo do sonho e da lembrança, do passado e da memória da infância, construída e idealizada em oposição ao presente, do qual as personagens querem se libertar. O tempo traz assim

características particulares, no filme, cenas são repetidas de diferentes formas, como se voltassem continuamente, algo cíclico relacionado com as próprias relações temporais da peça.

Nada acontece em Moscou, nos fala Escorel (2009), a isso se poderia completar afirmando que nada também realmente acontece em *As três irmãs*. Não há grandes acontecimentos, as irmãs não se mudam para Moscou, o tempo simplesmente passa e as personagens praticamente continuam no mesmo lugar. No filme, as cenas da peça não são mostradas em ordem linear, saltamos de uma cena para outra, de um ato para outro, por várias vezes uma mesma cena se repete com outro ator interpretando o mesmo personagem ou ora como ensaio do ensaio e depois a cena mais definitiva.

Assim, poderíamos afirmar que Moscou (aqui não só o filme, mas o elemento do filme e da peça) remete ao próprio conceito de representação, na medida em que indica uma presença que evoca uma ausência ou uma ausência que evoca uma presença (que, no caso, jamais chega, senão na forma de sonho ou recordação). Moscou é evocada através das falas das personagens, especialmente das irmãs que planejam voltar à cidade de sua infância. No início do filme, a cidade é evocada por uma fotografia supostamente de um cinema em Moscou. Em um momento, Irina desenha uma porta com giz branco na parede preta. A personagem quer ir para Moscou, pertencente à esfera do sonho, vista como a saída de uma vida de tédio e como solução para todos os problemas.

A posição de Coutinho, sua ausência física da cena, sua voz que se esvai e sua suposta ausência do filme, pode assim ser lida como uma evocação do próprio mecanismo da representação, conforme as definições do conceito encontradas no "Dicionário de *Furètiere*" e utilizadas tanto por Chartier (2002) como por Ginzburg (2001) e Louis Marin (2000). Cito um trecho do texto de Chartier "Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem":

> Em sua edição de 1727, o Dictionnaire de Furetière identifica duas famílias de sentido, aparentemente contrárias, da palavra representação: "Representação: imagem que remete à idéia e à memória dos objetos ausentes, e que os pinta tais como são". [...] Porém, o termo tem também uma segunda significação: "Representação, diz-se, no Palácio, da exibição de alguma coisa" – o que encerra a definição de "representar", assim como "significa também comparecer em pessoa e exibir as coisas" (CHARTIER, 2002, p.165-166).

Seguindo a mesma linha de Chartier, Ginzburg aponta para a ambigüidade do termo representação, pois se, "por um lado, a 'representação' faz as vezes da realidade representada

e, portanto, evoca a ausência", ao mesmo tempo, por outro lado, "torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença." (GINZBURG, 2001, p. 85). O tema da representação e seu caráter ambíguo nos permitem, então, voltar a *Jogo de cena*, isto porque, se *Moscou* traz a ideia da representação como centro, esta já era discutida no filme anterior de Coutinho, sem o qual a radicalização de *Moscou* não seria possível.

Em *Jogo de cena*, o próprio filme resume o mecanismo da representação, e o faz na forma de encenação e jogo, ou melhor, como um jogo de encenação, interpretação e performance. A representação não está apenas quando as atrizes interpretam as personagens, mas em todo o filme, que é um jogo entre ausência e presença.

A idéia de representação parece, assim, fornecer uma chave de interpretação para os dois documentários em que Coutinho nos mostra como abordar o documentário a partir da ideia de representação significa mostrá-lo como um objeto cultural construído, que envolve uma relação entre equipe e personagens e que constitui sentidos, interpretações, produzindo significados de/sobre um determinado presente histórico. Além dessas relações, tudo isso é dirigido a um público que lidará com essas imagens segundo sua própria forma de ver o mundo e o cinema documentário.

Quando Coutinho coloca o documentário como o lugar da representação, levando-o para o teatro e trazendo atrizes e personagens, não apenas aproxima seu cinema da ficção, como mostra a fragilidade dessas fronteiras. Interessa mais, a ele e a mim, como o filme articula depoimentos do que estabelecer quão verdadeiros eles são, até porque os modos como as pessoas constroem sua auto-*mise-en-scène* já dizem muitas coisas sobre quem são e suas formas de dar significados ao mundo.

Em *Jogo de cena* a mistura entre ficção e documentário é assumida e potencializada no jogo de ausências e presenças. Na medida em que as histórias se repetem contadas por outra pessoa e conforme a semelhança entre as histórias contadas aproximam as treze mulheres do filme, é o documentário como representação que está sendo discutido. Não há verdades fora da cena, todo cinema é ficcional nos diz Coutinho (2009), até mesmo o documentário. A construção dos depoimentos, falas, histórias das personagens é a grande questão, como elas se colocam em cena (auto-*mise-en-scène*) e como constroem suas representações.

Um ensaio documental sobre o cinema e a própria representação, Coutinho questiona seu próprio método sem se desfazer totalmente dele. Pela primeira vez, desloca a locação do documentário para o espaço do teatro e explicita o aspecto construído de suas cenas e personagens, ainda assim mantém sua postura aberta para o acaso característico de todo

encontro. *Jogo de cena* e *Moscou* caminham por entre fronteiras, tendo como eixo a questão da representação.

Um jogo que passa pela nossa capacidade de construir símbolos, o mecanismo da representação é trabalhado nesses dois documentários que levam a cena de volta ao teatro e enfatizam o que a própria vida tem de encenação. No último plano de *Jogo de cena* vemos o teatro Glauce Rocha vazio do ponto de vista do fundo da platéia. No centro do palco duas cadeiras em diagonal uma de frente para a outra, assim, o filme termina, da mesma forma como começa, com um resumo de seu dispositivo: um teatro, um diretor (uma equipe), uma personagem/atriz, a câmera e a plateia.

Coutinho comenta em entrevista a Felipe Bragança algumas escolhas como esta última cena e a cena em que Sarita canta e temos a voz de Marília Pêra, também cantando, em off:

> Na verdade os atores de cinema são fantasmas, por isso que o cinema lida com a morte. Cinema, para mim, cada vez mais... fala da vida e da morte, não tem jeito. E um pouco é o troço do tempo, sabe? Um pouco é isso, o cinema: essa sombra sobre a tela... Por isso o plano final do teatro vazio e por isso a música sobreposta (COUTINHO, 2008, p.199).

Os objetos das coleções fazem a mediação entre o visível e o invisível, nos fala Pomian no texto *Coleções* (1997). Pela definição proposta por Coutinho acima, poderíamos dizer que também o cinema estabelece relações entre o mundo visível e o invisível, construindo significados. Esses planos vazios, como o plano final de *Jogo de cena*, falam, nos filmes de Coutinho, dessa relação entre ausência e presença própria da representação, que no cinema adquire uma relação com o tempo específica pelo próprio movimento das imagens. Como afirma John Berger, o cinema e a fotografia irão colocar em xeque a ideia de que as imagens não tinham tempo, mostrando “que a noção de passagem do tempo era inseparável da experiência do visível” (BERGER, 1999, p. 22).

O lugar do diretor nos dois filmes resume o próprio jogo engendrado, presente (na cena, fisicamente) em *Jogo de cena* e ausente em *Moscou*, Coutinho é, ao mesmo tempo, diretor, ator, personagem. Em ambos documentários o ponto de vista que nos é fornecido é, de forma geral, o do diretor, em *Jogo de cena* acompanhamos as falas das atrizes/personagens do lugar do diretor, de frente para a plateia e para as mulheres. Em *Moscou* acompanhamos o “teatro” construído por Coutinho, temos o ponto de vista do diretor, ausente da cena, mas que é justamente aquele que constrói a representação.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2007. 336 p.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1999. 168 p.

BRUNO, Fernanda. *Jogo de cena*. Disponível em: <http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2007/11/jogo-de-cena.html>. Acesso em: 14 mar. 2011.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n.11, p. 173-191, abr. 1991.

_____. Poderes e limites da representação Marin, o discurso e a imagem. In: _____. *À beira da falésia*: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. p. 163-180.

_____. A nova história cultural existe? In: LOPES, Antonio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Monica Pimenta. *História e linguagens*: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 29-43.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida, cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, 373 p.

COUTINHO, Eduardo. *Encontros - Eduardo Coutinho*. Org. Felipe Bragança. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 224 p.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo* (Cinema 2). 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007. 338 p.

ESCOREL, Eduardo. Coutinho não sabe o que fazer: o compromisso da reinvenção periódica leva Moscou a um impasse. *Piauí*, São Paulo, p. 62-63, ago. 2009. Disponível em: <http://www.revistapiaui.com.br/edicao_35/artigo_1105/Coutinho_nao_sabe_o_que_fazer.aspx>. Acesso em: 16 jun. 2010.

FELDMAN, Ilana. Do inacabamento ao filme que não acabou. *Cinética*, abr. 2009. Ensaios: especial Moscou. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>. Acesso em: 10 mar. 2010.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira*: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. *E-compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicaçã***o**, v. 6, ago. 2006.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Edição: Jordana Berg. Intépretes: Marília Pêra, Andréa Beltrão, Fernanda Torres, Aleta Gomes Vieira, Claudiléa Cerqueira de Lemos, Gisele Alves Moura, Jeckie Brown, Lana

Guelero, Maria de Fátima Barbosa, Marina D'Elia, Mary Sheyla, Sarita Houli Brumer. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio) e Videofilmes, 2007. 105 min, son., color., película, 35 mm.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 96 p.

MARIN, Louis. Ler um quadro em 1639 segundo uma carta de Poussin. In: ____. *Sublime Poussin.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 19-37. (Clássicos 20).

MIGLIORIN, Cezar. *Jogo de cena de Eduardo Coutinho (2).* 13 out. 2007. Disponível em: <http://a8000.blogspot.com/2007/10/jogo-de-cena-de-eduardo-coutinho-2.html>. Acesso em: 15 jun. 2010.

MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Produção executiva: João Moreira Salles, Maurício Ramos e Guilherme Cezar Coelho. Direção de produção: Beth Pessoa. Coordenação de produção: Carol Benevides. Direção de fotografia: Jacques Cheuiche. Câmera: Jacques Cheuiche e Alberto Bellezia. Montagem: Jordana Berg. Som: Valéria Ferro e Gustavo Campos. Edição de som: Denílson Campos. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Videofilmes e Matizar, 2009. Aprox. 78 min, son., color., digital.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005. 270 p.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi.* Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. v.1 (Memória-história), p. 51-86.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. 536 p.

REALIDADE E REPRESENTAÇÃO NOS VÍDEOS DO "RODA MEMÓRIA"

Juliana Oshima Franco
Universidade Estadual de Londrina – Mestrado em Comunicação – CNPq
juofranco@gmail.com

Resumo

Realidade e representação são idéias responsáveis por um extenso debate no campo dos estudos sobre a imagem. Da fotografia à imagem digital, essa dicotomia permanece até hoje, com mais ou menos fôlego, sendo abordada a partir das mais diferentes perspectivas teóricas. Um rápido passeio por esse debate nos permite verificar, nos usos do vídeo digital na atualidade, a importância desse caráter dual da imagem, especialmente da imagem em movimento, como ferramenta estratégica de grupos sociais.

Palavras-chave: vídeo digital, realidade, representação.

Introdução

Repercutindo mais de um século de discussões sobre as potencialidades representacionais e discursivas do cinema, o vídeo digital – aqui entendido como aquele que independe de processos analógicos e químicos para se materializar e se aprimora a partir do desenvolvimento da imagem eletrônica e da informática – desponta como objeto de grande interesse para o estudo dos meios e das mediações contemporâneos, em especial os que têm a imagem como foco.

Como podemos depreender da leitura de "O cinema e a invenção da vida moderna", livro organizado por Leo Charney e Vanessa Schwartz, a cultura moderna foi cinematográfica antes mesmo da invenção do cinema – tese que o compilado de ensaios defende através de exemplos muito consistentes de experiências pré-cinematográficas que impulsionaram a proeminência da imagem em movimento na vida moderna. Os organizadores da obra introduzem seis elementos chave nesta relação entre cinema e modernidade, a saber: 1) o surgimento da cultura urbana metropolitana, com o crescimento

vertiginoso das cidades e o fortalecimento das indústrias do entretenimento e do lazer; 2) a centralidade do corpo na experiência, *lócus* de experimentação sensória; 3) a emergência da cultura de massas; 4) a necessidade de fixação do efêmero por meio das novas tecnologias disponíveis; 5) o fortalecimento da cultura comercial e do desejo do consumidor; 6) a indistinção entre realidade e representação, aspecto considerado crucial para a discussão proposta neste artigo, e que tem incitado um extenso debate a respeito da função sócio-cultural da imagem em movimento.[1]

Tomando os aspectos acima apontados como prerrogativa, buscaremos estender essa discussão do cinema para o âmbito do vídeo digital, investigando de que forma o embate entre realidade e representação continua presente neste momento em que o vertiginoso desenvolvimento técnico da imagem eletrônica parece permitir a construção de discursos antes inimagináveis face aos altos custos de produção do cinema, e a participação de sujeitos antes emudecidos pela dinâmica da dominação cultural e econômica. O percurso traçado rumo a essa discussão contará, especialmente, com dois autores brasileiros de larga experiência nos estudos sobre o cinema e a linguagem audiovisual: Ismail Xavier e Arlindo Machado – o primeiro, com suas reflexões em torno da opacidade e da transparência do discurso cinematográfico, e o segundo, com suas valiosas contribuições no campo dos estudos sobre o vídeo e o impacto das novas ferramentas audiovisuais no cotidiano.

A abordagem proposta tem como objetivo refletir sobre questões que, num outro momento, permitirão a análise de vídeos produzidos no projeto “Roda Memória”, do qual sou uma das produtoras e coordenadora como integrante do Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária da AlmA (Associação Intercultural de Projetos Sociais). Desde 2007, o “Roda Memória” vem realizando o registro e circulação de memórias e histórias de vida de pessoas comuns em Londrina (PR), através da produção e exibição de vídeosdocumentários que costuram relatos e experiências de moradores de diversos bairros da cidade. Objetos de estudo do projeto de mestrado em andamento na Universidade Estadual de Londrina, esboçamos aqui uma primeira reflexão sobre alguns dos vídeos-memória produzidos juntamente com jovens da periferia da cidade, observando de que maneira as idéias de realidade e representação evocadas pelas imagens, especialmente as imagens em movimento, dialogam com esse tipo de produção audiovisual emergente. Que tipo de representação perpassa as narrativas dos depoentes do projeto e dos próprios vídeos? Que realidade esses discursos pretendem construir ou registrar?

Da decupagem clássica ao vídeo digital

A trajetória dos primórdios do cinema até o vídeo digital está permeada pela dicotomia realidade e representação, como apontado anteriormente. Já quando a fotografia se disseminou, essa dualidade foi pautada nas discussões em torno da imagem e seu poder de congelar instantes, seu caráter documental de registro do concreto. Quando a imagem fotográfica ganhou movimento, o debate tornou-se ainda mais acalorado, na medida em que a discussão passou a ter novos contornos com a invenção do cinema e sua capacidade de fixar e manipular não mais instantes, mas seqüências temporais inteiras, superando a fotografia com um registro ainda mais verossímil do real.

A modernidade não poderia ter sido terreno mais fértil para que a credibilidade dos aparelhos (fotográfico e cinematográfico) fosse arraigada no imaginário social como janela através da qual o mundo poderia ser observado e vivido. Numa atmosfera marcada pela valorização da ciência e pelo domínio do homem sobre a natureza, a fotografia e, posteriormente, o cinema permitiram que a magia da presença de coisas outrora ausentes pudesse ser experimentada ao redor do planeta.

> Se já é um fato tradicional a celebração do "realismo" da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza: o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a essa reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas.[2]

Tais reações e reflexões foram abordadas amplamente em "O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência", livro de Ismail Xavier publicado originalmente em 1977, e que irá nos guiar pela discussão proposta. De lá pra cá, foram acrescentados ao volume um Apêndice, de 1984, e também um artigo de 2004, ambos na tentativa de atualizar as reflexões apontadas e responder às polêmicas levantadas, o que prova que, ainda hoje, realidade e representação são aspectos que permanecem latentes nos processos culturais e simbólicos do homem.

De acordo com Xavier, a transparência seria esse efeito janela da câmera, vista como ferramenta neutra através da qual o mundo pode ser experimentado, através da qual o homem pode entrar em contato com a realidade. Do lado oposto, a opacidade seria a consciência da imagem como superfície de construções significantes, nas quais o aparato técnico e textual são essenciais. Tais tendências, na história do cinema, se deram de diferentes formas, em diferentes contextos e de maneira não linear: da decupagem clássica às aventuras do dispositivo, cineastas, filósofos, antropólogos e pensadores em geral se posicionaram a respeito do assunto, atribuindo ao cinema e suas variantes audiovisuais funções diversificadas, que vão da mais profunda mimese a mais alucinada abstração: estaria o cinema mais próximo da ciência (registro), da arte (criação discursiva) ou seria ele uma fusão de ambos?

Para Arlindo Machado, foi Griffith quem, já nas primeiras décadas do cinema, introduziu a montagem paralela, mostrando o que acontece em dois lugares diferentes ao mesmo tempo através da alternância de planos, num esquema “a-b-a-b” de edição. O desafio era produzir a impressão de continuidade, ocultando a fragmentação dos planos “com uma tal habilidade, que eles resultam coerentes para experiência perceptiva do espectador”– demarcando o nascimento do narrador como aquele que “organiza a matéria fílmica e lhe dá forma de apresentação ao espectador”[3]. Segundo Ismail Xavier, a neutralização da descontinuidade da montagem cinematográfica através da decupagem clássica estimulou a construção de um espaço-tempo próprio ao cinema, fortalecendo seu efeito janela: ao buscar neutralizar os cortes e manipulações da imagem, a montagem paralela (ou decupagem clássica) teria sido o primeiro passo rumo ao realismo cinematográfico, fortalecido pela representação naturalista hollywoodiana, principalmente após 1914:

> Tudo neste cinema [hollywoodiano] caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um cinema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação.[4]

Hollywood, ao disseminar o objeto cinematográfico em escala industrial, teria sido um importante agente de neutralização do sistema de representação, criando a ilusão de que o público estava em contato direto com o mundo sem mediações. Apoiada em um aparato técnico e discursivo repleto de princípios e valores, mas buscando fortalecer a idéia de transparência do discurso cinematográfico através de seu dinâmico modelo de montagem, a produção cinematográfica hollywoodiana motivou diversas discussões em torno da representação naturalista: Kulechov, Pudovkin e Balazs foram apenas alguns dos teóricos que participaram deste debate, que, grosso modo, culminou na emergência de um realismo crítico, de inspiração marxista, que pontuava a existência de uma realidade objetiva independente da consciência humana, e a arte como tentativa de aproximação a esta realidade, sendo o cinema apenas uma forma de abordagem de seus aspectos visíveis, permeada por uma determinada visão de mundo, uma representação subjetiva. Tal movimento denunciou os limites do realismo cinematográfico e questionou a objetividade da representação enquanto testemunho: "O método realista crítico se autodefine como lugar da racionalidade e da visão totalizadora da experiência humana em oposição à visão fragmentária que ele aponta como característica a outros métodos"[5].

Segundo Ismail Xavier, Kracauer seria o exemplo dessa visão fragmentária, propondo um realismo revelatório, radicalmente oposto ao cinema da "visão de mundo". Não podendo ser confundido com os naturalistas, Kracauer nega qualquer princípio organizador que imprima um sentido definido aos fatos, e numa cultura contemporânea marcada pela desintegração ideológica e a crise de valores, constata um homem cada vez mais desengajado da realidade concreta. A arte e especificamente o cinema seria uma possibilidade de retorno a essa realidade concreta, uma experiência reveladora, na medida em que, destituído de ideologias, o homem fragmentado estaria aberto a uma percepção mais natural de seu habitat: o cinema redentor propiciaria a descoberta do mundo material, tornando visível o que antes não víamos, numa verdadeira comunhão da espécie humana em sua vida cotidiana:

> Literalmente, redimimos este mundo da sua inércia, de sua virtual não-existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física.[6]

Tal redenção seria necessária em razão do empobrecimento da experiência na modernidade que, já segundo Leo Charney, teria relação com o fato de a cognição do instante e sua sensação nunca serem ações sincrônicas: o presente visto como uma convenção incômoda. O cinema materializaria a possibilidade de o homem reviver e refletir sobre os choques experimentados no cotidiano urbano moderno, promovendo a simbiose entre sensação e cognição: Kracauer, Benjamin (agora da reconhecibilidade), Heidegger (momento da visão) e Epstein (fotogenia) seriam alguns dos pensadores a refletir a experiência cinematográfica como experiência sensível do instante. Ainda segundo Charney, a indistinção entre realidade e representação foi o que gerou um aspecto crucial na modernidade: a compreensão do real como suas re-apresentações:

> Os sujeitos modernos (re)descobriram seus lugares como mediadores entre o passado e o futuro ao (re)experimentar essa condição como espectadores de cinema. Passado e futuro confrontam-se não em uma zona hipotética, mas no terreno do corpo. Essa alienação fundamentou-se e surgiu da aspiração moderna para apreender momento fugazes como uma proteção contra sua remoção inexorável.[7]

Segundo Xavier, a aproximação de Kracauer ao neo-realismo italiano é possível pois, ainda que ele não criticasse a montagem como fizeram Zavattini ou Rossellini, compartilhava, em certo grau, da mesma perspectiva janela do cinema. No neo-realismo a montagem é vista como uma forma de manipulação da realidade, de desengajamento do real. Seus adeptos buscavam um cinema que observasse a realidade ao invés de extrair ficções dela, principalmente porque, distantes da realidade, os imaginários construídos pelo cinema poderiam contribuir para a alienação do espectador: “Se a decupagem clássica constitui uma base eficiente para um trabalho de construção do falso que ‘parece real’, o neo-realismo propõe-se a substituir tal artifício pelo trabalho de obtenção da imagem que, além de parecer, procura ‘ser real’”[8].

Outro nome de grande influência na perspectiva do cinema-janela foi André Bazin, para o qual o cinema seria um respeitável meio de representação justamente por conter a presença das coisas, por revelar o real. Contrario à montagem como teia de significação e construção discursiva, Bazin foi um grande defensor do cinema como a imagem pura do real, e sua posição de liderança na revista *Cahiers du cinema* permitiu uma grande difusão de suas idéias, fomentando, mais uma vez, a continuidade do debate.

Merleau-Ponty, Mitry e Umberto Eco estão entre os teóricos que questionaram o neo-realismo italiano e as idéias de Bazin, de acordo com Xavier. Para o primeiro, o homem, mergulhado no real, seria incapaz de percebê-lo, sendo o cinema ambíguo e expoente de diferentes visões de mundo. Para Mirtry, no cinema o real se organizaria em discurso, ou seja, a imagem cinematográfica, mesmo sem ser objetiva, não se descolaria do real, mas carregaria a presença das coisas, mostrando as ambigüidades do próprio mundo. Já Umberto Eco fez a crítica à noção que considerou dogmática de realismo, defendendo que todo discurso artístico é aberto, sendo o seu significado dependente do contexto da recepção.

As vanguardas artísticas também foram importantes momentos de questionamento do realismo, criticando, principalmente, a noção da arte como imitação do real. O cinema de vanguarda e o cinema poético não seriam um discurso nem uma fotografia do real, mas verdadeiras visões revelando o indizível: "...sua maior aspiração é dissolver o homem e o social dentro de um universo homogêneo, onde a única ordem e única inteligência possível se define no nível da natureza"[9].

Neste cinema, a montagem perde o sentido, uma vez que, nele, cada plano, pictórico e abstrato, é o que importa. As idéias de Epstein sobre a fotogenia como a essência do cinema, como fragmentos fugazes de experiência que forneciam prazer de um modo que o espectador não conseguia descrever ou racionalizar cognitivamente, também apresentadas no livro organizado por Charney, certamente dialogam com essa vertente vanguardista do cinema, na medida em que, para Epstein, o cinema representava a desconstrução do real, a possibilidade de difundir uma visão mágica de mundo.

Eisenstein e Vertov são apontados por Xavier como representantes do cinema-discurso, através da utilização de uma montagem figurativa, em que a intervenção do sujeito do discurso é evidente e essencial para a exposição de determinada idéia. Através da justaposição de planos, esse cinema promoveria a distensão da temporalidade do acontecimento: os fatos seriam manipulados a fim de obter uma unidade de pensamento, concebendo o cinema como um discurso ideológico:

> O discurso é elaborado de forma que haja uma inversão: não se trata de fornecer ao espectador a melhor coleção de pontos de vista para observar um fato que parece se produzir independentemente do ato de filmar; trata-se de compor

> visualmente “quadros” privilegiando as configurações plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada.[10]

Segundo Greimas, tais elementos fizeram de Eisenstein não somente o precursor do cinema intelectual como o precursor da semântica na arte do cinema, principalmente quando o cineasta russo apresenta a imagem cinematográfica como ideograma – a montagem funcionaria de maneira muito semelhante à escrita japonesa, na qual a combinação de ideogramas com significados distintos produz um sentido outro e abstrato, um terceiro sentido não implícito em cada código particular. Tal postura evidencia a negação absoluta do cinema como janela, atribuindo à montagem o principal mecanismo de construção discursiva da linguagem cinematográfica.

Aqui reaparece Umberto Eco, com suas preocupações em torno de uma arte com potencial de questionar o sistema de representação dominante. Uma arte crítica se constituiria, segundo o pensador italiano, através de três estratégias: 1) a utilização do sistema de representação dominante para questioná-lo; 2) a destruição dos códigos de representação vigentes e a proposição de novas modalidades de estruturação do discurso; 3) nem usar, nem destruir, mas parodiar o sistema de representações dominante, deslocando suas regras e denunciando seu caráter convencional. Tal formulação evidencia o ataque à noção burguesa de representação, a oposição à decupagem clássica e ao realismo da imagem, e a defesa do cinema de montagem enquanto construção discursiva.[11]

A desconstrução do realismo cinematográfico teria se fundamentado a partir da substituição da idéia da imagem como real pela idéia da imagem enquanto ideologia – um dos temas mais recorrentes em duas importantes publicações sobre cinema de meados da década de 1970: as revistas francesas *Cahiers du Cinema* e *Cinétique*. Sob influência da semiologia, da psicanálise e do marxismo, cada qual com suas especificidades acabaram assumindo o visível como ideológico por definição, como sintetiza Xavier:

> A “impressão de realidade” cumpriria basicamente o papel de legitimação ou naturalização do discurso da burguesia, carregando consigo uma ideologia específica: aquela que nega

> a representação enquanto representação e procura dar a imagem como se ela fosse o próprio mundo concreto.[12]

Ao final do livro, evitando um posicionamento tendencioso, Xavier acaba por negar todas as dicotomias apresentadas: transparência/textura, espetáculo/discurso, representação/desconstrução, realismo/vanguarda, continuidade/descontinuidade, todas essas oposições binárias seriam falsas na medida em que dependeriam diretamente da compreensão do contexto em que foram formuladas para serem interpretadas, não possuindo, portanto, um sentido fechado.

Como colocado anteriormente, tanto o Apêndice de 1984 quanto o texto de 2004 buscaram complementar "O discurso cinematográfico" em razão dos desdobramentos dessa discussão a partir da década de 1970. Tentando dar conta de teorias e pensamentos bastante complexos, Xavier sintetiza as novas possibilidades de reflexão sobre a produção cinematográfica que emergiram a partir de então, principalmente frente a experiências que não mais se encaixavam nas visões apresentadas e que extrapolavam a rigidez conceitual de algumas vertentes. As inúmeras teorias e conceitos discutidos neste último capítulo vão da psicanálise aos estudos culturais, passando pela crítica à cultura, o estruturalismo, as teorias pós-modernas, entre outros filósofos e pensadores contemporâneos que continuaram refletindo sobre o cinema na contemporaneidade, mas com quais optamos não trabalhar neste artigo, na medida em que seria impossível sintetizar ainda mais a já enxuta passagem que Ismail Xavier faz entre 1977 e 2004 – como bem afirma Arlindo Machado no prefácio, esse último texto poderia tornar-se uma nova obra a respeito do tema.

Assim, é através do próprio Arlindo Machado que daremos continuidade à discussão em torno do discurso cinematográfico, especialmente no que diz respeito ao vídeo, que a partir da década de 1970 surge como um novo campo de experimentação estética. De acordo com ele, inicialmente o vídeo assumiu uma postura parasitária em relação aos outros meios, principalmente ao cinema, suscitando, inclusive, um discurso apocalíptico de que a televisão e o vídeo teriam o potencial de substituí-lo. No entanto, os diálogos entre cinema, vídeo e televisão teriam mostrado-se muito mais profícuos para cada uma das partes, estimulando a reinvenção de suas linguagens: se no início o vídeo reproduziu a estética cinematográfica, a partir da década de 1980 ele começa a revelar seu fôlego criativo como um meio de experimentação muito mais dinâmico e viável que a película, o que fomentou a descoberta de

toda uma nova dimensão a ser explorada no audiovisual. Cineastas, publicitários, artistas plásticos, jornalistas, videastas, universitários, todos podiam se aventurar no novo dispositivo, e essa abertura fez com o que o vídeo extrapolasse sua função imediata de registro documental da realidade:

> Mais recentemente, com a generalização da procura de uma "linguagem" específica, o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal).[13]

Desvinculando-se do registro do real, o vídeo permitiu um tipo de experimentação audiovisual que resultou em formatos inovadores e bem sucedidos, como o programa *Abertura*, de Glauber Rocha, ou as espontâneas intervenções do repórter Ernesto Varela, ambos bons exemplos de, primeiro, como o vídeo propiciou a reconfiguração de um padrão perfeccionista e homogêneo de produção audiovisual ao ajudar a desconstruir o mito do realismo da imagem e, segundo, de como a televisão, necessitada de novos ares, serviu como importante veículo de escoamento do vídeo independente, de cuja estética inovadora, inclusive, passou a alimentar-se. Cinema, vídeo e televisão viveram tensões e reações que exigiram a noção de uma linguagem audiovisual híbrida, multi-facetada, sem valor universal ou normativo, aberta tanto a narrativas e documentários que abusassem dos clichês da linguagem cinematográfica realista, quanto às abstrações da vídeo-arte ou os usos inovadores em instalações, peças teatrais e intervenções artísticas das mais diversas – experiências que operaram, segundo Arlindo Machado, uma verdadeira mudança perceptiva em relação à ontologia da imagem:

> A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estar diante de um universo de *imagens* e não de uma realidade pré-existente, efeito de *opacidade* significante a que muitos atribuem hoje um caráter apocalíptico, como se a imagem eletrônica praticasse alguma espécie de "desrealização" do mundo visível. No entanto, nada disso chega a ser propriamente uma novidade no universo das imagens, uma vez que o que faz a imagem eletrônica é simplesmente repetir, só que agora em termos de

> massa e do automatismo técnico, o mesmo processo de *iconização* da representação visual já vivido pela arte moderna a partir do impressionismo, do cubismo e da arte abstrata.[14]

A câmera, ao invés de se fazer transparente, torna-se personagem no vídeo, desvelando o caráter de construção discursiva inerente ao audiovisual. Nesse sentido, diversas experiências em vídeo teriam promovido a mistura de documentário e ficção, ficcionalizando o real e a concretizando o ficcional.

Mais recentemente, Arlindo Machado discute a dicotomia realidade/representação no contexto da imagem digital, a qual, segundo ele, teria tanto levado à última conseqüência os postulados estéticos do Renascimento – de uma imaginação puramente conceitual, da imagem como materialização do conceito – quanto também deixado latente "uma certa vontade mimética", principalmente em sua inclinação para simular o realismo da fotografia e do cinema. No entanto, Machado observa uma grande diferença no atual estágio da imagem digital: seu realismo resultaria "visivelmente desencarnado", um realismo meramente conceitual, na medida em que a imagem digital não estabeleceria vínculo algum, segundo ele, com a realidade visível. O vídeo digital sintetizaria, deste modo, não só a implosão do visível como também a utopia do absoluto domínio do visível – síntese da mais absoluta experimentação vanguardista com a mais arraigada representação realista, dissolvendo as fronteiras entre imagens técnicas e imagens artesanais, analógicas e digitais, objetivas ou subjetivas e perpetuando, deste modo, uma sintaxe visual híbrida.[15]

A partir do estudo realizado em torno do realismo e da representação na imagem em movimento, passamos agora às reflexões que este longo debate nos leva a fazer em relação às produções do projeto "Roda Memória".

Roda Memória: os discursos possíveis

Quando falamos em memória, falamos certamente de reencontros com o passado, de revisitar lugares, pessoas e fatos que marcaram nossa vida. Não se trata, absolutamente, de uma viagem de volta a uma realidade concreta inacessível, mas de um movimento na direção do que ficou sedimentado do passado em nossa subjetividade – em meio a tanta informação e tantas experiências, só nos lembramos daquilo que realmente importa, do que, de alguma

forma, fez ou faz diferença em nossa existência. Por outro lado, trazer à tona certos fatos, pessoas ou lugares, também é uma forma de legitimar sua existência prévia, uma forma de assumir que certas coisas são reais por que fizeram parte de nossa história. Ainda que se admita que a memória seja uma releitura do vivido, e que saibamos deste seu caráter subjetivo, a memória tem o poder de transformar-se em história, principalmente se partimos do pressuposto de que a realidade é uma construção social, da qual participam todas as subjetividades. Tal raciocínio nos revela, de alguma maneira, que realidade e representação são elementos inerentes à própria dinâmica do lembrar.

No projeto "Roda Memória", os depoentes foram estimulados a fazer esse passeio por suas histórias de vida, principalmente no que elas se imbricavam com a história de Londrina. A idéia do projeto sempre foi permitir que a história da cidade fosse contada a partir da experiência de cada entrevistado, abrindo para a possibilidade de novos discursos e novas narrativas emergirem como contraponto da história oficial da cidade. Ao longo dos mais de três anos de trabalhos e reflexões sobre o tema, cada vez mais chamava a atenção a maneira como os depoentes aproveitavam os momentos de gravação de suas memórias em vídeo para reconstruir suas histórias, não necessariamente fantasiando sobre o passado, mas permitindo releituras que repercutiam um querer ser, que doavam às suas realidades presentes e projeções futuras, coerência e pertinência.

Nesse sentido, também emergiram pensamentos sobre a importância do aparato comunicativo utilizado nesse processo de reconstrução e legitimação de novos discursos sobre a história de cada personagem e da própria cidade. Não por acaso, realidade e representação são elementos que perpassam tanto a memória quanto a linguagem audiovisual, fazendo do vídeo uma excelente ferramenta para a proposta do projeto "Roda Memória": além de permitir que pessoas não-alfabetizadas possam revelar novos olhares sobre o passado, carrega também a credibilidade do registro do real e a potencialidade da construção de novas representações sobre essa realidade.

É importante enfatizar aqui que os videodocumentários que constituem o *corpus* de análise do projeto de mestrado em andamento trazem os relatos e memórias de moradores de periferia, pessoas que carregam o estigma social da pobreza e da marginalidade, que são usualmente estereotipadas nos meios de comunicação tradicionais, que vivem o preconceito cotidianamente e sofrem inúmeras restrições por causa do lugar de onde falam. É natural, nesse sentido, que suas memórias sejam repletas de visões orgulhosas do passado, que suas

histórias de vida sejam permeadas de representações que contestam os estereótipos da pobreza, em suma buscando construir um discurso positivo sobre a vida de lutas e desafios na periferia.

Quando perguntamos, no início do artigo, que tipo de representação perpassa as narrativas dos depoentes do projeto e dos vídeos, e que realidade esses discursos pretendem construir ou registrar, não buscamos responder diretamente a essas perguntas, mas indicar que, justamente, esses vídeos redimensionam o real e suas representações a partir de uma vontade muito coerente: a de desconstruir os preconceitos em torno do morador de periferia. De maneira geral, ainda que estejamos numa etapa muito inicial da pesquisa em andamento, é possível afirmar que os narradores-depoentes do "Roda Memória", ao mesmo tempo em que evidenciam os aspectos positivos da realidade onde vivem (não necessariamente isentos de sofrimentos, lutas e desafios), também deixam de falar sobre alguns aspectos negativos vividos, especialmente a violência cotidiana, numa tentativa de construir não só uma outra representação de seu habitat, mas talvez um outro habitat propriamente dito. A fome, a violência e o preconceito são demasiadamente reais para essas pessoas, motivo pelo qual o vídeo digital se torna ferramenta estratégica para a construção – ou seria registro? – de uma outra realidade que conteste o triste retrato das periferias nas páginas dos jornais.

No "Roda Memória" não se trata de assumir realidade ou representação como pressupostos da linguagem audiovisual, mas de observar como ambas possibilidades são utilizadas pelos seus depoentes como estratégias de resistência.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** Trad. Regina Thompson. 2.ed.rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, teatro e modernidade).

MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro.** São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

_____. **Máquina e imaginário**. O desafio das poéticas tecnológicas. 2.ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas, SP: Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico.** A opacidade e a transparência. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Notas:

[1] (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004).

[2] (XAVIER, 2005, p.18).

[3] (MACHADO, 1997, p.146).

[4] (XAVIER, 2005, p.41).

[5] (XAVIER, 2005, p.68).

[6] (KRACAUER Apud XAVIER, 2005, p.70).

[7] (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004, p.323).

[8] (XAVIER, 2005, p.75).

[9] (XAVIER, 2005, p.103).

[10] (XAVIER, 2005, p.132).

[11] (XAVIER, 2005, p.142-6).

[12] (XAVIER, 2005, p.152).

[13] (MACHADO, 1997, p. 188).

[14] (MACHADO, 1997, p.209).

[15] (MACHADO, 2007, p. 45-7).

À SOMBRA DA MORTE: A GROTESCA SENSUALIDADE DA REPRESENTAÇÃO DA VIDA DURANTE A MORTE

Juliana Porto Chacon Humphreys
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP
Universidade Nove de Julho – UNINOVE
juliana@humphreys.com.br

A Estética do Estranhamento

Em meados de 1919, envolvido pela atmosfera soturna da uma guerra recentemente encerrada, Freud ensaiou sobre o estranho, o inquietante, ou seja, um sentimento adverso que nos é despertado por uma estética que não se relaciona com o conceito clássico do belo, mas que têm a capacidade de adentrar os limites do horror, do terrível e do angustiante[i].

Diversas são as possibilidades expostas por Freud para tentar explicar as razões pelas quais o inquietante se instala como única possibilidade real diante de sensações familiares que deveriam permanecer submersas na obscuridade do inconsciente. Em linhas gerais o texto expõe uma idéia plausível de um instante de ruptura para que esse inquietante se revele, trata-se de uma ruptura entre o desejo reprimido e a satisfação plena, o complexo superado e recolocado de outra forma em outro cenário, ou ainda, uma ruptura entre a realidade e a ficção, esta última particularmente poderosa por não depender de uma validação da realidade e, por isso mesmo, capaz de amplificar os limites latentes da angústia. Essa última particularmente interessante para o foco desse estudo, que busca esmiuçar imagens que intentam se relacionar com o observador a partir das qualidades do sentir, mais especificamente a partir do que aqui será denominado de estética do estranhamento.

Portanto, para efeito desse estudo é necessário esclarecer que a estética do estranhamento será pontuada como aquela caracterizada pela estética da sensação, ou seja, por uma estética do estranho sentir, aquela que ao deslocar os parâmetros da realidade cria uma atmosfera inusitada, mas ao mesmo tempo familiar, gerando uma intensa relação entre repulsa e atração. Essa relação advém do entrelaçamento entre a realidade latente e a realidade manifesta das obras aqui abordadas, sendo que as sensações suscitadas por elas emergem de um simbolismo intrínseco à estética gótica, capaz de delinear a aura do Belo/Horrível (FRANÇA, 1997, p. 136), como motor propulsor do processo perceptivo.

O Movimento Gótico Contemporâneo

Antes de esmiuçar os aspectos determinantes da estética gótica é conveniente reforçar a importância do que hoje é conhecido por movimento gótico, mas que há mais de um século vem se reinventando e sobrevivendo às transformações sociais. De qualquer forma, é lícito reforçar que uma parcela significativa da cultura *pop* dos séculos XX e XXI perpassa a abordagem de monstros e outras criaturas grotescas e diabólicas que povoam obras literárias e audiovisuais, além de uma centena de outras manifestações típicas de uma geração midiatizada.

Pela própria natureza da terminologia, o movimento gótico é constantemente confundido com o movimento artístico medieval, desenvolvido, muitas vezes, com cunho religioso. De fato, alguns aspectos relativos à concepção do macabro e da romantização do processo de morte do período medievo, influenciou alguns símbolos e tendências estéticas do gótico atual, mas não há, pelo menos em primeira instância, uma relação entre as concepções imagéticas da Idade Média e o que se vê como vertente central do gótico no século XX.

Estruturado sob uma perspectiva filosófica que enaltece o decadente e o elegante, a partir de uma visão idealizada da época vitoriana, as primeiras manifestações do gótico surgiram no final do século XVIII, principalmente em formato literário, mas sempre renegando de forma veemente as estruturas clássicas como forma de protesto, uma espécie de inadequação ao senso comum. É nesse longo processo que o grotesco foi sendo lentamente inserido no conjunto de determinantes imagéticas que compõem o acervo da cultura gótica contemporânea.

Da forte tendência melancólica dos romances de ficção e de morte do século XIX, surge o cinema de horror que, ao adaptar essas obras literárias para o audiovisual, contribuiu para a amplificação dessas histórias, agregando monstruosidade e medo a um novo gênero, denominado terror que popularizou alguns princípios do gótico vitoriano.

No entanto, é somente na Inglaterra do final dos anos 70 e início dos anos 80 que o gótico ressurge como uma subcultura fortemente estruturada. Fruto de uma extensão do movimento *post-punk*, dessa vez, os ideais estéticos e românticos do gótico vitoriano foram quase que totalmente dominados pela agressividade e obscuridade dos jovens da época, mas com o tempo a amplitude desse movimento foi simplesmente tornando impossível não distinguir dentro do mesmo estilo vertentes distintas que, além da agressividade da modernidade e do romantismo do passado, carregavam em sua gênese a monstruosidade impulsionada pelo cinema, a pornografia e sensualidade incitadas pelo contexto social e pela

mídia, além de uma assumida tendência pelo chocante, grotesco e macabro como complemento do racional e deprimente.

O gótico contemporâneo caracteriza-se por uma série de antagonismos que estruturam a gênese dessa expressão artística. São obras que consideram os aspectos do belo para exaltar o horrível; adornam demônios para transformá-los em anjos; mistura o romântico e o sensual com o grotesco e o monstruoso; exalta o virginal mas quase sempre é sexual; é religioso e onírico; inescrupuloso e mentiroso; inventivo e ludibriante, mas inebria por ser capaz de revelar as verdades mais profundamente escondidas.

O Grotesco como Forma de Representação

De fato a estética gótica esteve, desde o início, relacionada com o grotesco como sinônimo para o inventivo, o sinistro e o ominoso. Na época do Renascimento as virtudes do belo e do lógico proclamadas pelo clássico romano estavam novamente em voga como forma de pontuar o encerramento da Idade Média, erroneamente considerada a idade das trevas. Em contrapartida à luminosidade do ideal clássico renascentista surge o rastro de obras incomuns, também da antiguidade, mas que nada tinham a ver com o racional por revelarem a face obscuramente profana e sinistra da Roma Antiga. Eram obras que traziam excessivos ornamentos emoldurando cenas como criaturas metade monstro e metade homem, participando de orgias com mulheres voluptuosas e nuas que pareciam em êxtase ao estarem entrelaçadas com animais, além de toda a sorte de seres horripilantes, (BADELLEY, 2005, p.10).

A partir da constatação da existência dessas obras surge a concepção do selvagem e do horripilante como parte do estilo denominado grotesco. É dessa abertura para a retratação de temas menos luminosos e graciosos que surgem no Renascimento as obras que retratavam o inferno e suas criaturas bestiais, relacionadas com cadáveres em cenários medievais, logo, o que mais tarde, seria o alimento para a estética gótica contemporânea, em busca de uma estética angustiante e anti-classicista.

Estruturalmente a palavra *grotesco* pode ser utilizada no reconhecimento de obras ornamentadas que prezem pelo alegre e fantasioso concomitantemente ao angustiante e ao sinistro (KAYSER, 1957, p.20), por se tratar de um forte contraponto com a realidade.

É exatamente nesse ponto que torna-se possível focalizar o estudo da estética gótica, caracterizada por ser uma estética do estranhamento, aquela estética do sentir que, ao manipular os símbolos de uma realidade manifesta, suscita a angústia de uma realidade latente

e reprimida denominada do Belo/Horrível e que só surge a partir de um princípio abdutivo do processo de abdução do observador.

Figura 1 - sem título - Jon Beinart - desenho.

Na imagem ao lado o ideal clássico de grotesco traduzido para a estética gótica contemporânea. Uma obra excessivamente ornamentada, versando sobre orgias entre mulheres, criaturas metade monstro e metade homem, além de animais e seres horripilantes.

O grotesco como forma de representação está relacionado ao imaginário, à ruptura com o real, o momento em que ao chocar o receptor suscita o angustiante através da simbologia do Belo/horrível.

A Fenomenologia da Imagem

Interpretar a realidade manifesta por uma imagem determinada é relacionar inevitavelmente a realidade do universo ficcional com a nossa própria realidade subjetiva, despertada pela capacidade do sonhar. A partir daí é que se torna possível identificarmo-nos com o universo simbólico, que, ao cumprir seu papel, nos permite sonhar e gozar nossos prazeres submersos em nossos medos, mas que, ao delimitarmos como sendo da ordem do real, permitimos que se torne realidade por tempo determinado.

Dessa maneira, a simbologia empregada em uma obra imagética assume um papel crucial como dispositivo para o extravasamento de sensações retidas. É no contato com o real que nos permitimos sermos nós mesmos, sob a faceta da ficção, dando início ao processo de identificação com a obra, o que traz à tona as sensações angustiantemente familiares, mas que deveriam permanecer submersas, dando início à estética do estranhamento.

Muito longe de ser apenas um dispositivo de contato com imagens enunciativas da imaginação submersa, a estética do estranhamento pode ser traduzida como o propulsor do fenômeno perceptivo que, mesmo não sendo exatamente uma legitimação da realidade, deve ser acima de tudo significante, num ato contínuo de abdução e de enunciação a cada elemento da obra, transferindo um frescor interpretativo em cada imagem apresentada.

Dessa forma, a significação da estética do estranhamento, não está calcada no realismo puro. Não é através da transmutação pura da realidade para a ficção que a produção de sentido e os efeitos da estética do sentir surgem produzir sentido quando faz uso do ponto de vista da realidade natural. Enfim, a ficção parece se distanciar da sua significação quanto mais procura se aproximar da representação pura. Em contrapartida, ao perseguir a *sinestesia* do campo simbólico, sobrepondo elementos que exacerbam a capacidade enunciativa da imagem, mais a ficção se aproxima do princípio da *abdução*, à medida que nos retém em cada detalhe, em cada ponto do limite do espaço imagético ficcional. E, é dessa explosão multisensorial de significação que conseguimos interagir por completo com a obra, sentindo e percebendo com muito mais intensidade os desejos submersos, propulsores do inquietante e do angustiante.

É importante destacar que para o objetivo desse estudo somente o momento a *abdução* como primeiro estágio para uma teoria da percepção de Peirce, à medida que aqui só nos interessa o momento exato no qual o percepto, como algo existente por si só no mundo, entra em contato da forma mais primitiva com uma mente interpretante.

Assim, quanto mais as obras aqui expostas utilizam-se do simbólico para constituir uma estética do Belo/Horrível, mais o imaginário é quem assume a dianteira no processo de ruptura com o real, provocando a angústia perceptiva advinda da estética do estranhamento. Há, portanto, uma relação direta entre imaginário simbólico e realidade latente, mas é justamente desse conflito que se inicia a *abdução* e, por isso, o sentir *inquietante*, objetivo fim da estética do estranhamento.

Princípios perceptivos para a Estética do Estranhamento

Nesse ponto do estudo já é possível afirmar que a estética do estranhamento está relacionada a elementos de proporcionam o sentir angustiante e desejante a partir do estopim de ruptura entre realidade latente e realidade manifesta, desejo e realização e por fim, familiaridade e estranheza. Certamente, todas essas características estão relacionadas a emoções impostas pela percepção da imagem, a partir do princípio da *abdução*. Vale ressaltar que para Peirce uma emoção começa com uma situação de confusão e desordem inesperadas,

no momento em que nossa certeza em relação à realidade é rompida, (SANTAELLA, 2004, p. 152). Inicia-se aqui mais uma validação do fato de que a estética do sentir, aquela a que Freud denominou de sinistra ou estranha, está atrelada indubitavelmente à ruptura da realidade, no momento mais impactante do processo *abdutivo*: o momento em que o interpretante se vê às voltas com seus sentimentos mais obscuros frente à familiaridade dos símbolos recolocados em momentos e contextos inusitados.

Portanto, tendo como base as três categorias de análise propostas por Pierce, podemos afirmar que: a imagem por si mesma, da forma como concebida por seu autor, é o estopim para o fenômeno perceptivo (*primeiridade*); os elementos trabalhados para a constituição dessa imagem (*secundidade*), com o intuito de representar a realidade, o desejo e o prazer perceptivo; e, ainda, a composição total da imagem, constituída a partir dos elementos estéticos e técnicos possibilita a identidade da obra com o público, na exata medida em que permite a relação da obra com a realidade do receptor (*terceiridade*). Esse estatuto semiótico apresentado acima está calcado na produção e na geração de sentido.

A classificação dos elementos constituintes da obra, a partir das categorias universais do pensamento semiótico de Peirce, revela uma tentativa de diferenciação entre os elementos estéticos, que para efeito desse estudo pertencem à realidade latente (não revelada) e os elementos técnicos que, ao estarem em conformação com o estilo gótico contemporâneo, pertencem à realidade manifesta (explícita) da obra.

A Sensualidade da Morte

A elegante decadência da estética gótica sempre esteve associada ao sexualmente exagerado, calcado na dualidade da virgindade com a volúpia sexual, além de estabelecer relações muito íntimas entre o angelical e o demoníaco.

No entanto, não é raro encontrarmos no estilo a condição assexuada ou ainda bissexuada. O fato é que a sexualidade sempre assumiu um papel central na concepção da estética gótica.

A fragilidade da figura feminina constantemente era referência para dois opostos muito característicos do estilo: ou carregavam todo o resplendor da feminilidade ou traduziam as formas femininas em condições de monstruosidade ou condenação. De fato, a figura da mulher no contexto gótico sempre teve foi central e, talvez por isso, nunca foi tratada de amena.

Outro ponto de coalização na estética gótica é a relação luxuriante com cadáveres belos ou em decomposição, o amaldiçoado e o diabólico. Sempre houve, como elemento inspirador, uma relação intrínseca entre o desejo sexual e o sangue e da putrefação com a atração física. Mais a frente nesse estudo, abordaremos a questão da apologia à morte.

Não há como negar que a beleza da fragilidade associada à elegância também está constantemente presente nas obras do estilo. O singelo e o sofisticado quase sempre estiveram lado a lado com o perverso e o macabro na estética gótica.

Pois bem, é da relação indubitavelmente dualista que se formou o repertório dessa estética maldita e delirante. Nas imagens a seguir, a relação de contraste aparece claramente e nos fornece uma idéia muito nítida das relações estabelecidas nesse tipo de arte. Nelas encontramos referências à volúpia feminina e à sensualidade de sua silhueta, além da elegância das flores e a fragilidade das mesmas, atuando como fortuitas correspondências ao processo da morte.

Figura 2 - Inferiority Complex - Ryohei Hase - Pintura Digital.

Figura 3 - Twofold - Leslie Ann O'Dell - Fotografia com manipulação digital.

O Grotesco Religioso

A relação da estética do gótico contemporâneo com a religião (ou mais ainda com o aparato religioso) é estreita e certamente demonstra uma afinidade genética, em função dos movimentos artísticos envolvidos na concepção do movimento gótico. Entretanto, esse aparato simbólico do religioso muitas vezes é alvo do *non sense* ou do misticismo jocoso.

Nesses casos o sagrado deve ser reposicionado, ou seja, deve ser considerado a partir de cenários totalmente díspares da realidade[ii]. Desse reposicionamento interpretativo dos símbolos religiosos, no qual o sagrado serve de parâmetro de análise para o profano, emerge a primeira força propulsora da ruptura necessária ao surgimento do angustiante.

Historicamente a religião católica (a mais relevante para esse estudo por possuir um acervo simbólico fortemente estruturado), concebe seus símbolos como poderosas armas de combate aos maiores "inimigos" humanos na visão da igreja: o prejuízo na conduta moral, isto é, o pecado; a falta de esmero na rotina religiosa, ou seja, o perecimento da alma; a eternidade no inferno, logo, a morte. No entanto, ao contrário da concepção original, no contexto da arte gótica os símbolos religiosos são transformados em instrumentos de aproximação das forças profanas, proporcionando a conversão desses símbolos religiosos em representações legítimas da arte gótica. É, ainda, desses recursos que brotam os elementos para o Belo/Horrível o belo associado à morte e o horrível associado à uma espécie de vida autômata, sem sentido, quase uma aflição infinita.

Há também, como parte dos recursos técnicos constituintes do Belo/Horrível nesse tipo de imagem, a retratação da prazerosa convivência entre o demoníaco e o bestial com o humano. É dessa convivência tão lícita e imaginativa que extrapolam os limites da pulsão erótica e da pulsão de morte, sendo essa vazão das pulsões que se faz disparar mais uma força de ruptura rumo ao sentir agonizante da estética do estranhamento.

Por fim, é valido ressaltar que a sexualidade exacerbada é estrategicamente associada ao virginal, ao puro e ao casto. É a partir dessa realocação simbólica que ocorre uma das relações mais abominadas pelo sagrado: a sexualidade prazerosa e o gozo ao contexto religioso. No entanto, pode estar justamente aí o mais poderoso incitante para uma estética do estranhamento já que insere no contexto os desejos reprimidos. Quando essa associação acontece, a estética do estranhamento se potencializa, à medida que a angústia por perceber sensações tão inconscientemente enterradas atinge seu ápice.

Nas imagens a seguir o sangue e os elementos eróticos como a maquiagem e o esmalte na primeira imagem e os seios sensualmente à mostra na segunda imagem maculam o sagrado e interferem no simbolismo da figura da mãe e do todo-poderoso. O semblante de gozo insere a sexualidade no contexto do sagrado. Essa relação é exacerbada pelas características do grotesco que complementam a imagem, entremeando as relações bestiais com o prazer e a volúpia. Repara-se ainda que a morte eminente não parece, ao menos na instância da *primeiridade*, ser o estopim para a aflição premente da imagem. O Belo/Horrível encanta pela estranheza do conjunto do que se pode denominar de grotesco religioso.

Figura 4 – **Long Hard Road Out of Hell** - Marilyn Manson – Frame capturado de video clipe.

Figura 5 - **Angel** - Brom - Arte digital.

O Autômato como Forma Legítima de Vida

O ensaio de Freud – "*Das unheimliche*"[iii] – que inspirou esse estudo, apóia-se constantemente na questão do autômato, principalmente àquele retratado em "O Homem da Areia", no qual o personagem se apaixona por um autômato, um ser sinistro num primeiro momento remeter a um morto-vivo. Em suma, o morto-vivo, ou melhor, o autômato, causa estranheza por sua insistente apatia diante dos fatos, além das excessivas repetições que reforçam o aparentemente envolvimento da morte em algo que está, supostamente vivo, diz-se supostamente vivo, porque na realidade está morto e somente aparentemente vivo. Essa é a relação clássica entre o inquietante (sinistro), com o autômato morto-vivo.

No entanto, não há como não reconhecer a relação entre desejo e sonho na atração que o automatismo nos causa. À parte o fato de que os autômatos transcendem a morte, apresentando uma interessante saída a um dos maiores medos humanos, eles se apresentam como alternativas à putrefação e ao envelhecimento, permanecendo solenemente incólumes à ação do tempo, seja em relação à vida ou à morte.

Na terceira imagem da série apresentada a seguir, o autômato em deterioração parece padecer de uma agonia latente, apesar da inércia com que se apresenta. Já as duas imagens anteriores celebram a vida e a possibilidade de renascimento associando a fragilidade de seu

corpo e de sua condição de autômato à libido, atrelados ao fálico, condições essas indubitavelmente necessárias para a manutenção da possibilidade de vida.

O processo *abdutivo* por intermédio do Belo/Horrível está entrelaçado com uma experiência que transcende as amarras do mundo material, possibilitando que os elementos que compõem a imagem atinjam todo o seu potencial de significados, pois é nesse instante de libertação que a imaginação passa a reinar absoluta, não restando espaço para o racional (CESAROTTO, 1996, p. 104).

É retratando a permanência da beleza do corpo e a sustentação da libido como meio para manutenção da vida que as imagens a seguir transformam os autômatos em símbolos do sinistro e do *inquietante,* visto que numa miscelânea de sensualidade, vaidade, ingenuidade, perversão e crueldade eles são capazes de transcender a possibilidade de morte definitiva e se tornam uma forma legítima de vida no contexto do gótico contemporâneo.

Figura 6 - Porcelain Child - John Santerisneross – Fotografia.

Figura 7 - Imunne - Floria Sigismondi – Fotografia.

Figura 8 - Tourniquet - Marilyn Manson - Frame capturado de vídeo clipe.

A Realidade Manifesta da Morte – uma possibilidade interpretativa

Encarado de forma estritamente racional o movimento gótico é um protesto ao consenso das artes, da religião e da sociedade em geral. Consequentemente, o princípio básico do contexto gótico é o rompimento das relações com a morte baseadas no medo e no macabro. Na arte gótica, seja ela vitoriana ou contemporânea, há elegância no processo de

morte, há uma forma relevante de vida durante o fenecimento que se revela uma saída corajosa e transgressora ao pessimismo social e à decadência da frágil condição humana.

Por mais que a morte seja aclamada e até certo ponto desejada no contexto do gótico, não há como descartar o fato de que em qualquer circunstância a morte é a passagem mais violenta a qual somos expostos, tanto faz que seja a morte alheia quanto a nossa própria morte. A violência da morte é a matéria prima mais eficiente para a construção da estética do Belo/Horrível, como agente propulsor da estética do estranhamento. A própria força simbólica dos elementos das imagens já é por si só, veementemente impactante.

Portanto, mesmo que haja, até certo ponto, uma espécie de apologia à morte na arte gótica, existem situações em que a imagem se apresenta enveredando rumo ao inevitável, transferindo o que até então era fruto da realidade latente para a realidade manifesta, ou seja, da aceitação da morte para a negação da morte, em casos em que parece ser inexorável o encontro com ela.

Na sequência a seguir, que traz imagens que abordam a morte no âmbito da realidade manifesta, é possível destacar que, pela primeira vez, a agonia está relacionada com a situação da morte e não da vida em relação à morte. Ressalta-se aqui que essa é apenas uma das interpretações possíveis da imagem, visto que a premissa desse trabalho é o estranhamento suscitado por desejos submersos em cada uma das mentes interpretantes, o que torna praticamente infinita as possibilidades de significação.

Pela primeira vez nesse trabalho as imagens retratam o medo da morte como realidade latente, pois até o momento a morte chegava a ser algo prazeroso em contraposição à vida. Assim, a concepção estética dessas imagens é distinta das demais: as cores escuras se aproximam das feições e, inesperadamente, há uma percepção de vida agonizante nos olhos das personagens[iv]. Nesse grupo não há referência ao morto-vivo, pelo contrário, aqui há vidas chegando ao fim. Um dos elementos técnicos que compõem a penumbra da realidade manifesta da obra é uma espécie de neve, uma cortina muito sutil que ao embaçar levemente a imagem caracteriza-a como algo que se desfaz lentamente e, ao contrário do que foi amplamente destacado até aqui, não há nessas situações da morte a associação com símbolos religiosos ou qualquer outra associação que nos prenda à condição de vida. Aqui todas as relações simbólicas estão calcadas na transição para o óbito como, por exemplo, o sangue, a dor, a agonia final, a solidão e a aflição.

Mesmo estando a morte relacionada à realidade manifesta das imagens, cabe destacar o quão eficiente se demonstra a construção da estética do Belo/Horrível na concepção do sinistro, do estranho e do inquietante.

Figura 9 - sem título - Jon Beinart - Desenho à tinta.

Figura 10 - Leslie Ann O'Dell - Leslie Ann O'Dell - Fotografia manipulada digitalmente.

Figura 11 - Anguish - George Patsouras - Pintura digital.

O Retorno da Vida no Processo de Morte – O Renascimento

Diante da inevitável violência da morte nos sentimos expatriados (LANDSBERG, 2009, p. 25), pois tudo que conhecemos está aqui no processo de vida, mesmo que seja na transição da morte.

Nas imagens selecionadas para compor o próximo grupo de análise o elemento em comum é o retorno à vida, ou seja, um insistente renascimento no próprio processo de morte. Apesar de estar relacionada à busca pela imortalidade, a sensação transmitida por esse renascimento imagético não parece estar em consonância com a redenção, ao contrário, parece que estamos diante de um retorno infinito, muito mais sofrido do que prazeroso.

A imagem em si, tal como concebida pelos autores, invadem a retina com o impacto fulminante do nefasto. Há um exagero na atmosfera funesta e soturna, um mal agouro que estremece e coloca em funcionamento instantâneo o processo perceptivo que, de fato já está acontecendo, desde o momento em que somos impactados pela dureza da imagem (*primeiridade*). Nessa instância estamos em contato com a realidade manifesta da obra, mas aqui já está iniciada a ebulição das sensações que confabularão para a configuração do *inquietante*.

O grotesco preenchendo exageradamente as lacunas da imagem e a luminosidade excessiva nos semblantes retratados contribuem para capturar e direcionar a atenção para

partes específicas da imagem. Apesar da aplicação da luz em alguns pontos é na escuridão que se encontra a maior parte da obra e de onde parece residir todos os aspectos misteriosos da imagem. Esses recursos técnicos (*secundidade*) vão se fundindo ao conceito de Belo/Horrível. Trata-se de uma contemplação inicial que logo passará a incomodar, mas que por enquanto exerce uma atração irresistível.

É a partir desse momento que emerge a estética do estranhamento, aquela estética relacionada ao sentir, a que Freud denominou como *inquietante* e sinistro, aquela que se relaciona com as sensações do estranho familiar e que acima de tudo são angustiantes por serem racionalmente indesejadas. O estopim para esse sentir advém do momento em que a percepção adentra os limites da inteligência, do momento em que os símbolos passam a significar, tecendo as redes associativas na mente interpretante (*terceiridade*). Assim passa a ser concebida a estética do sentir, pois a irresistível atração exercida pela imagem até aqui se transforma em repulsa e, então, torna-se mais atraente ainda só que, nesse momento, associada ao sentir angustiante da estética do estranhamento.

Figura 12 - **Something Inside** - Charli Siebert - Pintura digital.

Figura 13 - **Personal Jesus** - Marilyn Manson - Frame capturado de vídeo clipe.

É possível afirmar que é da escuridão da imagem que parte a imaginação rumo ao misterioso e mais obscuro meandro significativo da mensagem e por mais inatingíveis que sejam os pressupostos da imaginação, não há como negar que quando somos carregados pelo prazer do sonho em direção ao imaginativo, estamos sendo levados ao encontro de nossos desejos e, dentre todos os que possamos ter o da imortalidade é o mais impossivelmente belo e ao mesmo tempo, o mais cruelmente obscuro e soturnamente egoísta.

Essa imortalidade simbólica liberta o mais puro efeito de sentido colapsado pela significação da estética da imagem, ou seja, a significação de um sonho refletido que, ao ser envolvido por uma estética do estranhamento, torna-se ao mesmo tempo Bela, ao mesmo tempo Horrível, mas acima de tudo grotescamente imortal.

Notas

[i] FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução Paulo César de Souza, 1º edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

[ii] OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Tradução João Gama, 1º Edição, Lisboa:Edições 70, 2005, p. 13 -20. Para Rudolf Otto o sagrado é antes de tudo uma categoria interpretativa do religioso, podendo ser aplicada em outros contextos, mas sempre, genuinamente religioso.

[iii] A tradução para o português mais amplamente difundida para o ensaio de Freud de 1919 "*Das unheimliche*" é "*O Sinistro*". No entanto, sempre houve uma discussão dos teóricos especialistas em Freud sobre a pertinência desse termo em português em relação ao significado alemão. No presente artigo o termo utilizado é "*O Inquietante*" por estar apoiado em uma recente tradução feita diretamente do original alemão por Paulo César de Souza, para a Companhia das Letras.

[iv] LANDSBERG, Paul Ludwig. *Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Eliana Aguiar, César Benjamin, 1º Edição, Rio de Janeiro: Contraponto – Editora PUC-Rio, 2009. Paul Landsberg apresenta uma filosofia sobre a morte totalmente calcada nos preceitos católicos. Para ele representação da dor, por mais lacerante que seja, ao contrário de sofrimento puro, deve ser bem vinda por apresentar um resquício do que nos é vital.

Referências Bibliográficas

BADELLEY, Gavin. *Goth Chic: um guia para a cultura dark*. Tradução Amanda Orlando, 1º Edição, Rio de Janeiro, 2005.

BERNIS, Jeanne. *A Imaginação: do sensualismo epicurista à psicanálise*. Tradução Álvaro Cabral, 1º Edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

CESAROTTO, Oscar. No *olho do outro: "O Homem da Areia" segundo Hoffman, Freud e Gaiman*. 1º Edição, São Paulo: Iluminuras, 1996.

CHEUNG, Victor (ORG.). *Dark inspiration: grotesque illustrations, art and designs*. 1th Edition, Hong Kong: Victionary, 2010.

FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. 1º Edição, São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. *O Inquietante. In: História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920).* Tradução Paulo César de Souza, 1º edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GRIFFITH, Jasmine Beckett. *Gothic Art Now*. 1th Edition, New York: Collins Design, 2008.

LANDSBERG, Paul Ludwig. *Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Eliana Aguiar, César Benjamin, 1º Edição, Rio de Janeiro: Contraponto – Editora PUC-Rio, 2009.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Tradução João Gama, 1º Edição, Lisboa:Edições 70, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *A Percepção: uma teoria semiótica*. 2º Edição, São Paulo: Experimento, 1998.

SANTOS, Mário Ferreira do. *Tratado de Simbólica*. 1º Edição, São Paulo: É Realizações, 2007.

Vídeos

Música: *Long Hard Road Out of Hell*. Album: The Last We Forget – The best Of. Artista: Marilyn Manson. Vídeo Clipe, Ano: 1997, (4 min), DVD.

Música: *Personal Jesus*. Album: The Last We Forget – The best Of. Artista: Marilyn Manson. Vídeo Clipe, Ano: 2004, (5 min), DVD.

Música: *Tourniquet*. Album: The Last We Forget – The best Of. Artista: Marilyn Manson. Vídeo Clipe, Ano: 1996, (4 min), DVD.

A TRANSGENERIDADE COMO "FENÔMENO DE BORDA" EM FOTOGRAFIAS DE NAN GOLDIN

Juliana Salles de Siqueira
(UFMG, Bolsista da Capes)

Resumo: Ao observar um conjunto de retratos fotográficos produzido por Nan Goldin entre os anos 1970 e 1990, é possível estabelecer relações entre a tematização da experiência da transgeneridade e a afirmação de determinados valores, dentre os quais a coragem e a maleabilidade. Essas relações emergem textual e visualmente nos relatos da artista e no exercício de criação de pequenas narrativas fotobiográficas que constituem o seu livro intitulado *The Other Side* (2000). Em tal trabalho, Goldin caracteriza suas amigas travestis, transexuais e *queens* a partir da declaração de seu caráter subversivo e revolucionário, de sua capacidade de contestação da binaridade dos gêneros e de proposição de novas zonas de vivência do desejo. O presente artigo busca compreender de que maneira o posicionamento afirmativo da fotógrafa se produz efetivamente no repertório imagético que compõe o livro em questão. A partir da análise dos elementos composicionais das fotografias, compreendidos como organizadores da gestualidade das personagens retratadas, bem como da sequencialização e constituição de unidades temáticas e biográficas, busca-se indicar como tais narrativas agenciaram novas visibilidades e construíram, a partir de uma estética de apelo documental, a transgeneridade como a possibilidade do *anômalo* – termo entendido, à maneira de Deleuze e Guattari (2007), como um "fenômeno de borda", "condição da aliança necessária ao devir".
Palavras-chave: fotografia, valores de gênero, transgeneridade

1.

Fotógrafos como Larry Clark e Nan Goldin ficaram conhecidos por trazerem a tematização do cotidiano e do corpo "abjeto" para o centro de suas produções, sendo suas obras constantemente aproximadas em função da exibição de uma intimidade desviante. As

fotografias reunidas em *Tulsa* (1961-1972), de Clark, exerceriam grande influência na formação do estilo documental de Goldin a partir de metade da década de 1970, quando esta começou seus estudos formais em fotografia na cidade de Boston. O livro, cujo nome remetia à cidade de origem do fotógrafo estadunidense, era resultado do investimento em temas com os quais o autor estava integralmente envolvido, reunindo imagens sobre um cotidiano marcado pelo consumo de drogas. A retratação de um universo comum e de um modo de vida próprio, característicos de seus círculos de sociabilidade, conferiria aos trabalhos de Goldin e Clark a especificidade de seu potencial crítico ao agenciar novas visibilidades do gênero e da sexualidade e afirmar valores que colidiam com concepções heteronormativas do corpo e do desejo entre os anos 1970 e 1990.

A envergadura documental do trabalho de Goldin se atrelou, assim, a uma proposta eminentemente confessional, a partir da qual a autora afirmava seu olhar participante e contava sua própria história. Dessa maneira buscava tornar patente à sua obra o caráter de testemunho e de compartilhamento de valores em relação às experiências retratadas, dentre as quais aquelas que colocavam em questão as categorias do gênero e as possibilidades de vivência da sexualidade. Atrelados a uma estética indiciária, que buscava tornar visíveis aspectos de um modo de vida localizável na experiência concreta de amigos, pode-se dizer que seus trabalhos compartilharam inquietações comuns a uma série de manifestações artísticas que colocavam como mote de suas intervenções a exploração dos limites do corpo, contestando os valores burgueses que nele estariam inscritos e dando ressonância à afirmação de Artaud de que o corpo consistiria em um “campo de batalha”.

Conforme nos aponta Henri-Pierre Jeudy, a partir da formação de um pensamento de “liberação do corpo”, observável entre os anos 1960 e 1970, as práticas artísticas se voltaram para o mesmo como potência ativa das afecções, exaltando-o na imediaticidade de suas expressões em negação à “autoridade das representações e das referências morais daí dedutíveis”. As representações, por esse ângulo, seriam correspondentes à sedimentação imagética que cercearia a dimensão criativa e sensorial da experiência do corpo, enfeixando-a sob o viés daquilo que é reconhecido, saturado e estruturador de preconceitos. Ainda segundo Jeudy,

> A imediaticidade da expressão, tal qual a negação de todo distanciamento, provoca os efeitos de contágio dos afetos, uma espécie de atração mútua dos corpos. A experiência estética subsiste na forma de intelectualização, mas depois de ter sido fruto dessa atração não especular provocada pelo contágio dos afetos. A exibição do corpo, como exaltação de o-que-pode-o-corpo, vivida na sua imediatidade de expressão, permite uma reflexão intelectual sobre a ficção de um mundo que não seria mais dominado pelo poder único das representações, o supersensitivo e o super- reflexivo. (JEUDY, 2002, p.110)

A partir desse referencial, "exibir-se torna-se o contrário de representar" (Idem), o que implicaria tanto em um engajamento corporal efetivo do artista em sua obra, através de um mostrar-se, quanto no dimensionamento de uma proposta estética marcada pela afirmação da potencialidade do corpo e de sua dimensão sensível e experiencial em constante devir.[1] Ao compreendermos que a produção fotográfica de Nan Goldin é tributária dessas iniciativas que impulsionaram uma "exibição de si" e a contestação de representações normatizadoras, intentamos afirmar que a especificidade de seu documentarismo está ligada simultaneamente a uma estética da exibição e a uma "técnica de si". Conforme nos propõe Foucault, as técnicas de si "devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmo regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilos." (FOUCAULT, 2006, p. 198-9).

No livro intitulado *The Other Side* é possível observar que as narrativas fotográficas sobre as personagens Greer, Kim ou Joey, amigas transgêneros da fotógrafa, mobilizam esteticamente valores que caracterizariam uma ética própria à produção de Goldin. Através de elementos formais da pose e do instantâneo, bem como do procedimento posterior da sequencialização das imagens, as personagens são apresentadas em uma diversidade de ações que tornam suas identidades fluidas, contestando a binaridade dos gêneros e posicionando-se em novas zonas de vivência do desejo. A partir da análise dos elementos composicionais das fotografias em questão, organizadores da gestualidade das personagens retratadas, esse ensaio busca indicar de que maneira essas narrativas fotográficas agenciaram novas visibilidades e construíram, a partir de uma estética de apelo documental,

a transgeneridade como a possibilidade do *anômalo* - termo entendido, à maneira de Deleuze e Guattari (1997), como um "fenômeno de borda".

2.

A reivindicação pelo valor documental dos trabalhos de Goldin fez-se não apenas na direção da reiteração da fotografia enquanto índice, traço de algo com o qual a mesma manteria uma conexão física, mas sobretudo na definição de seu trabalho a partir de um gênero autobiográfico. Conforme nos esclarece Costa Lima, o gênero deve ser compreendido em função da adoção de determinadas regras básicas, que funcionariam discursivamente como orientadoras ("menos do que normatizadoras") do processo de comunicação desejável (COSTA LIMA,1986, p. 247). Para o caso da autobiografia, o gênero se estabeleceria enquanto "moldura/frame" na medida em faz remissão à experiência de um espectador capaz de atribuir às imagens o devido afastamento da esfera ficcional e conferir veracidade à expressão narrada em primeira pessoa.

Talvez seja possível dizer que a autobiografia que assinala o projeto documental de Goldin também pode ser compreendida como uma reafirmação da indicialidade que comporia, para a artista, sua própria obra. Isso porque a memória que a sustenta e desperta o processo de rearranjo de imagens e criação de narrativas, como uma espécie de ruína, consistiria em um traço do "intercâmbio [passado] do eu empírico com o mundo" (Op. cit.). A autobiografia, ao supor "um duplo e simultâneo foco: como o eu reage ao mundo e como o mundo experimenta o eu" (Op. cit.), viria agregar valor a uma compreensão documental reivindicada a trabalhos contemporâneos como os de Clark, Goldin ou Wolfgang Tillmans.

Com essa característica, o documentarismo de Goldin explicita o seu lugar político. Suas fotografias instantâneas "descuidadas" evidenciariam o engajamento do corpo da artista em um território comum aos retratados e buscariam produzir novas visibilidades, compatíveis aos valores de seu grupo e definidas como uma espécie de vestígio de uma experiência assentada na amizade. Dentre os valores que são dados a ver pela produção da fotógrafa, alguns se ligam fortemente à vivência do gênero, enfocando formas de vida em que o desejo dissidente e multifacetado é motor de escolhas corporais e experiências sexuais diversas.

Em *The Ballad of Sexual Dependency*, diaporama embalado pela música de Velvet Underground que reuniu um conjunto de fotografias feitas em um período distendido (1970-1990), observou-se a narrativa de experiências amorosas hetero e homoafetivas de Goldin e seus amigos, alguns destes travestis e transexuais. Composta por retratos de casais e de personagens isoladas com certo apelo introspectivo, a carga dramática do *slide show* tomava contornos na sequencialização das imagens que versavam sobre encontros e desencontros afetivos - dentre os quais aquele que legou à própria fotógrafa dois olhos marcados pela violência -, muitas vezes acompanhados de drogas ou ambientados em quartos de hotéis ou bares que o grupo frequentava. As fotografias que retratam personagens *drag queens*, transexuais e travestis estão, nesse trabalho em específico, menos endereçadas a uma reflexão sobre o que seja a experiência de gênero vivenciada pelas mesmas do que propriamente a abordar uma espécie de vivência comum que as marcaria indistintamente: a da paixão, indissociável de seu sentido de *páthos*.

A questão da transgeneridade seria enfocada em *The Other Side* (1972-1994), livro que reuniu algumas fotografias que já haviam participado de outras séries da artista, inclusive a mencionada *The Ballad*. A poética que caracterizaria o trabalho de Goldin, intimamente ligada ao trabalho da memória e a um esforço narrativo a partir do qual a fotógrafa revisava suas imagens colocando-as em sequências inovadoras a cada exercício, evidencia-se também nesse livro. A artista retorna ao seu acervo para escolher e organizar as fotografias que compõem as seis séries, dentre as quais três são dedicadas a retratos de *queens* em situações de montagem ou apresentação de suas performances e as demais voltadas para uma espécie de pequena biografia de três personagens: Greer, Kim e Joey.

3.

Se concordarmos com a assertiva de que o objetivo do retrato fotográfico pode ser definido pela “descrição de um indivíduo e pela inscrição de uma identidade social” (FABRIS, 2004, p. 67), talvez possamos dizer que tal objetivo se redefine constantemente a partir do que se presume ou se reivindica como identidade, bem como da relação estabelecida entre esta e imagem. Dessa maneira, os elementos formais, como a pose, puderam ser mobilizados de acordo com exercícios diversificados, que visaram, por

exemplo, no caso do artista suíço Urs Lüthi, a paródia e a subversão da auto-representação.

Para autoras como Annateresa Fabris, o retrato fotográfico contemporâneo colocaria em crise uma definição moderna de identidade respaldada na correspondência entre fisionomia, personalidade e imagem, ampliando a discussão, através de práticas artísticas como as de Cindy Sherman ou Andy Warhol, sobre a fluidez das categorias que definiriam os sujeitos. O retrato fotográfico, assim, surgiria como uma categoria privilegiada para abordar criticamente as representações da identidade como construções arbitrárias e, portanto, passíveis de deslocamentos, mudanças, escolhas.

No que tange aos retratos reunidos em *The Other Side* (2000), podemos observar que o elemento formal da pose desempenha papel central na definição de uma identidade em trânsito. Em diversas das fotografias que compõem o livro, as personagens são retratas em ambiências que se repetem e dão a entender que configuram uma paisagem própria: a casa noturna na qual se apresentam como *queens*, seus quartos ou lugares fechados nos quais o espelho é um elemento recorrente, a rua. Em momentos de introspecção, junto a seus companheiros ou montando-se como *queen*, muitas fotografias exploram a disposição das personagens na área central do quadro e convocam uma pose de olhar frontal à objetiva.

Esse olhar frontal – provocador, ou que se oferece sem esquiva ao seu registro - mobiliza certa gramática gestual cuja ritualização social nos permite atrelá-lo a valores como os da coragem ou da pujança. Fotografias como *Colette modeling in Beauty Parade*, *Misty in Sheridan Square*, *Missy selling wigs* ou *Kim at home* são exemplos da recorrência da pose de olhar frontal, que parece desempenhar nas narrativas que compõem o livro uma espécie de "retórica da franqueza", convocando o espectador para um olhar direto. Ao atentar para "um sistema de gestualidade humana encarnado na atitude das personagens" (PICADO, 2005, p. 16) é possível inquirir sobre as relações que a pose evoca na performação de um corpo caracterizado por Goldin como instaurador de uma zona de liberdade.

As fotografias que retratam a nudez das personagens também exploram recorrentemente sua frontalidade, deixando em primeiro plano e em maior evidência seu dorso. O corte empreendido na maioria das imagens se realiza de modo a relegar ao fora de campo sua região pélvica, solapando qualquer elemento que possa configurar para o

espectador uma "evidência biológica" passível de defini-las. *Dressing room at I. C.* e *Lala onstage*, que integram a série realizada em Manila e intitulada *The Queen and I*, são os únicos casos em que a pelve das retratadas ocupa o quadro, evidenciando a prática recorrente entre travestis de posicionar o órgão sexual de maneira a ocultá-lo.

A reunião e a organização das fotografias em pequenas narrativas aferem às mesmas uma discursividade que exige um procedimento de visualização atento aos elementos que dão coesão e conferem especificidade aos conjuntos. Tal coesão, para além dos nexos primários configurados pela própria intitulação das narrativas, dizem respeito a um conjunto de elementos "vestionômicos", "fisionômicos" e espaciais que caracterizariam as vivências das retratadas na especificidade de seus modos de vida enquanto *queens*, travestis ou transexuais.

4.

A experiência da transgeneridade abordada ao longo de *The Other Side* é apresentada em sua ligação a valores como a coragem e à afirmação de seu caráter subversivo e revolucionário em função de sua capacidade de contestação da binaridade dos gêneros e de proposição de novas zonas de vivência do desejo. Em prefácio do livro, Goldin afirma:

> After years of experiencing and photographing the struggle of the two genders with their codes and definitions and their difficulties in relating to each other, it was liberating to meet people who had crossed these gender boundaries. Most people get scared when they can´t categorize others – by race, by age, and, most of all, by gender. It takes nerve to walk down the street when you fall between the cracks. Some of my friends shift genders daily – from boy to girl and back again. Some are transsexual before of after surgery, and among them some live entirely as woman while others openly identify themselves as transsexuals. Others dress up only for stage performances and live as gay boys by days. And still others make no attempt at all to fit in anywhere, but live in a gender-free zone, flaunting their third sex status. (GOLDIN, op. cit, p. 6-7)

Ao perfilar sua estética documental e abordar a diversidade das experiências da sexualidade e do gênero vivenciada por suas amigas e amigos, Goldin mobilizou a

capacidade de enunciação de sua produção no sentido de afirmar as “identidades em trânsito” como experiências potenciais de desterritorialização das representações próprias à sociedade heteronormativa. Ao consistirem em práticas múltiplas do corpo e do desejo e ensejarem a criação de um espaço definido pelas experimentações, podemos aproximá-las do “fenômeno anômalo”, tal qual apresentado por Deleuze e Guattari em Mil Platôs. Os autores recuperam o adjetivo anômalo para qualificar um conjunto de posições capazes de acionar devires. Ao contrário do “anormal”, que designaria aquele que contradiz determinadas regras, o anômalo corresponderia à categoria do desigual como estabelecedor de configurações diferenciadas.

> Vê-se que o Anômalo, o Outsider, tem muitas funções: ele não só bordeja cada multiplicidade cuja estabilidade temporária ou local ele determina, com a dimensão máxima provisória; ele não só é a condição da aliança necessária ao devir, como conduz as transformações de devir ou as passagens de multiplicidades cada vez mais longe na linha de fuga. (2007, p. 33)

Ao ser apresentada não a partir de predicados, mas em “dimensões de multiplicidades”, a transgeneridade seria investida de uma potência anômala na medida em que designaria o “desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização” (Ibidem, 25-6). Ao serem abordadas através da proposta documental de Goldin, as experiências em questão, mais do que mobilizadas em função de um trabalho indicial, passam estabelecer a função estético-política de apresentar uma outra ordem corporal em potência. Consistem, pois, nos termos de Deleuze e Guattari, em “intensão”, definindo as bordas do experienciável e invocando múltiplas posições e devires do corpo, da sexualidade e do desejo.

...

Nota:

[1.] Jeudy marca um posicionamento crítico em relação à proposta de auto-exibição que caracterizaria algumas práticas artísticas, enfatizando que as mesmas, ao serem mediatizadas, teriam se tornado produtoras de estereotipia cultural e modelo de

especularização da sociedade. Para uma aproximação do argumento do autor, cf. p. 109-15.

Referências bibliográficas:

COSTA LIMA, Luiz. “A autobiografia como questão”. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986. p. 243-307.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FOUCAULT, Michel. “O uso dos prazeres e as técnicas de si”. In: *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GOLDIN, Nan. *The Other Side*. Zurich: Scalo Edition, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SELGMANN-SILVA, Márcio. *Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito*. Alea, v. 5, n. 1, jan/jun 2003, p. 29-46.

TOWNSEND, Chris. “Nan Goldin: Bohemian Ballads”. In: Hughes, Alex & Noble, Andrea (orgs). *Phototextualities: intersections of photography and narrative*. Albuquerque: University of Ney Mexico Press, 2003.

TODOS A BORDO!
OS PASSAGEIROS DA "NAVE DOS LOUCOS" DE BOSCH

Kamilla Dantas Matias[1]

Os historiadores, nas últimas décadas, têm renovado seus interesses e o foco das pesquisas deixou de ser apenas a politica, a economia e as estruturas sociais para agregar a cultura material, a vida cotidiana, as mentalidades. Essa considerável ampliação de objetos não teria sido possível sem o desenvolvimento da pesquisa em outras fontes. Neste sentido, como salienta Le Goff, a palavra 'documento' deixa de estar restrita ao documento escrito, para tomar um aspecto mais amplo, englobando também o documento "ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira" (LE GOFF, 2010, p. 99).

Cabe ao historiador/pesquisador, com o uso de uma metodologia específica, analisar seus conteúdos. Entretanto, há uma tendência, entre os historiadores, a se utilizar as imagens como meras ilustrações, com a finalidade de ilustrar uma conclusão já obtida anteriormente a partir do uso de outras fontes.

A imagem, tal qual o documento escrito, é fruto da sociedade que a produziu e a sua utilização suscita alguns cuidados, como salienta Burke (2004, p.18):

> a "crítica da fonte" de documentos escritos há muito tempo tornou-se uma parte essencial da qualificação dos historiadores. Em comparação, a crítica de evidência visual permanece pouco desenvolvida, embora o testemunho de imagens, como o dos textos, suscite problemas de contexto, função, retórica, recordação (se exercida pouco, ou muito, tempo depois do acontecimento), testemunho de segunda mão, etc. Daí porque certas imagens oferecem mais evidencia confiável que outras.

Por outro lado, a realidade do observador e a sua intervenção, por exemplo ao escolher determinado documento em detrimento de outro, revelam uma manipulação, consciente ou inconsciente, da evidência textual ou visual. Não existem interpretações "neutras". A leitura dos documentos é efetivada em conformidade com o contexto social, cultural, ideológico que regem o sujeito da interpretação.

Historiadores como Jacob Burckhardt (1818-1897) e Johan Huizinga (1872-1945), que desenvolveram seus estudos, respectivamente, sobre o Renascimento e o

[1] Graduanda em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia- UESB. E-mail: dantas765@gmail.com

"outono" da Idade Média, utilizaram-se de quadros de artistas como Raphael e Van Eyeck para descrever e interpretar a cultura da Itália e a da Holanda. Philippe Ariés (1914-1982), o "historiador domingueiro", em seus estudos de história da infância e da morte, se baseou em evidencias visuais e as colocou no mesmo patamar que a literatura e os documentos de arquivos.

Michel Foucault (1926 – 1984), por sua vez, também se utilizou de formas plásticas para construir a sua história da loucura. Para justificar o fenômeno da loucura, ele cotejou pinturas de Dürer, Brueghel e Bosch com os textos literários e filosóficos de Sebastian Brant, Erasmo de Rotterdam e Montaigne. Em uma tese apresentada na Sorbonne, em 20 de maio de 1961, que tinha como objeto "as manifestações reprimidas do desvario".

Na opinião de Dosse, ao problematizar as condições anteriores e exteriores à psiquiatria e buscar a verdade nos "silêncios de uma sociedade que se desvenda pelo que se esconde" (DOSSE,1993, p.185), Michel Foucault logrou reconstituir as condições históricas que tornaram a loucura uma área cientifica especifica, "fazendo ressurgir o esquecido, o recalcado da razão". Ainda segundo Dosse (1993, p. 169), Foucault

> abre assim para uma nova sensibilidade histórica que já não é mais a valorização dos heróis (que estão cansados), nem a da glorificação dos réprobos (a dialética ficou tolhida em seus nós em 1956), mas a dos esquecidos da história, investigados em todos os seus traços atrás dos muros onde a razão os encerrou.

Na sua retrospectiva histórica, Foucault chega até à Nau ou Nave dos Loucos, imagem amplamente difundida na Idade Média, inspirada nas concepções gregas do Ciclo dos Argonautas, de uma estranha embarcação que navegava pelos rios da Renânia e nos canais flamengos.

Tal como passageiros dessa estranha nau, na Idade Média, os loucos estavam condenados a uma existência errante. As cidades os escorraçavam para além de seus muros, para que vivessem nos campos distantes, especialmente se fossem estrangeiros. Para os loucos "cidadãos", as municipalidades construíam casas ou cabanas fora das muralhas e é possível encontrar registros de donativos oferecidos aos insanos, para dar conta de despesas com alimentação, vestuário, ferros, fechaduras e jaulas.

Há cidades em que os loucos são encontrados em grande número e boa parte deles não é autóctone. É o que acontece em lugares de peregrinações, como salienta Foucault (2008, p.10): em saint- Mathurin de Larchant, Saint- Hildvert de Gournay, em Bensaçon, em Gheel: estas peregrinações eram organizadas e às vezes subvencionadas pelas cidades ou pelos hospitais. É provável que as imagens de Naus dos Loucos tenham sido inspiradas em naus de peregrinação, embarcações que carregavam insanos em busca da razão. Mas existem cidades que não eram lugar de peregrinação, como Nuremberg, e que tinham grande concentração de loucos, mais que se supõe terem sido providos pela própria cidade.

Os loucos mantidos e alojados com o subsidio da municipalidade não eram tratados. Eram simplesmente jogados na prisão, Cura e exclusão estavam englobados em um só sentido. A ação que escorraçava os doidos da convivência cotidiana, o seu embarque para fora do espaço da cidadania, não tinha apenas um sentido prático, de garantir segurança aos cidadãos. Nela estava implícita, também, um sentido simbólico. Alheio ao mundo real e às suas formas, o insano pertence a uma geografia semirreal e semi-imaginária, a um lugar de *passagem*, situado entre este e um mundo paralelo: essa é a posição que ocupa a loucura nas preocupações da sociedade medieval. Como salienta Foucault (2008, p.12. Grifos do autor),

> situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser **fechado às portas** da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra **prisão** que o próprio **limiar**, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida até os nossos dias, se admitirmos que aquilo que outrora foi fortaleza visível da ordem tornou-se agora castelo da nossa consciência

O louco, prisioneiro da passagem, é o passageiro por excelência. Não se sabe de onde vem e nem quando desembarca. Sua pátria é a imensidão das águas e esta ligação estará presente por muito tempo na imaginação do homem europeu. Nos séculos finais da Idade Média, a sociedade européia assistiu a difusão de duas interessantes correntes de pensamento de orientação escatológica:

> uma otimista, que acreditava na proximidade do advento de uma idade de paz e felicidade, depois das atribulações da grande peste e do grande cisma e de algumas provações finais, em especial uma batalha decisiva contra os turcos; outra, pessimista, que pregava a iminência do castigo e o fim do mundo, não deixando escolha, além de um urgente arrependimento. (LE GOFF, 2010, p.350)

É esse o contexto, segundo Foucault, que vai favorecer a expansão dos fenômenos de loucura. A loucura indica que o fim dos tempos e do mundo está próximo, que a humanidade está próxima do seu último ato: "É a demência dos homens que a invoca e a torna necessária" (FOUCAULT, 2008, 17).

O louco libera a animalidade, já domesticada pelos valores e símbolos humanos; a loucura enfeitiça "o homem com sua desordem, seu furor, sua riqueza de monstruosas impossibilidades, é ela quem desvenda a raiva obscura, a loucura estéril que reside no coração dos homens" (FOUCAULT, 2008, p.20). Vivendo em um mundo de liberdade sem limites, sem as amarras dos costumes e das leis morais, o louco o compartilha com outros marcados como seus iguais.

Por outro lado, a loucura pode ser tomada como um saber. Um saber difícil, fechado, esotérico, confiado àquele que pode a deter em sua inocência. Enquanto o homem sábio apenas reconhece partes do saber, o louco o carrega por inteiro. O demente detém o conhecimento maravilhoso, como que encerrado em uma bola de cristal, invisível aos comuns mas carregado de inúmeros significados para aquele que a guarda. Mas, qual é o saber do louco? "uma vez que é o saber proibido, prediz ao mesmo tempo o reino de Satã e o fim do mundo; a última felicidade e o castigo supremo, o todo poder sobre a terra e a queda infernal" (FOUCAULT, 2008, p. 21). O saber do louco consiste em que a humanidade ainda não tem a possibilidade de entender e suportar. Esse é o fardo para os pobres de espírito.

Estas diferentes concepções e experiências com a loucura foram reproduzidas, desde o final da Idade Média, em diferentes obras de literatura e em pinturas, entre as quais se destaca o quadro da Nave dos Loucos de Hieronymos Bosch. O pintor, pertencente a uma família tradicional de pintores, nasceu na cidade de 'sHertogenbosch, uma das quatro maiores cidades do ducado do Brabante. Localizada ao norte, próxima das províncias da Holanda. A riqueza da cidade, proveniente do comércio, se espelha na suntuosa arquitetura da igreja de S.João, construída no século XIV.

Bosch não deixou cartas ou diários. As informações sobre sua vida podem ser encontradas nos arquivos municipais e nos livros de contas da confraria de Nossa Senhora[2], com a qual manteve estreitas relações durante a vida e para a qual realizava

[2] A confraria fundada em s'Hertogenbosch antes de 1318 era uma associação de homens e mulheres leigos e religiosos. A sua devoção centrava-se principalmente numa imagem milagrosa da virgem, a *Zoete Lieve Vrouw*, que se encontrava na Igreja de S.João, onde a confraria mantinha uma capela. Esta confraria, grande e rica, que tinha devotos por todo o Norte dos Países Baixos e na Vestefália, deve ter

diversos trabalhos, devidamente registrados nos livros de finanças. E é com base nesses registros que se pode datar a morte do pintor: no dia 9 de agosto de 1516 foi realizada uma missa pela sua alma.

Exposto em Paris, provavelmente produzido entre 1485 e 1500, o quadro da Nau dos Loucos apresenta, como figuras centrais, três religiosos (duas freiras e um frade) que se divertem com um grupo de camponeses em um estranho barco. Este barco tem por mastro uma arvore e um galho serve de leme. À direita, visualiza-se um louco, sentado no cordame.

Figura 1. Hieronymus Bosch. Stultifera navis.
Óleo sobre madeira. 55 X 31,5 cm.
Paris, Louvre.

desempenhado um papel importante na vida religiosa e cultural de ‘sHertogenbosch.(BOSING, 2010, p.12)

Para Foucault, a árvore que substitui o mastro remete à árvore do saber, da imortalidade, do pecado, que "outrora plantada no coração do paraíso terrestre, foi arrancada e constitui agora o mastro do navio dos loucos" (FOUCAULT, 2008, p.21). Para Bosing, trata-se de uma alusão às festas e rituais de primavera, durante os quais camponeses e clérigos "se juntavam para se divertirem e se dedicarem a devassidões" (BOSING, 2010, p.30).

Um bandeira rosa, que flamula no "mastro" da embarcação, ostenta a figura do quarto crescente, com a qual se representava os povos islâmicos. Estabelece-se aí uma clara vinculação entre loucura e distanciamento da vida cristã. "Os turcos e os seguidores do falso profeta Maomé que dominavam a maioria dos santuários da cristandade eram, para os contemporâneos de Bosch, o símbolo dos inimigos de Cristo." (BOSING, 2010, p.18)

Empoleirada na árvore se encontra uma coruja. Símbolo da morte e do saber, é a ave de Atena, deusa grega da sabedoria, "símbolo do conhecimento racional – percepção da luz (lunar) por reflexo – em oposição ao conhecimento intuitivo – percepção direta da luz (solar)" (CHEVALIER, 2003 p.293). Ela espreita, como em Ecce Hommo, outro quadro de Bosch, alusivo à exibição de Cristo perante o povo, os corações pecaminosos dos condenados.

Em a Nau dos Loucos, as freiras e o frade negligenciam as obrigações religiosas e se entregam as prazeres mundanos. A critica às freiras e aos frades imorais eram frequentes na obra do pintor e os vícios típicos dos conventos – como luxuria e gula – foram por ele amplamente denunciados.

No quadro, o frade e uma das freiras cantam, enquanto a outra feira toca um instrumento que parece ser um pequeno alaúde, instrumento amplamente utilizado, durante a Idade Média, para acompanhar as danças folclóricas. Vislumbra-se aí uma associação entre o paganismo, com suas atividades consideradas insanas ou fora do normal, e loucura. Por utro lado, casais fazendo música juntos aludem, de acordo com Carr-Gomm (2004), aos jogos amorosos medievais e, portanto, ao pecado da luxúria:.

Já as imagens do prato de cerejas sobre a mesa, do tonel no fundo do barco e do jarro que voa sobre a embarcação, elementos presentes em outras obras do pintor, como a Alegoria da Gula e da Luxúria, são representativas do vício da gula. Do mesmo modo, pode-se visualizar a presença do pecado da gula, no camponês que tenta tirar um pato assado amarrado ao mastro; no homem que parece passar mal ao fundo, e nas atitudes

dos dois homens nus que aparecem ao lado do barco, um deles a pedir que encham com vinho a sua malga vazia.

Finalmente, sentado no cordame de sustentação do mastro, há a figura do louco, um bufão que brinca com as coisas sérias. Com seu barrete de bobo, enfeitado com orelhas de burro, ele é o eixo moralizador da obra pois ironiza e revela a estupidez humana:

> Na proa, empoleirado na árvore, um homem vestido com o fato dos possessos e enfarpelado com todos os seus atributos, bebe e come de sua tigela, com a maior tranquilidade: é ele de facto o único com juízo naquele caixão que só transporta loucos (HEERS, 1987, p.117)

Bosch expõe o homem em sua inteireza, traz à luz a sua natureza secreta, sua "loucura estéril". Com seus passageiros imersos no pecado e distantes das leis de Deus, a Nau dos Loucos se dirige ao Juízo final. Tributário de uma visão religiosa e moralizadora, o pintor propõe, com seus quadros, a associação entre loucura, fraquezas e ilusões humanas. Interpretar suas pinturas a partir de uma perspectiva psicanalítica é uma atitude no mínimo anacrônica. O pensamento psicanalítico moderno está a uma distância considerável do tempo em que o pintor holandês construiu as suas formas e somente uma abordagem histórica e antropológica poderão dar conta de esclarecer o significado dessas obras para o autor – orientado pelo desejo de divulgação de conteúdos ético-religiosos – e para a sociedade da época.

Referências

BOSING,W. *Hieronymos Bosch*: cerca de 1450 a 1516. Entre o céu e o inferno. Taschen, 2006.

BURKE, P. *Testemunha ocular*: História e Imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

CARR-GOMM, S. *Dicionário de símbolos na arte*: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. São Paulo: EDUSC, 2004.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2002.

DOSSE, F. *História do estruturalismo 1***:** o campo do signo, 1945/1966. Campinas: Ensaio, 1993. Trad. Àlvaro Cabral.

FOUCAULT, M. *História da Loucura*: Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HEERS, J. *Festas de loucos e carnavais*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

LE GOFF, J**.** *História e Memória*. Campinas, SP: UNICAMP, 2010.

"NO SILÊNCIO DO OLHAR, A COMPREENSÃO DA PALAVRA" – O DISCURSO IMAGÉTICO DA RELIGIOSIDADE NA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS DE TIRADENTES, MG.

Kellen Cristina Silva
Mestranda em História pela Universidade Federal de São João Del Rei
Bolsista UFSJ-Reuni.
Kellen_poetisa@hotmail.com

Vila de São José Del Rei, ano de 1804. Um artista de 44 anos inicia sua obra no forro da pequena capela da irmandade dos pretos crioulos. O pintor, cujo nome era Manoel Victor de Jesus, já era bem experiente com esse tipo de trabalho, pois anos antes havia realizado obras nas mais diversas igrejas e capelas da região de São José. Manoel vai trabalhar para a irmandade das Mercês dos Pretos Crioulos por mais 20 anos, quando recebe a última parcela de seu pagamento em 1824.

O artista era um homem de seu tempo, preocupado com a boa-morte, como nos fala Adalgisa Arantes Campos. Essa preocupação com a morte provém desde a Idade Média[1] e se fixou com total força na mentalidade barroca e ibérica dos homens coloniais, sobretudo com os das Geraes, mudando apenas o foco de persuasão, utilizando da representação das almas do purgatório e, sobretudo, das boas ações. Mas a maior preocupação desses homens se referia ao momento da morte, com o julgamento particular e também com as práticas funerárias, o que culminava na entrada dos fiéis em determinadas Irmandades, justo para que quando sua alma passasse ao outro lado, tivesse aqui as últimas homenagens cristãs.

As irmandades surgiram para atender os objetivos comuns dos homens e mulheres da colônia, não estando ligadas apenas aos assuntos religiosos. Ao pertencer a uma associação leiga, significava que teria uma vida social, justamente porque os vínculos que ligavam os irmãos eram mais as angústias comuns do que uma devoção propriamente dita. Na colônia mineira, houve algumas peculiaridades relacionadas às irmandades leigas, porque devido ao padroado e ao medo do contrabando de ouro e das revoltas, foi proibida a entrada de um Clero Regular na região, o que acabou propiciando a atuação leiga.[2]

---

[1] DUBY, Georges. *Ano 1000 ano 2000: na pista de nossos medos.* São Paulo, UNESP, 1999. p. 128.
de Minas Gerais: As Minas setecentistas 2. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v. 2, p. 383-425.

[2] BOSCHI, Caio. *Os leigos e o poder – Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais.* São Paulo: Editora Ática, 1986.

Da mesma forma como vivia Manoel, viviam os demais homens e mulheres da Vila de São José, na comarca do Rio das Mortes. De mentalidade extremamente devocional, esses homens mantinham relações tão próximas com seus santos de proteção que mais parecia uma conversa íntima a reza na igreja. Esse laço devocional vai preencher o vazio deixado pela falta da atuação de um clero regular na província de Minas Gerais.

Esse enlace religioso provindo da península ibérica e aliado ao sentido religioso que chegava da África suscitou na colônia brasileira um forte sincretismo. Proibidos de exercer suas rezas, os africanos que chegavam eram logo batizados e instruídos na religião cristã. Muitos ainda mantinham suas raízes, outros se convertiam, e muitos associavam crenças antigas às novas. Célia Maia Borges afirma que o catolicismo tanto no Brasil quanto em Portugal detinha um pouco dessa mentalidade mágica, onde os santos realizavam milagres cotidianamente, como fazer chover, além da crença nas benzedeiras e curandeiros.[3] Tais elementos forneceram a ponte de interligação com o mundo dos africanos, que passaram a assimilar os santos católicos aos seus orixás. Isso só se deu porque as culturas, de certa forma, eram semelhantes, o que facilitou o processo de apropriação simbólica sofrido pelos negros ao se depararem com a nova condição.[4]

As irmandades eram distintas entre si e buscavam essa distinção através de festas religiosas e na construção material de seus templos. A questão do uso das imagens é um elemento importantíssimo, se analisado justaposto à mentalidade que as produziam e não isoladamente. O discurso imagético vai ao encontro de um discurso pré-determinado, que pode ser oral ou escrito, que se remete a um lugar de poder ocupado pelo público ao qual se destina a mensagem da imagem. No nosso caso, a imagem que analisamos é o medalhão central do forro da pequena capela de Nossa Senhora das Mercês, em Tiradentes, que se destinava aos "pretos crioulos", além daqueles que detinham contato com a pequena capela.[5]

A produção da iconografia presente no forro vai ao encontro a uma idéia a ser compartilhada com os receptores da imagem e do culto dentro da capela. A presença de

[3] BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX.* JF: Editora UFJF 2005, p.129.
[4] Idem, p.131
[5] Cabe lembrar, que as igrejas eram abertas a toda população, sendo assim, a imagem que se encontra no forro da capela das Mercês podia ser vista pelos membros da irmandade do Rosário, por exemplo, visto que na documentação analisada, encontramos diversas pessoas que participavam ativamente de várias irmandades.

imagens sempre foi importante para a pedagogia dos iletrados e é uma discussão antiga dentro da teologia cristã. Desde a Idade Média temos debates em torno do uso da imagem, se era acertada ou não, se era heresia ou uma forma de aproximação do transcendente. Aqueles que eram contra o uso das imagens se pautavam no discurso do "perigo da idolatria". Já aqueles que eram a favor afirmavam que se Cristo se fez homem, essa já era, por si só, uma justificativa para existir sua representação.[6]

Foi durante essas discussões ainda na Idade Média que os cristãos descobriram que faltava uma normatização para a construção dessas imagens. A falta de um "dogma" imagético trazia um conflito sobre as formas[7], pois xistiam várias representações iconográficas sobre um mesmo tema. Nos séculos XII e XIII vemos surgir uma "civilização da imagem", onde a importância dessa representação não se fixava apenas no campo religioso, mas também em várias áreas sociais.[8] De acordo com Schimitt:

> "*A evolução das formas e dos motivos iconográficos obedeceu a certas normas, mas estas, na maior parte das vezes, permaneciam implícitas: o ensino dos mestres, as tradições dos ateliês não dão lugar à redação de manuais e menos ainda de ordenações. Mas por terem sido preservados até nossa época, os cadernos de desenho de Villard de Honnecourt* ***mostram que os modelos circulam, são imitados, contribuem para a recepção de novas normas iconográficas.***"[9]

Villard de Honnecourt - Livre de portraiture – Século XIII[10]

[6] SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens – ensaios sobre a cultura visual da Idade Média*. – Bauru, EDUSC, 2007. p.145.

[7] Na igreja oriental então se proibiu o uso de toda imagem (pintura e escultura), e ali surgiram os iconoclastas, destruidores de imagens, liderados pelo imperador. Eles interpretavam o pé da letra a interdição bíblica das imagens esculpidas, que poderiam conduzir á idolatria. Queriam reduzir a arte religiosa a símbolos ou figuras de animais e vegetais (Janson, p. 209). Já no ocidente estavam os iconófilos, dirigidos por monges, e onde o édito quase nunca foi respeitado. As raízes do conflito eram muito fundas: no plano teológico implicavam a questão fundamental da relação do divino e do humano na pessoa do Cristo. No plano social e político, elas refletiam a luta pelo poder, entre o Estado e a Igreja. Essa querela também marcou a ruptura final entre a fé católica e a ortodoxa.

[8] Idem, p.150.

[9] Idem.

[10] http://www.elefantesdepapel.com/villard-de-honnecourt . Acessado em 30/03/2011 -12h49min.

Dessa forma, podemos notar uma tentativa dessa normatização da iconografia ainda na Idade Média, quando a questão iconoclasta dividia os teólogos. A questão que mais incomodava era justamente o uso indevido da imagem, o medo de usá-la como meio de idolatria através de uma iconografia nascida na liberdade formal presente nos artistas.

Com o Renascimento, surgem os primeiros livros de emblemas, onde vários temas vão ser retratados tendo como fonte a mitologia grega e alguns escritos em latim. Andrea Alciati, um dos grandes nomes da iconografia do século XVI buscou inspiração nessas idéias e depois passou a produzir as suas próprias. Além disso, os artistas buscavam também se aproximar das questões inovadoras que pululavam durante o período, como as de Galileu[11]. De acordo com Ginzburg, "*os livros de emblemas, como se centravam em imagens, podiam transpor facilmente as fronteiras lingüísticas, mesmo quando não era o latim*" [12] justamente porque as imagens conseguem traduzir idéias de uma forma universal. Cabe ressaltar que nesse período conviveram juntos os livros de emblemas para temas artísticos, bem como os de temas religiosos, como os *Exercícios espirituais* de Santo Inácio, trazendo para a imagem o papel pedagógico há

Emblema XXXIII. Signa fortium. Alciat.

[11] GRIECO, Alfredo. *Livros de emblemas: Um pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa.* Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n6_Grieco.pdf Acessado em 01/04/2011.

[12] GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 103.

tanto já defendido pela igreja. Tudo isso graças ao lugar privilegiado cedido ao artista no período renascentista.

Embora o Renascimento tenha dado ao artista um status social diferenciado, em Portugal, e reflexivamente em suas colônias, o artista continuava preso às normas de controle daqueles que contratam seus serviços. Esses contratantes eram em sua maioria Corporações de Ofício e Irmandades religiosas que entregavam um determinado tema para ser realizado. E esses temas eram, em sua grande maioria, bíblicos e rigidamente controlados pelos Tridentinos.

Vai ser a partir da crítica da falta de tino para criação que surge o papel também desempenhado pelos inquisidores em Portugal. De acordo com Nuno Saldanha, eram os próprios comitentes e mecenas que determinavam como queriam as obras e só as aceitavam se fosse da forma predeterminada. O controle maior era exercido pela Igreja, onde uma censura artística passava um "pente fino" sobre as obras executadas.[13] Segundo Saldanha:

> "*Assim se destruía, ocultavam, substituíram ou repintaram obras pelas igrejas de todo o país e, por outro lado, a própria repressão ideológica, refreando a criação certamente impediu o nascimento de muitas ab ovo"*[14]

Essa grande preocupação com a imagem pelos inquisidores se justifica no uso das representações como uma forma de ensinar os dogmas aos fiéis, pois a imagem é de certa forma, uma linguagem mais acessível. Porém, no século XVII podemos notar uma mudança de atitude perante essas representações pictóricas, pois de um caráter puro e pedagógico passam a ser persuasivas e, sobretudo, moralizantes, o que dá lugar a novas representações. O Barroco, de acordo com Argan, busca os temas religiosos que mais têm o poder de emocionar o homem, pois a intenção é atingir a mentalidade desse homem, cativá-lo e atê-lo a normas de vida altamente moralizantes e cristãs, sem dizer burguesas no que tange as normas de vida.[15]

Como a imagem é universalmente compreendida, a Igreja passou a querer divulgar a iconografia que foi escolhida após o Concílio de Trento, valorizando Maria Santíssima, os "Doutores da Igreja", os Evangelistas e os santos de devoção que demonstrassem a piedade e moral cristã. Esses temas, na colônia brasileira, se

[13] SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII – Estudos de iconografia, prática e teoria artística.* Livros Horizonte, 1995. Lisboa. p. 100.
[14] Idem, p.101.
[15] ARGAN, G. Carlo. *La rettorica e l' arte barroca".* Rettorica e Barroco, Roma, 1955.

associavam aos de ordem bíblica presentes nos missais em circulação e em outros livros.

O Barroco, que nasceu em contexto diverso e múltiplo do século XVI, onde o mundo estava em contato e as culturas, se conhecendo e utilizando disso para acrescentar formas e conteúdos às suas artes. As gravuras que circulavam e que traziam essa normatização iconográfica imposta pós-concilio tridentino chegaram às colônias, tanto no Brasil quanto nas colônias hispânicas, o que levou a uma nova readaptação de temas. Os comitentes de aquém-mar continuaram seguindo os passos de seus antecessores portugueses, pois cercavam a criação com documentos e normas a serem seguidas à risca pelos artistas coloniais.

Se o Renascimento pode ser comparado a uma retomada do mundo clássico, o Barroco é uma retomada de alguns aspectos do Medievo. Essa questão é mais palpável quando nos remetemos ao barroco espanhol, com seu realismo dramático indo contra o idealismo proposto pelo Renascimento. Já Portugal, que em vários sentidos esteve *pari passu* com a Espanha, notamos uma presença maciça de artistas de origem italiana, alemã, húngara... De acordo com Alex Bohrer:

> "*Ao mesmo tempo que Portugal assimilava várias artes européias, abarcando gentes e formas de outrem, a expansão mercantilista fazia elo entre continentes alargando um orbe cultural à escala planetária. O povo que adotava outros europeus, abraçava também o mundo inteiro, erigindo como identidade específica a 'maleabilidade' (…) Relendo povos, Portugal recriou outros novos: de um lado, o caso espanhol e, de outro, a internacionalidade do Barroco"*[16]

A arte que chega até as Geraes já é uma arte cheia de influências, mesclada ainda em solo europeu. Aqui na colônia essa arte vai ser novamente reinventada e reaprendida. As monarquias ibéricas foram as responsáveis por realizar essa troca cultural em uma nova escala, o que acabou por favorecer as formas de apropriação e, de certa forma, a sua hibridização em solo brasileiro. Haverá diferenças regionais desse movimento, mas sua essência permanecerá a mesma.[17]

[16] BOHRER, Alex Fernandes. *Os diálogos de Fênix – fontes iconográficas, mecenato e circularidade no barro mineiro*. Dissertação de mestrado, Belo Horizonte, UFMG. p.30.
[17] Idem, p.31.

E essa arte européia chegou à colônia através de impressos, de gravuras, de livros ilustrados, de missais e bíblias. Recordemos Manoel Victor de Jesus e dos homens e mulheres da Vila de São José. A preocupação desses homens estava ligada diretamente com o "bem viver", mas, sobretudo com o "bem morrer". A religiosidade impregnada nos homens e mulheres ibéricos ganhou um grau acentuado em Minas, devido a diversas questões relacionadas à própria igreja. Para suprir essa lacuna, surgem as Irmandades Leigas, que passam a fazer as honras devocionais e sociais dentro das vilas mineiras. Essas associações vão proporcionar o florescimento de uma arte dita barroca no interior das montanhas. Entre os mares de morros floresceu uma arte pautada em impressos, mas, sobretudo, correlata ao discurso imposto pelos comitentes, no nosso caso, a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês.

Unsere Liebe Frau von der Barmherzigkeit vom Loskauf der Gefangenen - Maria de Mercede

O culto a Nossa Senhora das Mercês não foi escolhido ao acaso pelos "*pretos crioulos"*, pois a *Virgem de las Mercedes* é uma invocação "espanhola" que data de aproximadamente 1218, período em que os Mouros dominavam parte da península ibérica e transformavam os cristãos em seus cativos. Foi nesse período conturbado que Pedro Nolasco e Raimundo da Penaforte fundaram junto ao rei de Aragão, Jaime I a Ordem Militar Mercedária, que tinha como objetivo máximo resgatar a maioria dos cativos católicos do julgo islâmico. Os fundadores da ordem pregavam a obediência, a pobreza, juravam castidade e, se necessário fosse, trocariam de lugar com um cativo para salvá-lo. No Brasil, os frades da congregação da Santíssima Trindade e redenção dos cativos trouxeram o culto à Virgem guerreira para o litoral, onde foi muito prestigiado por militares e negros cativos.[18] De acordo com Augusto de Lima Júnior, em Minas Gerais, essa Irmandade de caráter assistencialista floresceu e encontrou nos

[18] COELHO, Beatriz. *Devoção e arte religiosa em Minas.* São Paulo, EDUSP. p.78.

negros cativos, além da gente mestiça, os fiéis às Mercês. A primeira irmandade a florescer data de 1740 e estava alocada em Ouro Preto.[19]

A iconografia Mariana foi uma das mais difundidas durante o período pós-tridentino, que abarca o "Barroco" brasileiro, pois os conciliares enxergavam na figura de Maria aquela que conseguiria ganhar a simpatia das "ovelhas desviadas".

A imagem que surge perante os olhos dos irmãos leigos e dos visitantes da pequena capela de São José é singela, simples e majestosamente imponente. As nuvens azuladas se abrem para dar lugar aos raios dourados que faz as vezes da auréola cercando a cabeça da Virgem. Sobre ela, uma pequena coroa dourada e vermelha, cores da realeza. A cabeça se inclina para a direita e o rosto se ilumina com um rubor quase jovial. Maria abre seu hábito branco, com o brasão da Ordem Mercedária que lhe cai sobre o peito. As pequenas mãos envolvem a pontinha da capa branca, que a Virgem segura e com um movimento suave, com um movimento de proteção, se abre para abarcar todas as dúvidas, problemas e desgostos de seus fiéis filhos. Em torno da aparição e das nuvens, anjos das mais diversas formas e idades acompanham de acompanhar a "Virgen Generala".

[19] LIMA JÚNIOR, Augusto de.*História de Nossa Senhora em Minas Gerais.*Editora PUC-Minas, 2008. p.117-122.

A iconografia que cerca Nossa Senhora das Mercês compartilha a temática com as Misericórdias da península itálica e também de Portugal. A forma de abrir os braços e estender sua capa nasce justamente do elemento da proteção, visto que era a padroeira daqueles que buscavam se libertar fosse do cárcere físico ou espiritual.

Domenico Ghirlandaio, Madonna della misericordia, ognissanti, Firenze

Essa iconografia também se confunde com a iconografia de Nossa Senhora das Graças, que possui uma posição de mãos semelhante, e pelas vestes que usa, pois a túnica de Nossa Senhora das Mercês é branca como o hábito da ordem mercedária e as de Nossa Senhora das Graças são representadas com as cores da Imaculada Conceição, ou seja, veste branca e manta azul.

Apesar de muitos considerarem a representação das Misericórdias iconograficamente diferente da iconografia das Mercês, a origem do tema bebe na mesma fonte, a misericórdia, o assistencialismo e a proteção. No caso das Misericórdias, o tema da iconografia se liga às questões tão caras à Ordem como: 1) remir cativos; 2) visitar os presos, confortando-os; 3) cobrir os nus; 4) dar de comer aos famintos; 5) curar os enfermos; 6) dar pousada aos peregrinos pobres; 7) dar assistência aos condenados e enterrar os mortos. Estas misericórdias[20], como ficaram conhecidas,

[20] Esse tema, no barroco, foi chamado de “os sete trabalhos da Misericórdia”. No Rijksmuseum, em Amsterdã encontram-se grandes obras sobre o tema.

rapidamente se espalharam não apenas por Portugal, mas também por todas as suas possessões além mar.

Cabe fazer uma ressalva importante quanto à atuação das Irmandades assistencialistas como Misericórdia e Mercês. Muitas são as instituições de saúde ligadas às irmandades. Em São João Del Rei, cidade vizinha à antiga Vila de São José, encontramos dois hospitais, de certa forma, ligados a esse caráter, como o Hospital de Nossa Senhora das Mercês e a Santa Casa de Misericórdia. Dessa forma, a iconografia se faz semelhante, o que nos ater aos pequenos detalhes para identificar cada representação.

Quanto à representação presente no forro da Irmandade na pequena Vila, não encontramos os homens e mulheres rezando e agradecendo as graças sob o manto de Maria. Pelo contrário, o que temos é apenas a imagem de Nossa Senhora como protetora muito mais semelhante à Nossa Senhora das Graças, devoção datada de meados do século XIX (1830). Podemos afirmar que essa representação das Mercês com os braços estendidos sobre os fiéis circulava na colônia porque em Ouro Preto, antiga Vila Rica, encontramos um frontispício com a representação clássica: o manto sobre os desesperados, no caso da iconografia de Aleijadinho, os desesperados são os escravos que buscavam ansiosamente pela liberdade.

Frontispício de Nossa Senhora das Mercês – Ouro Preto – Aleijadinho – c. século XIX.

Muito mais popular na América Hispânica, a Virgem das Mercês conseguiu se fixar em várias vilas da capitania de Minas Gerais ligadas à “gente mestiça”. Dessa forma, o discurso da representação começa a se tornar um pouco complexo. Por que na representação iconográfica das Mercês de São José não encontramos a presença dos cativos debaixo da proteção da Virgem? O que impedia o discurso imagético de ser ainda mais direto?

Da mesma forma que o artista passava pelo crivo das irmandades em Portugal, em Minas o caso não será diferente. Manoel Victor de Jesus, pintor contratado por múltipas igrejas e capelas da região não detinha uma liberdade formal de criação de seus temas, como acontecia no Renascimento. As mesas administrativas discutiam pormenores do discurso imagético. Muitas vezes podiam compartilhar opiniões ou temas iconográficos, mas a palavra final sempre era dada pelos irmãos, e o pintor se submetia a isso.

Os comitentes ocupavam um determinado lugar de poder. Os receptores da imagem eram os membros que buscavam atenuar as fadigas do dia a dia, além de se relacionarem socialmente com outras pessoas na mesma situação, criando assim núcleos de segurança e assistência. O pintor era apenas aquele que com seu talento conseguia traduzir o discurso imposto pelos comitentes, muitas vezes deixando seu traço artístico marcado. No caso das Mercês de São José, a assinatura de Manoel Victor de Jesus se dá na delicadeza da forma da Virgem, na beleza das cores vivas realçando os anjinhos, além de suas nuvens interpretadas de modo tão característico.

Deixando de lado os aspectos formais e mergulhando na iconologia, a imagem nos traz um discurso de serenidade. A Virgem encontra-se no meio da capela. Com seu doce olhar consegue abarcar as dores, aflições e desejos de seus membros. A igreja sempre foi um lugar sagrado e dividido em três temporalidades, de acordo com Antônio Gaio Sobrinho:

> *"Naqueles primeiros tempos, eram comuns os enterros no interior das igrejas, as quais, principalmente as barrocas representavam, em certo sentindo, uma cosmovisão e uma síntese da teologia católica a respeito do dogma da comunhão dos santos. Nelas conviviam: as almas bem-aventuradas, representadas pelas imagens dos altares e pelas pinturas dos maravilhosos tetos que se abriam para a glória infinita do céu; os vivos, que, durante as cerimônias,* ***ocupavam lugares definidos na capela-mor e na nave, de acordo com suas diversas condições sociais;*** *e os mortos, sepultados sobre as tábuas numeradas dos assoalhos que então, se diziam campadas, isto é repartidos em campas."*[21]

O discurso poderia estar ligado justamente a essa questão do lugar ocupado pelos membros da Irmandade. Como viviam em uma sociedade escravista, talvez não soasse bem o discurso de busca pela liberdade, uma vez que os escravos deveriam se concentrar na vida terrena, trabalhando muito para se livrarem da maldição que havia caído sobre seu povo. Essa legitimação presente na mentalidade popular se justificava

[21] GAIO SOBRINHO, Antônio. *op. cit.,*. p. 87.

muito mais do que a questão da *Guerra justa*, por exemplo[22]. A mentalidade mágica popular dava muito mais ênfase à m*aldição divina* que caiu sobre os africanos, descendentes de Cam. De acordo com Ivan Bilheiro:

> "*A terceira linha da maldição divina segue, igualmente, a idéia de impor aos negros uma ascendência de pecado, a qual destinou a eles a praga da escravidão como castigo próprio de Deus. Nesta, porém, os africanos são descendentes de Cam, outro personagem bíblico cujo pai, Noé, o amaldiçoou (e também a toda sua descendência). O pai proferiu a maldição sobre o filho por ele ter feito chiste de sua nudez, em certa ocasião, enquanto os demais filhos o auxiliaram,trazendo algo com o que se cobrir. Essa maldição, segundo a teologia que justificava e dava manutenção à escravidão brasileira, foi aprovada e ratificada pelo próprio Criador"* [23]

Sendo assim, os africanos, como descendentes de Cam, deveriam passar a vida em regime de servidão para expiarem seus pecados e chegarem a vida eterna purificados. A escravidão era vista como algo bom para as almas daqueles que já nasciam amaldiçoados. Já os senhores eram vistos como "salvadores de almas", justamente porque davam suporte para que os negros vivessem em regime de servidão e também lavassem seus pecados, frequentando as igrejas e confrarias.

Mas quando nos referimos à escravidão provocada por outro povo infiel, como Mulçumanos e Cristãos em querelas na península ibérica e norte da África, há mudanças. Nesse caso, quando um fiel caía em mãos inimigas, era justificável a busca pela liberdade, pagando em dinheiro pela liberdade do correligionário religioso. Nesse contexto, a Ordem Mercedária resgatou diversos cristãos de mãos mulçumanas e chegou à colônia brasileira com o intuito de continuar seu processo de liberdade. Mas o que é ainda muito interessante é que seus membros, na grande maioria, não eram cativos de origem africana ou escravos. Eram homens e mulheres crioulas, já nascidas em solo brasileiro, e muitos homens livres e pobres. Afinal, o status da irmandade também contava nesse contexto de mentalidade mágica: os escravos africanos choravam suas mágoas e dores para a Virgem do Rosário, enquanto escravos crioulos e libertos pobres, pediam a proteção das Mercês. Por isso teremos uma tensão entre as duas irmandades, disputas que culminaram também na arte.

[22] Cabe lembrar que foram três ramos de justificativa para a legitimação da escravidão pela Igreja Catolica: A guerra Justa, a maldição de Caim e a ascendência do pecado ligado a Cam, filho de Noé.

[23] BILHEIRO, Ivan. *A LEGITIMAÇÃO TEOLÓGICA DO SISTEMA DE ESCRAVIDÃO NEGRA NO BRASIL: CONGRUÊNCIA COM O ESTADO PARA UMA IDEOLOGIA ESCRAVOCRATA*. CesRevista, Juiz de Fora, 2008. p. 98.

Imagem de Nossa Senhora das Mercês de Tiradentes

Dessa forma, o discurso da imagem de Nossa Senhora das Mercês da vila de São José nos parece ser de conotação mágica e ligada à temporalidade da igreja. No plano da "glória infinita" se abria o céu para a Virgem libertadora, ali ela estende seus braços para abraçar as dores e angústias, para receber os agradecimentos e preces de seus fiéis. Enquanto isso, os receptores dessa imagem, desse discurso de assistencialismo e proteção, se encontravam no plano terreno, ou seja, debaixo da proteção e acima da morte, pois o chão das capelas ainda era realizado enterramentos. Os receptores fazem parte do discurso. Estão ali para receberem as promessas da misericórdia de Maria Santíssima, a única que, como "advogada dos pecadores" podia interceder pela situação de sua ascendência amaldiçoada.

Convento de La Merced.

Quanto à origem da iconografia escolhida, podemos supor que a mesa administrativa se pautou na imagem trazida de Portugal para enfeitar a capela-mor da capelinha. Notamos que a posição da imaginária da Virgem é muito semelhante à que se encontra no forro: a posição das mãos, a queda do panejamento da capa... O artista apenas muda a questão do uso das cores do manto colocando na Virgem, nos céus que se abrem no forro, o hábito branco da ordem mercedária, com seu brasão de forma acentuada sobre o peito. Várias representações em estatuária já traziam a imagem de Nossa Senhora das Mercês com os suplicantes debaixo de sua capa protetora ou os dois membros fundadores de sua ordem. Isso variava de acordo com o discurso imagético que os comitentes desejavam transmitir.

Dessa forma, podemos concluir que os comitentes sabiam muito bem como transmitir suas mensagens através da imagem. A forma como foi posta a imagem das Mercês no forro da capelinha demonstra certa mudança na mentalidade dos membros da irmandade de São José se comparada com a representação presente em Vila Rica, onde encontramos dois homens debaixo da proteção da Virgem. Interessante isso, pois os meios iconográficos de transmissão desses temas eram readaptados. Dessa forma, muito provavelmente, a mesa administrativa das Mercês teve acesso a uma representação semelhante, com os homens debaixo da proteção, e optaram por os retirarem, criando assim uma ligação muito maior entre os membros da irmandade e a imagem celestial da Virgem Mercedária.

A pesquisa ainda está no início, e muitas coisas ainda vão aparecer, sobretudo o caráter do discurso imagético, o porquê daquelas representações para evangelizar os membros da irmandade. Pois se os membros realmente utilizaram da questão dos lugares dentro da igreja, o silêncio do olhar consegue, sim traduzir em palavras a benevolência e tranquilidade de estarem sob o olhar protetor de Maria, debaixo de seu manto sagrado, protegidos de todo o mal do cotidiano que os cercava.

Forro da capela de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos – Manoel Victor de Jesus. C. 1804.

Bibliografia

ARGAN, G. Carlo. *La rettorica e l' arte barroca"*. Rettorica e Barroco, Roma, 1955.

BILHEIRO, Ivan. *A LEGITIMAÇÃO TEOLÓGICA DO SISTEMA DE ESCRAVIDÃO NEGRA NO BRASIL: CONGRUÊNCIA COM O ESTADO PARA UMA IDEOLOGIA ESCRAVOCRATA*. CesRevista, Juiz de Fora, 2008.

BOHRER, Alex Fernandes. *Os diálogos de Fênix – fontes iconográficas, mecenato e circularidade no barro mineiro*. Dissertação de mestrado, Belo Horizonte, UFMG.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. JF: Editora UFJF 2005, p.129.

BOSCHI, Caio. *Os leigos e o poder – Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais.* São Paulo: Editora Ática, 1986

COELHO, Beatriz. *Devoção e arte religiosa em Minas.* São Paulo, EDUSP. p.78.

de Minas Gerais: As Minas setecentistas 2. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v. 2, p. 383-425.

DUBY, Georges. *Ano 1000 ano 2000: na pista de nossos medos.* São Paulo, UNESP, 1999. p. 128.

GAIO SOBRINHO, Antônio. *Visita à Colonial Cidade de São João Del Rei,* FUNREI, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 103.

GRIECO, Alfredo. *Livros de emblemas: Um pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa.* Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n6_Grieco.pdf Acessado em 01/04/2011.

LIMA JÚNIOR, Augusto de.*História de Nossa Senhora em Minas Gerais.*Editora PUC-Minas, 2008.

SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII – Estudos de iconografia, prática e teoria artística*. Livros Horizonte, 1995. Lisboa. p. 100..

SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens – ensaios sobre a cultura visual da Idade Média*. – Bauru, EDUSC, 2007. p.145.

UM ESTUDO DO CONCEITO DE HÁBITO NAS IMAGENS DO *MEDIEVAL HOUSEBOOK*[1]

Lais Boveto
UEM/PPE/GTSEAM
Sem financiamento
laisboveto@hotmail.com

O estudo da Idade Média nos permite verificar que há inúmeras fontes para a pesquisa no campo da História da Educação. Por se tratar de um período longo, em torno de dez séculos de história, há muito ainda para compreendermos. São vários os acontecimentos que, a partir do século XI, influenciaram a sociedade moderna: o poder da Igreja que passa a ser questionado; a crise do sistema feudal – que cria as condições iniciais para o desenvolvimento do sistema capitalista; a organização urbana que surge a partir do renascimento comercial; as atividades das corporações de ofício; dentre outros. Neste contexto de crise e transformações sociais, o homem, gradativamente, também se modifica e transforma seus hábitos. Não é por acaso que, nos séculos XII e XIII, principia-se a criação e o fortalecimento de instituições educativas como as escolas urbanas e as universidades.

> No decurso do século XII as escolas urbanas ganham decisivamente a dianteira em relação às escolas monásticas. Saídos das escolas episcopais, os novos centros escolares tornam-se independentes pelo recrutamento de seus mestres e de seus alunos, e pelos métodos e programas que adotam. A escolástica é filha das cidades, e reina nas instituições novas, as universidades, *corporações* intelectuais. O estudo e o ensino tornam-se um ofício, uma das numerosas atividades em que se pode especializar no canteiro urbano (LE GOFF, 2005, p. 75).

Observa-se que o estudo e o ensino também se modificam para atender as novas necessidades sociais no período em questão. Conforme Oliveira (2005), o governo da Igreja passa a ser questionado por não atender aos anseios dessa nova sociedade. Por este motivo, novas forças sociais – comércio, universidades, senhores feudais – se sobressaem e o poder da Igreja principia a se modificar de autoridade para o autoritarismo.

Neste mesmo contexto, a arte também passa por uma transformação. Até o século XII, a arte românica expressava o pensamento e a sociedade medieva (LE GOFF, 2005), mas, no renascimento urbano é a arte gótica que expressa a maneira do homem observar o mundo.

> Na arte gótica as flores são flores reais, as feições humanas são feições individuais, as proporções são as das medidas materiais e não significações simbólicas. Sem dúvida esta dessacralização do universo é em certo sentido um empobrecimento, mas também uma liberação. [...]. O empobrecimento do simbolismo, ou pelo menos seu enfraquecimento diante da realidade sensível, manifesta uma mutação profunda da sensibilidade (LE GOFF, 2005, p. 353-354).

Vemos, portanto, que a sensibilidade também se modifica gradativamente em um novo contexto social. Na observação das imagens de cada período é possível encontrarmos diferentes traços sociais que caracterizam valores, costumes, hábitos e demonstram como o homem percebe o mundo a sua volta. Conforme Le Goff, na arte românica a preocupação estética e simbólica é mais relevante; na arte gótica, por sua vez, o homem passa a observar o mundo como ele se apresenta.

É necessário salientar que os elementos apontados, até este momento, indicam que vários aspectos sociais se movimentam para que haja uma efetiva mudança na sociedade. Assim, a sociedade moderna não surge em virtude de um único desejo, de uma única necessidade ou de um único interesse. No decorrer do período medieval, as condições sociais que permitem a identificação da transição da Idade Média para a Moderna, constituíram-se muitos séculos antes.

Em decorrência desse contexto, pretendemos abordar neste trabalho alguns aspectos referentes à leitura de imagens e, especificamente, apresentar imagens da obra alemã, *Mittelalterliches Hausbuch*, produzida por um artista anônimo do final do século XV. O estudo sobre esta obra está em fase inicial e tem como pressuposto metodológico a História Social. É necessário assinalar que escolhemos esta abordagem porque nos possibilita uma pesquisa de aspectos históricos essenciais para a compreensão de conceitos na História da Educação.

> Aprendemos que também o homem mudou muito: no seu espírito e, provavelmente, até nos mais delicados mecanismos do corpo. Como poderia ser de outro modo? Transformou-se profundamente a sua atmosfera mental; e também a sua higiene, a sua alimentação. Convimos, todavia, em que

> existe na natureza humana e nas sociedades humanas um fundo permanente. Se assim não fosse, os próprios vocábulos de ‘homem’ e de ’sociedade’ não significariam coisa nenhuma (BLOCH, 2001, p. 65).

Desse modo, Bloch salienta que apesar de inúmeras transformações, a humanidade mantém algumas características, as quais ele denomina ‘fundo permanente’. Ao considerarmos a História da Educação, é possível verificar que ocorre a manutenção de conceitos, valores e costumes fundamentais para a formação do homem, visto que o homem é constituído por um passado e é somente em relação a este passado que ele se modifica. Com efeito, as transformações só podem ocorrer em relação a algo já existente. Portanto, para compreendermos a educação hoje, é necessário analisá-la no passado e verificar o fundo permanente específico da História da Educação. Desse modo, compreenderemos de forma mais clara o que constitui o pensamento educacional atual em relação ao conceito ‘hábito’.

Assim, propomo-nos a investigar de que maneira a formação de hábitos foi ou não relevante para as transformações educacionais ocorridas no final do século XV. Para realizar este estudo, seguindo a análise de imagens, pautamo-nos na perspectiva de Francastel a respeito da Sociologia da Arte, segundo a qual as imagens, assim como todas as técnicas humanas, devem ser avaliadas considerando ao menos um dos três aspectos: técnico, psicológico ou sociológico.

> Com efeito, não existe produto da atividade humana que não dependa desse triplo ponto de vista, assim como não há na vida técnica e arte puras. Mesmo as fantasias mais arbitrárias da arte pela arte são produto de uma imaginação que, embora individual, procura explorar uma habilidade manual para exprimir um sentimento ou um capricho que manifesta uma realidade social. Quando não é um dos modos de ação, a arte é um dos modos de conhecimento. Por conseguinte, deve ser utilizada simultaneamente com as outras disciplinas para uma interpretação da vida passada e presente das sociedades mais aprimorada e completa (FRANCASTEL, 1982, p. 32).

Compreendendo que a imagem expressa conhecimento e modos de agir, em imagens do passado é possível constatar o pensamento de um determinado período histórico e, também, características humanas que diferem daquelas observadas em outras fontes. Portanto, ao analisar o conceito de hábito em um período de transição, as imagens se constituem em fontes diferenciadas daquelas com as quais estamos mais familiarizados, como os textos escritos, por exemplo.

O conceito 'Hábito'

Conforme mencionamos anteriormente, o conceito norteador de nossa pesquisa é o hábito. Recorremos ao pensamento aristotélico, segundo o qual a formação de hábito é o meio para que o homem adquira as virtudes morais e forme o seu caráter.

> Em síntese, nossas disposições morais são formadas como produto das atividades correspondentes. Consequentemente, nos compete controlar o caráter de nossas atividades, já que a qualidade destas determina a qualidade de nossas disposições. Não é, portanto, de pouca monta se somos educados desde a infância dentro de um conjunto de hábitos ou outro; é, ao contrário, de imensa, ou melhor, de suprema importância (ARISTÓTELES, *Ética*, L. II, § 2).

O conjunto de hábitos no qual um homem é criado determinará, segundo o pensamento aristotélico, seu caráter e suas disposições. É, basicamente, neste sentido que o conceito de hábito é de suma importância em estudos na História da Educação. Analisá-lo e identificá-lo em fontes imagéticas pode auxiliar a compreensão de como os homens de cada período se defrontavam com as questões educacionais.

Noções gerais sobre o *Mittelalterliches Hausbuch* – ou *Medieval Housebook*

A fonte principal que utilizaremos para análise desse conceito serão imagens datadas do final do século XV. A intenção é verificar como o hábito está representado em imagens, na transição da Idade Média para a Idade Moderna. Para tanto, será necessário observar aspectos como costumes, religiosidade, vestuários e a natureza. Entende-se, portanto, que a maneira pela qual o homem expressa sua realidade revela pensamentos pertencentes a determinados grupos sociais.

> A obra de arte, especialmente a imagem, não é o reflexo de um real recortado antes de qualquer intervenção do espírito humano em objetos conformes à nossas nomenclaturas. O homem não acrescenta intelecto a estruturas independentes de seu pensamento. [...]. A obra de arte não constitui um sinal de uma realidade localizável por outras vias e exprimível por outras técnicas (FRANCASTEL, 1982, p. 17).

Desse modo, Francastel ressalta que a arte – e a imagem – é autônoma, não serve para ilustrar a linguagem oral ou escrita. A própria arte comunica e deve ser assim analisada, como uma das formas do homem se expressar e divulgar o próprio pensamento. Conforme o autor, a arte fornece informações que não podem ser captadas de outra forma, a não ser pelo contato direto com as obras. Assim, no estudo que estamos realizando, a questão central é compreender um conceito da História da Educação – o hábito – por meio de imagens. Tarefa que consideramos complexa, especialmente, por termos nos 'habituado' ao contato mais frequente com o texto escrito. Desenvolver a sensibilidade e o conhecimento necessários para analisar fontes imagéticas – assim como no caso das fontes escritas –, em nosso entendimento, constitui-se em um desafio intelectual fundamental para a formação no campo da História da Educação.

As imagens do *Medieval Housebook*, ou *Mittelalterliches Hausbuch* – produzido por um artista anônimo por volta de 1480, são nosso foco principal de estudo. Conforme Norbert Elias (1994), este é um dos poucos livros de gravuras produzidos no século XV que demonstra, entre outros fatos, a vida do cavaleiro medieval.

Fig. 1: *Tournament: Deutsches Stechen* – Torneio. In: FILEDT KOK, J. P. (Ed.). *Livelier than life*. 1985, p. 226.

É possível verificar, na imagem acima, um clima festivo. O torneio entre dois cavaleiros é praticado como um esporte com a presença de mulheres e crianças. O vencedor é aquele que fizer o outro cair da sela. Ao contrário da imagem seguinte, que representa um duelo, no qual as pontas das lanças são mais afiadas e o objetivo é matar o adversário. Como vemos, na figura 2 não há presença de mulheres e o clima indica certa formalidade, com um corneteiro que dará início ao combate e um menino com o estandarte (FILEDT KOK, 1985, p. 241).

Fig. 2: *Duel: Scharfrennen* – Duelo. In: FILEDT KOK, J. P. (Ed.). *Livelier than life*. 1985, p. 226.

Elias destaca ainda que, ao contrário dos desenhos de períodos posteriores, as imagens do *Hausbuch* evidenciam tudo o que é comum e vulgar na sociedade.

> Tudo o que é “comum” e “vulgar”, da mesma forma que desaparece da linguagem de corte, desaparece também dos quadros e desenhos destinados à aristocracia de corte.
> Nos desenhos do *Hausbuch*, que nos dão uma idéia da estrutura de sentimentos da classe alta em fins do período medieval, isto não acontece. Neles, todos esses elementos – a forca, os servos esmolambados, os laboriosos camponeses – são vistos como na vida real. Não são enfatizados em espírito de protesto, à maneira de épocas posteriores, mas mostrados como algo muito natural, parte do ambiente da vida diária, tal como o ninho da cegonha ou a torre da igreja (ELIAS, 1994, p. 204).

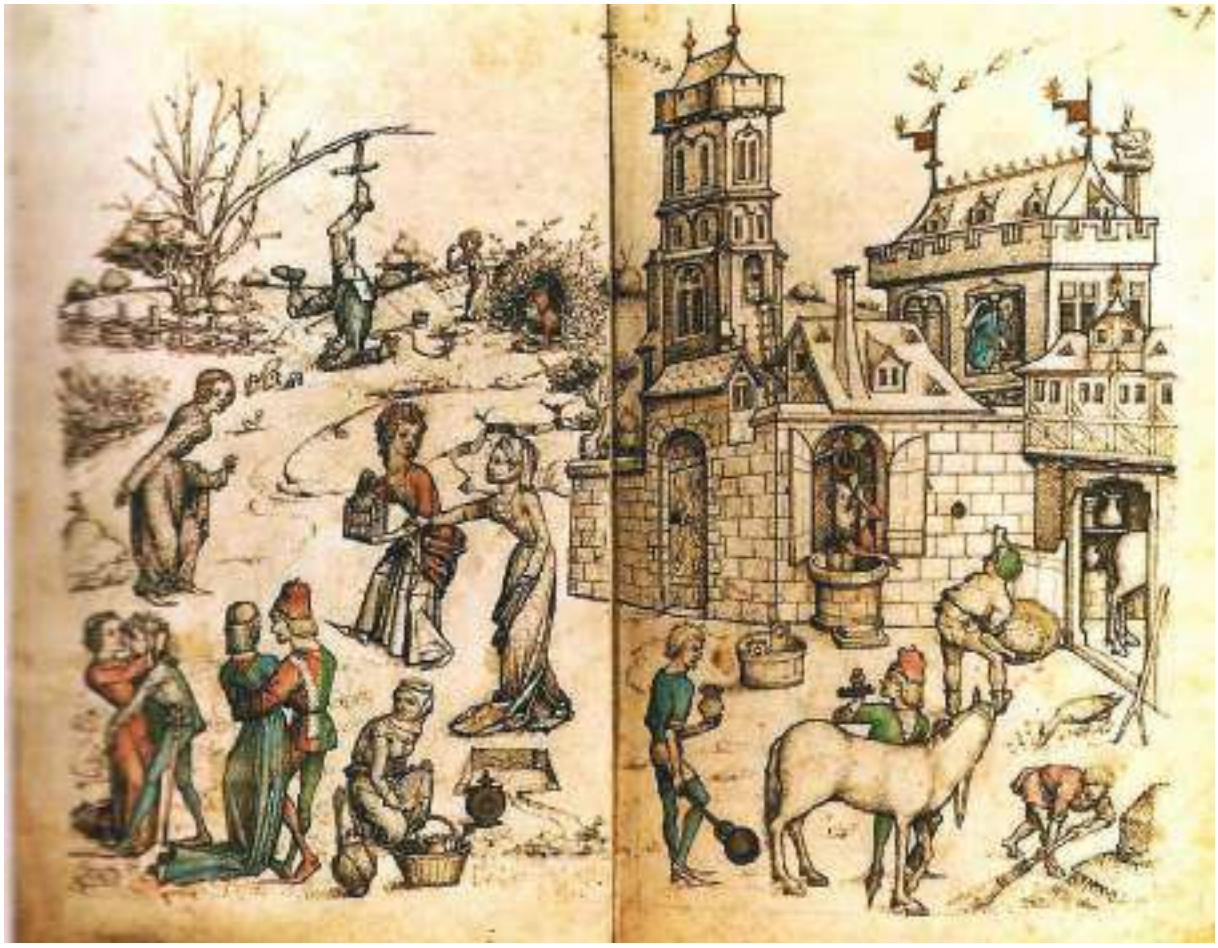


Fig. 3: *Minneburg: an ill-defended castle of love* – inspirado no poema alemão *Die Minneburg* (uma alegoria do amor cortês, popular no final da Idade Média). In: FILEDT KOK, J. P. (Ed.). *Livelier than life*. 1985, p. 227.

Na figura 3, observam-se vários aspectos em torno do castelo. Elias aponta, na paisagem, a convivência, aparentemente natural, entre o que é considerado ‘vulgar’ e o cotidiano do castelo. Na figura 4, ocorre o mesmo contraste de acontecimentos. Em uma mesma imagem há a prática da caça ao veado, com homens e mulheres da nobreza, ao fundo há um homem morto na forca que serve de alimento aos pássaros, ao centro, camponeses que

trabalham, entre outras cenas. Vemos que não havia uma preocupação em retirar a pobreza do cenário. Um detalhe interessante, na figura 3, é que, aparentemente, trata-se da área de estábulo, ou seja, não é a entrada do castelo. A gaiola na mão de uma das mulheres era um símbolo comum para representar a prostituição, no entanto, neste desenho pode ser uma referência geral ao *entrapment* (aprisionamento) (FILEDT KOK, 1985, p. 242). Dessa maneira, vários aspectos dessas e de outras imagens indicam a convivência entre riqueza e pobreza e entre a vulgaridade e a nobreza.

Fig. 4: *Stag Hunt* – Caçada ao veado. In: FILEDT KOK, J. P. (Ed.). *Livelier than life*. 1985, p. 227.

O autor segue com uma análise de vários cenários apresentados pelo artista anônimo do *Hausbuch* e, nela, percebe-se que muitos aspectos da sociedade medieval do final século XV são apresentados de forma realista e evidente. Esse contraste entre nobreza e miséria não é apresentado da mesma forma pelas imagens em períodos posteriores. Nelas é perceptível, portanto, a modificação do padrão de beleza e de valores. No final do século XV, a classe alta

convive com a pobreza e a miséria e não vê problemas nisso. Pelo contrário, é por meio dessa convivência que os cavaleiros e senhores se destacavam e asseguravam sua autoestima e seu poder. Posteriormente, esse contraste torna-se um problema e é expresso pela arte somente em sinal de protesto.

> Esse sentimento surge repetidamente nos desenhos. Dificilmente encontramos um deles em que as ocupações e gestos corteses não sejam contrastados com os, mais vulgares, das classes baixas. Quanto ele monta, caça, ama ou dança, tudo o que faz é nobre e cortês, e tudo o que os servos e camponeses fazem é grosseiro e rústico. Os sentimentos da classe alta ainda não exigem que todo o vulgar seja eliminado da vida e, por conseguinte, dos desenhos (ELIAS, 1994, p. 207).

Nesta passagem, é possível notar dois aspectos fundamentais: como as emoções são expressas na arte e de que maneira, essas mesmas emoções, denotam características individuais – por exemplo, o gosto pelo contraste entre o nobre e o rústico – que são diretamente dependentes de características sociais. Vê-se que este é um material substancial no que concerne à relação entre o que Norbert Elias denomina estrutura social e estrutura emocional[2].

A análise das imagens do *Hausbuch*, na história da educação, pode nos auxiliar a compreender de que modo os homens se adequaram às modificações sociais daquele período e como suas características foram formuladas no interior dessas transformações. Exemplificamos com uma passagem em que Elias (1994) trata da agressividade.

> Deixando de lado uma pequena elite, o saque, a rapinagem, e o assassinato eram práticas comuns na sociedade guerreira dessa época [...]. Explosões de crueldade não excluíam ninguém da vida social. Seus autores não eram banidos. O prazer de matar e torturar era grande e socialmente permitido. Até certo ponto, a própria estrutura social impelia seus membros nessa direção, fazendo com que parecesse necessário e praticamente vantajoso comportar-se dessa maneira (ELIAS, 1994, p. 192-193).

É perceptível que aspectos que hoje consideramos desprezíveis já foram hábitos comuns no cotidiano dos homens. A forma como caracterizamos um ser humano como agressivo, atualmente, difere-se essencialmente da forma como o homem medieval convivia com a agressividade. Comportamentos que hoje condenamos eram, na Idade Média, comuns e aceitáveis. Isso demonstra o que pode ser considerado o cerne da questão abordada: o vínculo, apresentado pelo sociólogo Norbert Elias, entre estrutura social e estrutura da personalidade

(1994, p. 199). Segundo este autor, as formas de comportamento, ou, o modo de vida do ser humano é determinado pela estrutura social.

> Em todos os casos em que abrimos documentos dessa época encontramos a mesma coisa: uma vida na qual a estrutura emocional era diferente da nossa, uma existência sem segurança e com o mínimo de pensamento sobre o futuro. Quem quer que não amasse ou odiasse ao máximo nessa sociedade, quem quer que não soubesse defender sua posição no jogo das paixões, podia entrar para um mosteiro, para todos os efeitos. Na vida mundana ele estava tão perdido como, inversamente, estaria numa sociedade posterior, e particularmente na corte, o homem que não pudesse controla-las, não pudesse esconder e "civilizar" suas emoções (ELIAS, 1994, p. 198).

Segundo Elias, características sociais, como um poder central forte e autoridade estabelecida, desencadeavam comportamentos sociais mais contidos e, portanto, menos agressividade. Observa-se que a emoção está relacionada com o meio social e o homem começa a 'civilizar' suas emoções no momento em que, socialmente, isso é necessário. Por este motivo, se entendermos a educação como 'processo civilizador', verifica-se que, na transição da Idade Média para a Idade Moderna, muitas transformações ocorreram na maneira de educar. Compreender essas transformações por meio das imagens será relevante para que seja possível entender a função da formação de hábitos na educação.

Segundo Aristóteles, a educação representa a forma de prover o homem de hábitos que permitam que ele realize boas ações, sem deixar se guiar pelo prazer ou pelas paixões (*Ética*, L. II, § 2). Ainda segundo o Filósofo, oferecer esta educação é papel da ciência política (*Política*, L. II, c. V, § 20). Esta deve incutir nos cidadãos hábitos direcionados à formação do caráter que os tornará capazes de agir com excelência moral e de forma consciente, racional e intencional.

> O espírito de pertencimento e a política caminham juntos na cidade, que Tomás de Aquino, da mesma forma que Aristóteles, denominou de comunidade perfeita. <<Por isso, quem rege a comunidade perfeita, isto é, a cidade ou o país, chama-se antonomasticamente rei [...]>> (TOMÁS DE AQUINO, 1997: p. 130). Essa comunidade perfeita, habitada por uma multidão heterogênea, com interesses variados e, às vezes, até mesmo conflitantes, estabelecia, no seu interior, uma ideia nova em relação ao universo do sistema feudal e das antigas relações nômades [...] (OLIVEIRA, 2009, p. 719).

Observa-se que a autora destaca que o sentimento de pertencimento está vinculado ao papel social diferente de cada membro da sociedade. A aceitação da função desempenhada por cada um, destacada também por Norbert Elias, em sua análise das imagens do *Hausbuch,* é apontada de uma perspectiva geral, em que é possível indicar o hábito como formador de determinados comportamentos sociais. Com efeito, os homens se habituam a agir de determinadas formas para se adequarem à sociedade em que vivem. Desse modo, percebe-se uma relação entre as mudanças sociais e a formação de hábitos que, gradativamente, modifica comportamentos que consideramos aceitáveis ou não.

Huizinga (1978), em sua obra *O Declínio da Idade Média*, salienta que no início do século XX – quando ele escreveu a obra – poucas eram as obras de arte conhecidas da Idade Média. A disponibilidade de documentos escritos era muito maior e o autor destaca que grande parte das obras de arte que se conservaram era eclesiástica.

> Pouco resta da arte que não seja eclesiástica. Da arte profana e da arte aplicada conservaram-se apenas raros espécimes. Falta muito grave porque estas são precisamente as formas de arte em que mais claramente se nos revelariam as relações entre produção artística com a vida social (HUIZINGA, 1978, p. 222).

A pesquisa inicial a respeito do *Hausbuch* indica que o manuscrito é um desses 'espécimes raros'. Há poucas informações sobre o artista que permanece como anônimo. As imagens e os textos tratam de assuntos diversificados, como receitas caseiras medicamentosas, utensílios, técnicas diversas, cavalaria, cosmologia, entre outros. As informações disponíveis a respeito do *Hausbuch* indicam que tem havido crescente interesse em analisá-lo especialmente no âmbito da História da Arte. Entre os materiais que temos disponíveis para a pesquisa: o livro *Livelier than life: the Master of the Amsterdam cabinet or the Housebook Master*[3] e *Venus and Mars: the world of the Medieval Housebook*[4], vê-se que ambos são livros vinculados às exposições realizadas no Museu Nacional de Amsterdã, Holanda, e na Galeria Nacional de Arte de Washington, Estados Unidos, respectivamente.

A Galeria Nacional de Arte disponibiliza valiosas informações sobre o *Housebook*. Sabe-se que o manuscrito original pertence ao castelo de Waldburg-Wolfegg e, conforme Earl Powell, diretor da Galeria, o livro representa uma enorme gama de emoções humanas, inclusive situações cômicas. A forma como os temas são abordados no manuscrito indicam que o proprietário, que solicitou a confecção da obra, ocupava posição de prestígio na

sociedade e interessava-se pela proteção militar do castelo. Outro fato apontado pelo texto informativo da Galeria é a inovadora técnica *drypoint*[5] utilizada pelo artista que, aparentemente, foi o primeiro a utilizá-la.

Peculiaridades do estudo de fontes imagéticas

Analisar imagens pressupõe alguns desafios conceituais. Um deles é o de não utiliza-las como ilustrações para o texto escrito, ou seja, analisar a imagem de um determinado período em relação ao que foi escrito neste mesmo período. A imagem possui a sua especificidade enquanto objeto de pesquisa e não há como examiná-la fora das condições nas quais foi criada.

> As respectivas especificidades da imagem e da língua impedem que a primeira seja jamais designada como ilustração de um texto, mesmo no caso de uma miniatura pintada tendo em vista um texto e em relação direta com o seu conteúdo. O texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente (SCHMITT, 2007, p. 34).

Nesta passagem, observamos que é necessário muito cuidado e estudo para analisar imagens de acordo com suas especificidades – sem confundi-las com ilustrações de textos. As imagens têm finalidades que, segundo Schmitt, não são tão-somente representativas, pois a imagem constrói o real de forma peculiar. A questão que se estabelece, portanto, é compreender a totalidade da imagem, sem pretender interpretar somente o que ela representa, mas compreendendo sua forma, estrutura, funcionamento e funções (SCHMITT, 2007, p. 27). Para que seja possível compreender imagens é muito importante ter noção do papel que elas desempenham entre os homens (HUIZINGA, 1978).

> Naqueles tempos [final da Idade Média], a arte revestia-se de vida. A sua função era a de encher de beleza as formas que a vida tomava. Essas formas eram acentuados [sic] e fortes e a vida andava envolta e era ritmada pela rica eflorescência da liturgia, os sacramentos, as horas canônicas do dia e as festividades do ano eclesiástico. [...] A arte não era ainda um meio, como agora, para se sair da rotina da vida quotidiana e passar alguns momentos de contemplação; tinha de ser gozada como um elemento da própria vida, como a expressão do significado da vida (HUIZINGA, 1978, p. 222).

Huizinga, do mesmo modo que Schmitt o fará décadas depois, busca evidenciar a função das imagens entre os homens tratando, especificamente, da arte no período medieval. Afirma que na Idade Média a finalidade prática da arte era muito evidente. O significado das imagens e o destino a que eram produzidas não estava vinculado a fins estéticos, mas, como afirma o autor, ao modo de viver religioso ou cavalheiresco. A estética só era necessária para demonstrar um objetivo elevado, como era o caso da arte sacra. Conforme Le Goff, a mentalidade e a sensibilidade do homem medievo, entre os séculos X e XIII, era dominada pelo sentimento de insegurança e pela desesperança, ao qual a Igreja tentava combater apontando a solidariedade e a vida eterna como panaceia (2005, p. 325).

> O símbolo representava um contrato. Era a referência a uma unidade perdida, lembrando e nomeando uma realidade superior e oculta. No pensamento medieval, "cada objeto material era considerado como a figuração de alguma coisa que lhe corresponderia num plano mais elevado, e tornava-se, deste modo, seu símbolo". O simbolismo era universal, e pensar era uma perpétua descoberta de significações ocultas, uma constante "hierofania" (LE GOFF, 2005, p. 331-332).

A noção da existência de um mundo sagrado e mágico, de um plano elevado e místico, dava aos homens a sensação de confiança. Assim, a função dos símbolos e das imagens está relacionada em um primeiro plano à espiritualidade, mas é possível observar que essa espiritualidade está diretamente relacionada à materialidade da vida humana e, exatamente por isso, torna-se fonte para a construção de saberes na história da educação.

---

[1] Apresentamos, neste texto, alguns aspectos de nossa pesquisa em nível de Mestrado, sob a orientação da Profa. Dra. Terezinha Oliveira – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá.

[2] Estrutura social é, segundo o entendimento de Norbert Elias, a forma como a sociedade está organizada e inclui aspectos que determinam a estrutura emocional dos indivíduos. Assim, segundo o autor, em estruturas sociais diferentes os padrões de comportamento humano também são diferentes (ELIAS, 1994, p. 48).

[3] *Mais vivo do que a vida: o Mestre do gabinete de Amsterdã ou o Mestre Housebook* – sem versão em português. O nome 'Mestre de Amsterdã' é devido ao fato de grande parte das gravuras do manuscrito pertencer ao Museu Nacional de Amsterdã (*Rijksmuseum*) (ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA, *online*).

[4] *Venus e Marte: o mundo do Medieval Housebook.*

[5] Técnica de gravura que consiste em arranhar o desenho em uma placa de cobre com uma ferramenta pontiaguda. A tinta é retida nos sulcos formados na placa e a placa é pressionada sobre o papel para imprimir o desenho (Disponível em http://www.encyclopedia.com. Consulta em: 01/10/2010).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Bauru, SP: Edipro, 3ª ed., 2009.

_____. Política. In: **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BLOCH, M. **Apologia da história**, ou, o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 2v.

FILEDT KOK, J. P. (Ed.). **Livelier than life**: the Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master, ca. 1470-1500. Amsterdam: Rijksmuseum, 1985. Exhibition catalog.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1982.

HUIZINGA, J. **O declínio da Idade Média**. São Paulo: Verbo EDUSP, 1978.

LE GOFF, J. **A civilização do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2005.

OLIVEIRA, Terezinha. **Escolástica**. São Paulo: Mandruvá, 2005.

_____. Universidade, liberdade e política na comuna medieval: um estudo de cartas oficiais. **História**, Franca, v. 28, n. 2, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/his/v28n2/25.pdf. Consulta em: 01/10/2010.

SCHMITT, J. C. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p. 23 – 59.

WALDBURG-WOLFEGG, C. G. zu. **Venus and Mars**: the world of the Medieval Housebook. Disponível em: http://www.nga.gov/press/exh/124/index.shtm. Consulta em: 01/10/2010.

IMAGENS E MEMÓRIAS: A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO E FONTE DE PESQUISA PARA A RECUPERAÇÃO HISTÓRICA DA COLÔNIA ESPERANÇA (1935-1963)

Larissa Ayumi Sato
Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL)
lari_sato@yahoo.com.br
Eixo temático: Fotografia e Fotorreportagem

Resumo: A utilização de fotografias como fonte de pesquisa e documento histórico tem se configurado como importante instrumento no processo de reconstituição da história de lugares de colonização recente, como a Colônia Esperança, comunidade rural situada na cidade de Arapongas, norte do Paraná. O presente estudo considera que o resgate das imagens antigas desta comunidade e a busca por detalhes que possam contextualizá-las tornam-se ferramentas importantes para recuperação de cenários que hoje se encontram modificados pela passagem do tempo. No caso da colônia, que surgiu como um reduto de japoneses católicos em busca de terras férteis e melhores condições de vida em torno de uma ideologia comum (manter suas práticas religiosas e os costumes de seu país de origem), este tipo de análise se torna particularmente relevante devido ao fato de que a história local não se encontra devidamente sistematizada. A comunidade foi fundada em 1935, antes mesmo da cidade Arapongas, que iniciou em 1937, por meio da colonização pela Companhia de Terras Norte do Paraná. Neste sentido, esta pesquisa, fruto da dissertação de mestrado, adota como procedimentos metodológicos a leitura, a análise iconográfica e a interpretação iconológica dos elementos da fotografia, pesquisa bibliográfica e documental, além da história oral como técnica para resgatar aspectos da colonização e da vida cotidiana das décadas iniciais (30 a 60) da localidade. Espera-se que a sistematização dos conhecimentos obtidos, enriquecida com imagens raras que se encontravam em poder das famílias de pio¬neiros da Colônia Esperança, depoimentos e documentos inéditos, contribua para evidenciar o papel da fotografia como documento histórico e fonte de pesquisa.

Palavras-chave: Fotografia, História, Colônia Esperança.

O JAPÃO NO BRASIL

Este estudo se propõe a contar, por meio de imagens fotográficas e outros documentos históricos, a história de uma comunidade formada em 1934 por imigrantes japoneses no Brasil na região norte do Paraná, entre as cidades de Arapongas e Apucarana. A Colônia Esperança, ou *Shin Ai Shokuminchi* (em japonês). Este trabalho parte do pressuposto que imagens fotográficas são fontes de pesquisa e documentos para desvendar aspectos do passado. Isso se torna possível a partir da análise iconográfica e da interpretação iconológica em fotografias históricas. Além das análises fotográficas, a história oral (como técnica), a pesquisa bibliográfica e documental dos acervos de documentos da Colônia foram instrumentos essenciais para este estudo.

FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO E FONTE DE RECUPERAÇÃO HISTÓRICA

As fotografias antigas constituem importante meio de compreensão e descobrimento do passado. Defende-se aqui a idéia de que, por meio de uma observação mais profunda de

determinada imagem fotográfica, é possível levantar novas informações, questionar, dirimir dúvidas e propor novos questionamentos acerca da historiografia oficial. A partir das informações nela contidas, busca-se a complementação com documentos de outras naturezas que possam realmente legitimar o que é perceptível visualmente.

A metodologia de análise de fotografias tem como ponto de partida um ensaio de Erwin Panofsky (1892-1968), descritos em Burke (2004, p.45) e em Kossoy (2007, p.47). A partir da obra de Panofsky, Kossoy propõe a utilização desta metodologia de análise para a documentação fotográfica da seguinte forma: na **análise iconográfica**, "busca-se [...] decodificar a realidade exterior do assunto registrado na representação fotográfica, sua face visível, sua segunda realidade." (KOSSOY, 1999, p.59) Já a **interpretação iconológica**, considera que "o documento fotográfico é uma representação a partir do real, uma representação onde se tem registrado um aspecto selecionado daquele real, organizado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente". (KOSSOY, 1999, p.59).

Para complementar as informações obtidas pelas imagens e possibilitar maior contextualização, optou-se pela utilização da história oral, "uma percepção do passado como algo que tem continuidade hoje e cujo processo histórico não está acabado". (MEIHY apud BESPALHOK, 2002, p.15). Nesse sentido, é utilizada como técnica para auxiliar a interpretação das imagens por promover "um diálogo entre as diferentes fontes escritas e orais" (BESPALHOK, 2006, p.18).

SHIN AI SHOKUMINCHI

Na década de 30, a região norte do Paraná era floresta fechada. Cerca de 1.246.300 metros quadrados de terras naquela área foram adquiridos do governo do Estado pela Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), que incentivou a implantação dos shokuminchi, colônias de imigrantes japoneses na região, de acordo com Yamaki (2008, p.12). Para vender as propriedades, o gerente Hikoma Udihara visitava colônias japonesas, atrás de nipônicos empregados nas lavouras de café. Em Promissão (SP), Udihara conheceu o pioneiro Koshiro Suzuki e o padre Emilio Kircher, missionário da Companhia de Jesus. Ali, havia a intenção de procurar outro local, de acordo com Inácio Suzuki, filho mais velho de Koshiro, a ideia era procurar terras que não estivessem empobrecidas, fugir da malária e evitar que os japoneses se casassem com parentes, para evitar problemas futuros. A habitação da Colônia começou em 5 de maio de 1935. A origem do nome é

> "Shin", em Japonês, é diminutivo de "Shinkô", que significa Fé; "Kibou" significa Esperança; e, finalmente, a palavra "Ai" significa Amor. Portanto, a denominação "Shin-Ai Shokuminti" significa

> "Comunidade da Fé e do Amor". Em português, o nome derivou da palavra "Kibou" (esperança), razão pela qual a comunidade foi oficialmente denominada Colônia Esperança. (IGARASHI, 2005, p.189)

IMAGENS DA COLÔNIA

Os primeiros trabalhos para abrir caminho em meio à floresta fechada na Gleba Pirapó foram retratados nesta imagem em que há uma clareira, cinco pessoas e uma estrutura prévia montada – uma barraca e um pequeno barracão de madeira já construído. À esquerda, galhos, provavelmente restantes das árvores já derrubadas. Infere-se que os trabalhos aconteciam há certo tempo. Outro fator é a presença apenas de homens, já que a tarefa era árdua.

Figura 2 – Clareira aberta pelos desbravadores em 1935, na (atual) Gleba Pirapó.
Fotografia: Autor desconhecido
Fonte: Acervo da Igreja Sagrado Coração de Jesus

Assim que os moradores conseguiram abrir clareiras foi a construção de uma cruz de peroba (Figura 3), símbolo da fé dos pioneiros. Na imagem, as pessoas estão em posição de respeito, a maioria sem os chapéus nas cabeças, como se costuma fazer quando se reza ou se participa de uma cerimônia. Alguns estão de terno e gravata, o que reforça o tom solene.

.

Figura 3 – A cruz de peroba
Fotografia: Autor desconhecido
Fonte: Acervo da Igreja Sagrado Coração de Jesus

Já a Figura 4 é uma imagem oficial da inauguração da escola, com autoridades presentes e

perfiladas em pose para a fotografia, além da comunidade. Por se tratar de uma solenidade, os homens todos vestindo ternos alinhados e sem os chapéus na cabeça. No prédio da escola, aparecem duas crianças. Ao fundo, algumas árvores. Hasteadas ao centro, na entrada da escola, as bandeiras do Japão e do Brasil.

Figura 4 – Inauguração da primeira escola
Fotografia: Autor desconhecido
Fonte: Acervo da Igreja Sagrado Coração de Jesus

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde que se uniram os ideais de formação de uma comunidade católica formada por japoneses que viviam no Brasil com os objetivos da Companhia de Terras Norte do Paraná existe a Colônia Esperança. A comunidade existe até hoje, porém, não com as mesmas condições e magnitude. Este estudo é parte da dissertação que se propôs a suprir uma lacuna importante. Apesar de fundamental para o desenvolvimento local, a Colônia e sua história ainda não se encontravam devidamente sistematizadas. Espera-se instigar futuras pesquisas e que haja incentivo e possibilidade de disseminação para trabalhos nesta linha.

REFERÊNCIAS

BESPALHOK, Flávia Lúcia Bazan. *A Prática da Reportagem Radiofônica na Emissora Continental do Rio de Janeiro.* 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2006.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular:* história e imagem. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CESARO, Caio Julio. Memória e identidade regional no cinema de Udihara. In: *Revista Discursos fotográficos*. Londrina, v.3, n.3, p.97-112, 2007

COLÔNIA ESPERANÇA. *Crônica*. Documento da igreja. Arapongas: s.ed., 1961.

IGARASHI, Toshio. *História da Imigração Japonesa no Paraná.* Londrina: Ed. do autor, 2005.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História.* 2.ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Os tempos da fotografia:* O efêmero e o perpétuo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

OGUIDO, Homero. *De imigrantes a pioneiros.* A saga dos japoneses no Paraná. Curitiba: Ed. do autor, 1988.

YAMAKI, Humberto. *Mini atlas da Colônia Internacional.* Londrina: Edições Humanidades, 2008.

OBRA ESTÁTICA: UM *BICHO* DE LIGYA CLARK NA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Larissa Chagas Daniel – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

larissachagasdasniel@yahoo.com.br

"Desmaterializando a obra de arte no fim do milênio"
Bienal, Zeca Baleiro

Resumo:

Como principio uma proposição, hoje peça de museu, uma obra de arte. O *Bicho: caranguejo duplo* de Lygia Clark, adquirido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo na década de 1970, permanece estático nas exposições. Um patrimônio preservado, uma proposição despida de sua função. Artista/ propositora Lygia Clark iniciou seus estudos em desenho e pintura orientada por Roberto Burle-Marx, por um longo período participou da vanguarda concretista brasileira, por fim deixou-se levar por suas percepções e experiências sensoriais. Reconhecida no campo das artes plásticas/ visuais a série *Bichos,* representa para obra de Lygia Clark o principio da participação dos espectadores, são esculturas, objetos manipuláveis que assumem assim diferentes formas diante da ação do sujeito. Parte do acervo de museus, e colecionadores os *Bichos* em sua maioria assumem uma forma estática, não mais em contato com espectadores tendem a ser preservados, conservados. Mas ao destituir da obra/ proposição sua forma/ função, o que os colecionadores e museus estariam conservando ou preservando? Pretendo neste artigo, apresentar uma reflexão acerca da política de preservação e conservação do patrimônio artístico, em especifico da obra *Bicho: caranguejo duplo* de Lygia Clark, parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Primeira impressão

Exposto numa redoma na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Bicho de Lygia Clark está estático, como uma escultura em mármore ou bronze. Não mais proposição, o Bicho descaracterizou-se, transfigurou-se em obra de arte. Política de preservação para manutenção da "obra"? Manter e preservar o quê, para que e para quem? O que pensaria a artista, ou propositora diante do Bicho "fossilizado"?

Os pesquisadores, curadores, especialistas das instituições museológicas têm-se defrontado com os problemas das obras de arte perecíveis, e com proposições artísticas, como: arte participativa, instalações, performances; estas em sua maioria modernas e contemporâneas. Tomo como ponto de partida deste ensaio a "obra" *Bicho: caranguejo duplo* (figura 1) de Lygia Clark, parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, para problematizar a política de preservação e exposição da mesma, ao estabelecer um possível dialogo com escritos, ou seja, com o discurso da própria artista, neste caso propositora diante da sua obra.

Aqui um relato de uma triste experiência, numa visita realizada em 2008 à Pinacoteca do Estado de São Paulo, deparei-me com o Bicho de Lygia Clark, triste experiência, pois já havia realizado leituras e conhecia parte da obra da propositora. Pensei na possibilidade de Lygia se manifestando diante da forma com que o Bicho estava sendo exposto, porém talvez esta obra não fizesse mais sentido hoje; pensei que talvez não deveria estar lá daquela maneira. Triste fotografei-o, pois não haveria a possibilidade de manipulá-lo.

Bicho: caranguejo duplo, 1961 aluminio, 53x59x53 cm.

Uma obra viva, um corpo no mundo

Lygia Pimentel Lins nascida em 1920, em Belo Horizonte, passou por uma infância e juventude conturbada. Em 1941, casa-se e muda para o Rio de Janeiro. Lá, inicia sua produção artística somente em 1947, sob as orientações de Roberto Burle – Marx. Em 1950 viaja a Paris e

continua seus estudos em pintura, orientada por Léger, Dobrinsky e Arpad Szenes, obra esta abstrata em confluência com a exploração de figuras geométricas.

Esta produção de arte abstrata concretista no Brasil, tem sua representação a partir de dois grupos, são estes Ruptura e Grupo Frente, deste último Lygia Clark foi integrante. Da ruptura de artistas com a produção concretista, surge no Rio de Janeiro, em 1959, o Grupo Neoconcreto. Estes movimentos de arte abstrata no Brasil assumem as influências das vanguardas européias, principalmente da arte cubista, mas demonstram um forte apreço e falam de uma expressão máxima do abstrato com a experiência do suprematismo de Malevitch, e o abstracionismo geométrico de Mondrian.

O caminho percorrido por Lygia Clark na sua produção, também exemplifica parte do próprio trajeto da arte abstrata brasileira. O moderno só instaura no Brasil, a partir das "vanguardas construtivas", na observação de Ronaldo Brito, representada primeiramente pelo concretismo. Portanto havia um objetivismo, e cientificismo no movimento concreto do qual nem todos artistas partilhavam, a solução veio através do neoconcretismo[1].

Como integrante dos movimentos concreto e neoconcreto o teor abstrato geométrico é evidente na obra de Lygia. Porém com seu espírito aguçado e sensível percebe a sua obra numa incessante transformação, uma proposição. O movimento contínuo de sua produção compõe-se primeiramente do espaço pictórico, posteriormente a descoberta da linha orgânica, exploração das *Superfícies Moduladas*, os *Contra-relevos*, *Casulos*, *Bichos*, *Caminhando*, e por fim seria a fase das propostas experimentais onde faz uso de objetos, mascaras e procedimentos terapêuticos. Portanto interessa aqui compreender a produção da série *Bichos*, sua provável função e intencionalidade.

***Bicho*-fóssil**

Um estado essencial da produção de Lygia Clark concerne à importância da participação do espectador. Este momento poderia ser compreendido como o da mudança da obra para proposição. Quando produz os "Bichos", esculturas/estruturas manipuláveis, relata que "esta relação entre obra e espectador – antigamente virtual – torna-se efetiva" (CLARK, 1996. p. 36). Desta nova relação estabelecida entre obra e espectador, recorremos a interpretação feita por Maluf

> "Para Lygia Clark, o que inicialmente se chamaria de "espectador" deve, não só, dialogar com a obra como deve "completá-la". Desde a ruptura da

> moldura, passando pelos *Casulos*, *Bichos*, *Trepantes*, *Caminhando*, *Roupas-Corpo*, *Máscaras* até os *Objetos Relacionais* utilizados na *Estruturação do Self*, o fruidor foi sendo absorvido pela obra e vice-versa, até chegar ao ponto destes movimentos darem uma impressão caleidoscópica, como se proviessem todos de um só corpo, da combinação de todas as sensações e percepções se somando e se transformando constantemente, permitindo que cada participante desenvolvesse uma poética individual."[2](MALUF, 2007.p. 81)

Inerente a sua condição, os *Bichos* de Lygia clamam pelo toque, é necessário o ato para se fazer como obra. Esta proposição insere-se na lógica do movimento neoconcreto, da critica aos padrões vigentes da arte. A superação da tela como espaço pictórico, do suporte na escultura, da inserção da própria obra nas galerias e museus. Os *Bichos* de Lygia moldam-se no ato, e inserem-se no real. Em escrito referente à produção da série, Lygia compreende os *Bichos* como

> "um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o Bicho não há passividade, nem sua nem dele"[3] (CLARK, 1960.p.2)

Ressalto da escrita de Lygia a característica da proposição, ou seja, não estaríamos diante de uma obra. Os *Bichos* poderiam ser pensados como objetos de fruição, a proposição somente é concretizada no ato de manipular este objeto, contudo o mesmo é (des)materializado pois não existe numa condição de escultura, de objeto. Como ressalta a propositora, existe uma condição existencial entre espectador e o *Bicho*. Outra condição colocada pela propositora seria a da não permanência desta série nos museus, CARNEIRO (2004. p. 79) relata desta maneira

> A intenção também era propiciar esta experiência a um número maior de pessoas, produzindo-os em série. *"isso não é para ser feito para museu, é para ser vendido por camelô em praça pública"*. Contudo, os Bichos, em crescente cotação no mercado, passaram a pertencer a coleções privadas e obviamente, quando em exposição pública são intocáveis. A persistência de formas convencionais de concepção acabou fossilizando esses Bichos, congelando-os em sua estrutura construtiva matemática e eliminando a experimentação de suas qualidades cinéticas que só se manifestam pela manipulação.[4]

Esta fossilização dos *Bichos* concerne numa prática recorrente nos espaços de exposição, é como o vemos na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Estático o *Bicho* permanece no tempo, mas destituído de sua característica de proposição, padece por sua forma escultural.

“Um museu de grandes novidades”?

A obra *Bicho: caranguejo duplo* de Lygia Clark, foi adquirida em 1977 pelo governo do estado de São Paulo, para compor o acervo da Pinacoteca do Estado. Neste período a instituição encontrava-se sob a direção de Aracy Amaral, responsável pela consolidação da ampliação do patrimônio do museu, esta visou à importância da produção de vanguarda.

Fundada em 1905, a Pinacoteca do Estado de São Paulo instalou-se primeiramente no mesmo edifício pertencente ao Liceu de Artes e Oficio, e consistia numa galeria de pintura. O acervo foi composto inicialmente por 26 pinturas transferidas do Museu Paulista (atual Museu Paulista – USP), pinturas que como descreve (ARAUJO 2005, p. 26)

> São de autoria de oito artistas renomados dessa época, que viveram ou produziram em São Paulo por determinado período [...] representativas da melhor produção de seus criadores, foram, em quase sua totalidade, compradas pelo Estado de São Paulo, evidenciando assim não apenas uma visão oficial da arte naquele período, mas também uma ação estatal consistente de formação de acervos públicos.[5]

A política de aquisição das obras por intermédio da compra desta pelo governo se mantém, porém outras estratégias serão incorporadas; as doações também serão recorrentes na fase inicial de estruturação da instituição. Durante sua existência a Pinacoteca atravessará períodos conturbados. Compreende-se a fundação e manutenção desta instituição como prática de especialização dos museus, ou seja, compete à Pinacoteca a constituição patrimonial das artes plásticas brasileiras. Ulpiano (MENESES, 1994. p. 16) na sua analise da constituição dos museus históricos, trás como exemplo especifico, a transferência das obras plásticas do Museu Paulista para Pinacoteca. Instaura-se uma redefinição de limites para apropriação dos objetos por tais instituições, ou seja, o museu histórico deve abrigar “objetos históricos”[6].

A constituição deste patrimônio das artes, realizado pela Pinacoteca, além de fazer uso de diferentes estratégias, está em permanente processo. Uma das estratégias adotadas é a realização de exposições temporárias para “visualização” das obras e definição da importância para o acervo da mesma; creio que estas exposições também fortalecem o caráter de divulgação da arte, assim como ampliam as possibilidades expositivas das obras.

Retomo a lembrança da visita a Pinacoteca em 2008, quando me deparei com o *Bicho* de Lygia Clark, este fazia parte da exposição permanente de obras do acervo. Enclausurado na redoma, havia apenas a legenda especificando nome, autor, ano e material. Para estabelecer um contraponto com a exposição temporária realizada em 2006, intitulada "Lygia Clark: da Obra ao

Acontecimento. Nós somos o molde, a você cabe o sopro" com curadoria de Suely Rolnik, decorrem alguns comentários. A professora pesquisadora Suely Rolnik, que reúne intensa pesquisa sobre a obra de Lygia Clark, realizou artigo que relata especificamente a problemática para os museus de pensar as obras perecíveis, interativas ao público, este consiste numa análise da exposição de 2006, realizada na Pinacoteca de Estado de São Paulo.

Suely (ROLNIK, 2007. p. 239-40) propõe pensar que tais práticas de afastamento das instituições como museus e galerias, que despontaram das produções artísticas nas décadas de 1960 e 70, da qual no Brasil Lygia Clark e Helio Oiticica seriam representantes, visavam a não participação no que alguns denominaram de “capitalismo cultural”, ou seja, confrontavam-se com a lógica midiático-mercadológica que instalou-se na arte na década de 70[7]. Portanto a pesquisadora defronta-se com uma contradição quando organiza a exposição de 2006 de obras de Lygia Clark. Como provocar ou esclarecer ao espectador o caráter das obras, inserindo-as no espaço institucional, e estabelecendo limites para interação?

Na proposta especifica para exposição "Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento. Nós somos o molde, a você cabe o sopro", (ROLNIK, 2007. p. 249) declara

> Em função dessa situação impôs-se a exigência de buscar estratégias destinadas a transmitir o que estava em jogo nessas práticas. Mas como transmitir uma obra que não é visível, já que ela se realiza na temporalidade ilimitada dos efeitos da relação que cada pessoa estabelece com os objetos que a compõem? Em outras palavras, como transmitir uma obra que é fundamentalmente a presentificação de um *acontecimento* que, como tal, é efêmero por definição e ao mesmo tempo sempre renovável fazendo-se outro a cada vez? O caminho de resposta que encontrei foi o de provocar a produção de um trabalho de memória, por meio de várias entrevistas, que seriam cinematograficamente registradas.[8]

Tratando-se especificamente da série *Bichos* a pesquisadora define a condição destes como objetos, e por isso afirma as apropriações e “fossilização” dos mesmos por museus, colecionadores, etc.

> Seus *Bichos*, no entanto, ficam à espera do espectador, pois podem prescindir de sua presença, já que conservam a possibilidade de existir tanto como objetos inertes entregues a uma contemplação passiva, quanto como objetos estéreis que jamais se multiplicarão. Eles podem ser empalhados, exibidos em vitrines de museu, galerias ou casas de colecionadores, sem que se suspeite de que algum dia haviam sido vivos. Foi exatamente o que aconteceu: o modo como o sistema da arte se apropriou dos Bichos fez com que a dissolução da fronteira entre arte e vida que neles se operava tivesse seu destino interrompido e sua proliferação abortada. Reconduzidos à vitrine – e, portanto, ao pedestal – foi podada a liberdade de viverem soltos no mundo e de se

> beneficiarem de uma intimidade afetiva, se possível com o maior e mais variado número de outros.[9] (ROLNIK, 1999. p. 11)

A apropriação fóssil do *Bicho* de Lygia Clark efetivada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, respeita o caráter patrimonial e arquivístico desta instituição. Na *Coleção Museus Brasileiros* organizada pela FUNARTE, no volume referente a Pinacoteca, edição de 1982, no texto da antiga diretora da instituição Aracy Amaral, - a mesma responsável pela aquisição da obra *Bicho* de Lygia Clark - declara que apesar da falta de um setor de restauração e contar apenas com auxilio de um conservador "o museu tem obrigação de conservar as obras de arte da comunidade servindo-se de uma política responsável para perpetuar o patrimônio e a memória de nosso processo artístico."[10] (AMARAL, 1982. p. 15).

Podemos pensar também na funcionalidade da obra que integra determinado acervo. Seria uma transfiguração do "objeto artístico" em "objeto histórico"? A busca da manutenção da sua condição "auratica"?

Um contraponto, reflexões sobre a obra *Bicho* na disciplina de patrimônio.

Desde a visita realizada em 2008 a Pinacoteca, eu permaneço com a inquietação por não haver manipulado o *Bicho: caranguejo duplo*. Poderia dizer que fui surpreendida com a presença deste na exposição, assim como com sua posição estática. Não podia entender tal situação, falava as pessoas do grupo que aquela estrutura, era uma proposta de uma obra que se faz no acontecimento, pela manipulação do espectador; ao contrario o que se "olhava" era uma escultura de placas de alumínio, destaco o "olhava", pois entendo que a pretensão de Lygia Clark seria uma superação do olhar contemplativo da obra.

Esta inquietação manteve-se pois na leitura do livro publicado com cartas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, a própria Lygia relata a experiência da sua primeira exposição dos *Bichos*. Estes haviam sido dependurados com fio de nylon feito os *Móbiles* de Calder, protestou e cortou os fios com uma tesoura sob os apelos dos organizadores, e colocou os *Bichos* no chão, para que todos pudessem mexer[11] (CLARK, 1996. p. 29-30).

Compreendo que o discurso do artista, e que as ações do mesmo relacionam-se com um espaço-tempo especifico, assim como as instituições são regidas por códigos. Portanto creio ser necessário não somente estabelecer um dialogo do espectador com a obra, mas também deve ser

considerado o processo de criação e produção da mesma, características que são inerentes às obras devem ser problematizadas e disponibilizadas ao público, ou seja,

> Na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente o seu deslocamento e suas transformações (ou reclassificação) através dos diversos contextos sociais e simbólicos: sejam as trocas mercantis, sejam as trocas cerimoniais, sejam aqueles espaços institucionais e discursivos, tais como as coleções, os museus e os chamados patrimônios culturais.[12] (GONÇALVES, 2005.p. 6)

Portanto na sua condição estática, o *Bicho* é apreendido como escultura, com material e forma definida. Como patrimônio preservado, a "obra" nem mesmo corresponde ao seu legado do movimento neoconcretista. O que faz a Pinacoteca do Estado de São Paulo? Esta realiza uma política correspondente

> A pratica ocidental de preservação, fundada na conservação do objeto e na sua autenticidade. [...] Simplesmente não dão conta dessa nova noção de patrimônio cultural que ganhou consistência a partir dos anos 1970, por meio da incorporação de seus aspectos imateriais e processuais. Percebe-se, por fim, que retirar um objeto de seu contexto social de uso e produção, declará-lo patrimônio, conservá-lo como uma peça única e colocá-lo num museu não abrange todas as situações em que é possível reconhecer um valor cultural e preservá-lo. [...] Não faz sentido, igualmente, nos casos em que nem mesmo há objetos, mas apenas palavras, sons, gestos e idéias.[13] (SANT'ANNA, 2009. p. 52 e 53)

E a dúvida permanece, qual sentido possui o *Bicho: caranguejo duplo* conservado pala Pinacoteca? Compreendemos que há um objeto em questão, portanto este é permeado por gestos, idéias, que o constitui como obra, como proposição. Não condeno de todo a preservação e conservação do mesmo, portanto convém problematizar as estratégias utilizadas. Na analise realizada por Myrian Sepúlveda dos Santos sobre o Museu Imperial (Petrópolis – RJ), em relação ao caráter das exposições neste espaço esta conclui

> Os "suportes da memória", designação dada por Pierre Nora a tudo aquilo que ainda tem algum vinculo com o rito e com o sagrado numa sociedade que dessacraliza, são objetos, ou mesmo sentimentos, os quais se procura dotar de uma espécie de imortalidade, mas que paradoxalmente, só sobrevivem graças a mutação continua de significados que vão adquirindo junto aos homens. O acervo museológico é sempre produto da atividade humana, da História, das relações de poder.[14] (SANTOS, 2009. p 133 e 134)

Pode-se destacar então o *Bicho* de Lygia Clark inserido nesta lógica de composição de um acervo museológico, regido por relações de poder. Adquirido pelo governo do estado e parte do patrimônio da Pinacoteca do Estado de São Paulo a obra permanecerá subjugada a ordem da

instituição, que prioriza sua conservação em detrimento de seu sentido, ou talvez possamos compreendê-la num contexto em que esta foi ressignificada, numa possível transfiguração em "objeto histórico". Portanto que patrimônio se está preservando?

Bibliografia

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark:** obra - trajeto. São Paulo: EDUSP, 1992. 203p.

TELES, Gilberto Mendonça,. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** apresentacao dos principais poemas brasileiros, manifestos, prefacios e conferencias vanguardistas, de 1857 a 1972. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

---

[1] Para outras informações ler: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo* – Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 112.
[2] MALUF, Daniela P. *Lygia Clark e Merleau-Ponty*: Paralelos. Dissertação (Mestrado em Artes). UNICAMP, 2007.
[3] CLARK, Lygia. Bichos, 1960. In.: ____. O mundo de Lygia Clark. Associação Cultural: O mundo de Lygia Clark. Disponível em< http://www.lygiaclark.org.br/arquivoPT.asp>. Acessado em: jun, 2009
[4] CARNEIRO, Beatriz S. *Relâmpagos com claror*: Lygia Clark e Helio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004
[5] Pinacoteca do Estado (SP). *Pinacoteca 100 anos*: destaques do acervo = Pinacoteca 100 years: collection highlights. São Paulo: Prêmio, 2005. 291 p.
[6] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Do Teatro da memória ao Laboratório da História*: a exposiçao museologica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Pulista. São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan-dez – 1994
[7] ROLNIK, S. . Lygia chamando. In: PESSOA, Fernando; CANTON, Kátia (Org.). *Sentidos na/da arte contemporânea.* 1 ed. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007, v. , p. 238-259.
[8] Idem, 7.
[9] ROLNIK, S. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf> Acesso em: 29 nov. 2010.
[10] PINACOTECA DO ESTADO (SP) SÃO PAULO (ESTADO). *Pinacoteca do Estado* - São Paulo. Rio de Janeiro: FUNARTE; [São Paulo]: Secretaria Estadual de Cultura, 1982. 202p.
[11] CLARK, Lygia; OITICICA, Helio; FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark - Helio Oiticica:* Cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 260p
[12] GONÇALVES, José R. Santos. *Antropologia dos objetos*: coleções, museus e patrimônios. BIB, Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciência Sociais, Rio de Janeiro, vol. 60, p. 5-25, 2005.
[13] ABREU, Regina.; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio:* ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009 316 p.
[14] Idem, 13.

AS REPRESENTAÇÕES[1] SOBRE A HISTÓRIA[2] E AS CULTURAS INDÍGENAS NAS IMAGENS PRESENTES NOS LIVROS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA DAS SÉRIES INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE DUAS COLEÇÕES APROVADAS NO PNLD DE 2004 E DE 2010

Leonardo Machado Palhares
Aluno do mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (FaE/UFMG)

Introdução: as escolhas

Este estudo, sob orientação da professora doutora Júnia Sales Pereira, busca, através da análise das imagens, especialmente as ilustrações – utilizadas em livros didáticos de história voltados às séries iniciais do ensino fundamental (2º ao 5º ano) – investigar a abordagem da história e culturas indígenas. As questões da pesquisa são levantadas a partir das chaves teóricas presentes nos estudos de Norbert Elias com destaque para os conceitos de *relações de poder*, *figuração* e *habitus*.

Perceber o livro didático em suas múltiplas dimensões (dentre as quais destacamos a dimensão material e comercial: com proposição de saberes escolares, e, como principal mercadoria do mercado editorial brasileiro; e, também, a sua dimensão política: como recurso de construção do currículo escolar) é o caminho que procuraremos trilhar para entender os lugares atribuídos nesses impressos didáticos às ilustrações que constroem representações sobre a história e as culturas indígenas.

Esta pesquisa justifica-se por estarmos em momento marcado por intensas mudanças nos rumos da história ensinada nas escolas com a introdução da obrigatoriedade do estudo das histórias e culturas afro-brasileiras e indígenas nos currículos da educação básica. A Lei 11.645 de 10 de março de 2008 trouxe essa obrigatoriedade que até então estava presente na Lei de Diretrizes e Base da Educação 9394 de 20 de Dezembro de 1996 de forma não diretiva e aberta a interpretações regionais, já que não tornava obrigatório o estudo das histórias e culturas indígenas e africanas nas escolas, apenas explicitava a necessidade de ser abordada a influência dessas culturas, somadas à européia no estudo da História do Brasil[3].

Será que após a Lei 11.645/08 houve mudanças significativas nessas representações? Procuraremos responder a esta questão analisando duas coleções de livros didáticos de circulação nacional. A escolha das coleções em questão justifica-se pelo perfil dos autores, pois, ambos atuam em Minas Gerias (estado em que se desenvolve esta pesquisa) e possuem

ampla inserção no meio acadêmico com ação na pesquisa e ensino de História na educação básica e ensino superior, bem como formação acadêmica destacada – todos são mestres e doutores.

Para a investigação proposta foram selecionadas duas coleções de livros didáticos de história de mesmos autores que foram aprovadas e constam dos guias do PNLD de 2004 e 2010. As coleções foram: "*História, imagens & texto*" da editora Dimensão (2004 e 2010), de autoria de Carla M. J. Anastasia e Eduardo F. Paiva e a coleção "*História no Dia a Dia*" da editora Formato (2004) e da editora Saraiva (2010), de autoria de Cláudia R. F. M. Ricci, Lorene dos Santos e Célio Augusto da C. Horta.

Para a análise das imagens e a percepção das fronteiras da relação entre eu e o outro, foi importante para este estudo as propostas trazidas pela sociologia eliasiana e os estudos de imagem de Panofsky.

Os livros didáticos e as representações da história e das culturas indígenas: observações iniciais

O livro didático é o principal recurso utilizado por professores na educação básica brasileira. Suas funções são diversificadas. Segundo Choppin (2004), o livro tem quatro funções essenciais: **referencial**, quando o livro é a expressão do currículo escolar; **instrumental**, quando é concebido como material que contém exercícios; **ideológica** e **cultural**, quando serve para expressar interesses de grupos na formação de identidades nacionais, raciais, etc.; e sua **função documental**, quando seus textos e imagens são utilizados para levar o aluno a desenvolver um pensamento crítico. Como salientou Choppin, essa última dimensão é mais recente e não pode ser aplicada em todos os lugares.

Estes materiais didáticos não são orientados apenas por questões didático-metodológicas, nem tampouco são produtos exclusivos de escolhas dos seus autores. Há múltiplos fatores que influenciam na sua construção: culturais, políticos, mercadológicos, dentre outros, como destacou Circe Bittencourt (1993)[4].

Como manifestação lingüística, o que também nos interessa para estudo, o livro didático vem constantemente recebendo novas perspectivas de análise para as quais voltamos a nossa atenção: as representações iconográficas, em especial as ilustrações elaboradas para as coleções estudadas.

Outra dimensão a ser destacada no estudo dos livros didáticos é a relação construída entre seus produtores – editoras e autores – e seus compradores/consumidores – Estado, escolas,

professores e alunos. Dimensionar o livro didático na educação nacional é colocar em perspectiva os processos de construção curricular que, segundo Batista (2005), é feito a partir da luta de diferentes grupos e agentes sociais que atuam na construção do saber a ser ensinado nas instituições de ensino[5].

Batista (2005) leva além a sua discussão sobre o lugar do livro didático dentro de um processo que significa, em última instância, o controle do Estado sobre o currículo escolar. O controle é exercido por três instrumentos: primeiro, por meio de critérios de controle político e conceitual sobre a escolha dos conteúdos; segundo, por controle dos processos técnico-metodológicos, o que implica o envolvimento de profissionais especializados, em geral professores-pesquisadores das universidades públicas brasileiras; e, por último, a ação de escolha na escola pelos professores.

Percebemos que, sobre o controle político e conceitual, houve no mundo ocidental, nas últimas três décadas, alterações cruciais nos modos de ver e analisar nos rumos da história ensinada, como salientou Laville (1999), a história nacional, voltada para a construção da educação cívica e valorização da nação, comum ao ensino da história nas primeiras décadas do século XX foi e está sendo revisada, com a construção de uma história mais voltada à construção da cidadania que valoriza as diversas histórias e não apenas de uma história nacional[6]. Sobre os rumos da história nacional brasileira, Bittencourt (2007), em concordância com Laville destaca a preocupação com a formação política, contudo, atenta particularmente ao ensino de História do Brasil e, neste, para a percepção crítica do discurso da “democracia racial” que ainda está presente nos livros didáticos e nas aulas de história ao dissimularem a ausência de uma história que não é homogênea[7].

A partir da observação de Bittencourt, salientamos que a Lei 9394/96, mesmo apontando para a direção de um estudo multifacetado e respeitoso em relação às diversidades de história que formam o Brasil, não foi suficiente para romper com anos de estudo da história e construção de representações preconceituosas sobre as sociedades indígenas brasileiras. Estudos recentes CRUZ (2009) e GOBBI (2006) afirmam a permanência de uma visão preconceituosa sobre os indígenas[8].

As representações foram marcadas, do século XIX aos dias atuais, por usos e interpretações distintas sobre os seus lugares na história do Brasil. No século XIX, antes da separação entre Estado e Igreja, os índios eram representados nos programas de ensino e nos manuais como seres que fizeram os missionários sofrerem; eles eram os que impediam o avanço da civilização. Soma-se a esta imagem a descrição dos índios como seres primitivos,

desprovidos, pois, da capacidade de acompanhar as sociedades civilizadas[9]. A estas formas de ver foram sendo construídas outras que foram se sobrepondo e negociando com visões sobre o lugar que eles possuíam (ou não possuíam) na história do Brasil. Assim, representações dos índios como seres incivilizados, preguiçosos, vistos de forma homogênea como "o índio", preso ao passado e à floresta, como aquele que foi explorado e exterminado, foram se formando e se sedimentando em livros didáticos.

No final dos anos de 1980, especialmente no contexto de reflexão sobre os 500 anos da chegada dos europeus nas Américas (1992) e os 500 anos da "descoberta" do Brasil pelos portugueses, a historiografia e o movimento indígena passaram a buscar novas leituras para identificar o lugar dos povos indígenas nas histórias da América e do Brasil. É oportuno destacar o olhar da alteridade do "eu" em relação ao "outro" construído nesse contexto e fundamental para a percepção da diversidade sócio-cultural da história. Como explicou Todorov (1993), a percepção do outro não se constrói fora do sujeito que observa[10]. Bittencout (1994), no contexto desse movimento de revisão da educação e do lugar das histórias indígenas na história do Brasil, destacou o movimento de grupos indígenas que vêm lutando pela valorização e manutenção de suas identidades sócio-culturais[11].

Podemos, assim, entender que há um movimento amplo de revisão da história ensinada sobre a história e as culturas indígenas. Destacamos, contudo, que mesmo com as conquistas legais e as reflexões acadêmicas que apontam para a necessidade dessa revisão, há ainda resquícios de representações que marcam a construção de um discurso que descreve os índios no singular e que busca mascarar os conflitos históricos por detrás do discurso de uma "democracia racial"[12].

Para entender os rumos atuais dessa revisão da história ensinada, acreditamos que o estudo de livros didáticos possibilita a verificação de informações que circulam nacionalmente e que são construídas por negociações diversas entre autores, editoras, governo, escola e sociedade não escolar. Destacamos que o livro didático é, no contexto escolar, um dos principais, senão o principal recurso didático utilizados por professores e alunos (BITTENCOURT, 1993; GOBBI, 2007; CRUZ, 2009). Voltar o olhar para esse recurso e em especial para as ilustrações que são utilizadas nesse material é uma tentativa de verificar os impactos na história ensinada das modificações legais e da ação social na construção de outros olhares sobre as histórias indígenas.

Os referenciais teórico-metodológicos

Pesquisa desenvolvida por Norbert Elias em parceria com John L. Scotson sobre estabelecidos e *outsiders* tornou-se texto chave para compreender as permanências e rupturas da estigmatização das culturas indígenas brasileiras em textos de autores de livros didáticos de história.

A questão racial é um tema que pode ser estudado utilizando os estudos de Elias e Scotson. As relações raciais são, em outras palavras, relações de estabelecidos-outsiders[13]. Elias chama atenção para não fechar a questão dentro da percepção da cor de pele, mas percebê-la como fruto de uma tensão de construção de poderes em uma sociedade. Um poder que tenciona as relações de importância dentro de uma sociedade no acesso a postos de controle[14].

A percepção da existência ainda de estigma social é a percepção da permanência de um poder e de interesses que tencionam a construção dos direitos de culturas historicamente excluídas na sociedade brasileira. Para romper com o estigma social é importante destacar o papel da escola, que é lugar em que a mudança dos preconceitos e do racismo depende, em muito, do trabalho dos docentes[15].

Utilizamos também outros conceitos da teoria eliasiana para realizar a leitura de imagens nos livros didáticos. Estes conceitos são: figuração e processo de constituição das relações indivíduo e sociedade (indivíduo compreendido como indivíduo social).

O conceito de figuração é usado para o entendimento das relações constituídas entre sociedades indígenas e sociedades não indígenas no Brasil contemporâneo. Com ele buscamos evitar incoerência do entendimento em separado destas sociedades, pois, a figuração de um grupo, quando este é colocado em relação a outros dentro da mesma sociedade, possibilita perceber as interações que constituem ou transformam as relações humanas que estão sempre em negociação retesada. Como destaca Quitaneiro (2009) ao analisar a perspectiva das figurações para o entendimento das tramas sociais estamos destacando o estudo das tramas de posições sociais constituídos entre pessoas e grupos sociais[16].

Para entender as disputas que marcam a construção das representações sobre as culturas indígenas nas sociedades brasileiras utilizamos também o conceito de *habitus*. O entendimento dos traços sociais que unem as pessoas em ritos, laços de pertencimento familiar, nacional, etc. forma o *habitus* que possibilitam aos membros de uma sociedade se diferenciarem de outras sociedades. O encontro de sociedades distintas leva, segundo Elias (1994), ao choque de suas culturas que pode confluir na assimilação do grupo vencido pelo grupo vencedor incorporando ou negando as características da sociedade derrotada.

O livro didático aqui é pensado como reflexo micro das relações sociais nas quais acredita-se ser possível perceber a dupla manifestação de *habitus* na medida em que há uma pressão para reconhecimento e não estigmatização das culturas indígenas nos livros didáticos e, ao mesmo tempo, acredita-se que a transformação não é imediata e há a permanência de representações estereotipadas especialmente nas ilustrações, já que são construídas e negociadas entre especialistas, editoras e ilustradores, passando, portanto, pelo crivo distinto entre atores com formações e figurações diferentes dentro da sociedade.

Acredita-se que ao recorrer à imagem pode-se trazer ao campo de estudo a construção de múltiplos *habitus* a serem estudados: o *habitus* dos autores de livros que escolheram e promoveram o uso e leitura das imagens nos espaços de suas coleções; a percepção do *habitus* dos produtores das imagens que podem ser ilustradores, fotógrafos contemporâneos ou produtores de imagens de outros momentos da história.

Para leitura das imagens foi-nos importante os estudos de Erwin Panofsky que propõe que para se estudar imagens é necessário a sua percepção em três níveis: tema primário, subdividido em factual e expressional; tema secundário; significado intrínseco ou conteúdo da obra. Os temas e o significado ou conteúdo da imagem constitui-se num caminho metodológico de leitura que pressupõe a percepção dos motivos artísticos (tema primário); seguido da composição de imagens que formam as estórias e alegorias (tema secundário), Panofsky destaca que a "identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por 'iconografia'."[17]; o significado intrínseco ou conteúdo da imagem leva-nos ao entendimento do mundo simbólico em que foi constituído e é precisamente o estudo dos significados das imagens que é definido como a iconologia[18].

Ao propor este método que busca o estudo da síntese, o que este autor concebe como síntese? Entendo que aqui está a percepção da imagem dentro de seu contexto de observação, ou seja, ao estudá-la não estamos identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos, na verdade, lendo 'o que vemos', de conformidade com o modo pelo qual os objetivos e fatos são expressos por forma que variam segundo as condições históricas[19].

Para conseguir a compreensão intersubjetiva através da imagem Bohnsack destaca a necessidade de passar do conhecimento explícito, reconhecido nas teorias do senso comum, para o nível implícito ou ateórico, para este autor é equivalente à proposta trazida por Panofsky da passagem da leitura iconográfica para a leitura iconológica. Trazendo as análises

de Panofsky para as Ciências Sociais, Bohnsack destaca que a leitura iconológica não se preocupa como "o que" se mostra, mas, com o "como" se mostra[20].

Por meio do estudo das imagens é possível reconhecer o *habitus* do meio social em que se apresenta e no qual foi construído ou ressignificado, como foi explicado por Panofsky (2001), só é possível compreender o gesto de cumprimento de tirar o chapéu entre dois cavalheiros que se conhecem quem ou está inserido nessa cultura ou conhece a história daquela cultura e o processo de construção dos costumes na Idade Média Ocidental, na qual, dois cavaleiros, ao se encontrarem, para não ser interpretado um pelo outro como uma pessoa agressiva tinham por hábito retirar o elmo e mostrar o rosto em sinal de cumprimento[21].

O conceito de *habitus* é chave para o entendimento das representações construídas em nossa sociedade sobre a história e as culturas indígenas; buscando um fio condutor para o entendimento deste conceito e seu desdobramento em nosso estudo é proposta a leitura das imagens substanciada, também, nas questões levantadas por Norbert Elias para o entendimento das sociedades contemporâneas.

Considerações preliminares

Esta pesquisa está em fase inicial de análise dos dados e ainda continuamos o trabalho de estudo de outras pesquisas com temática afim. Pudemos, até o momento, levantar duas hipóteses que estão lançando luz sobre os caminhos a percorrer:

Ampliando a questão do conflito pelo poder e as tensões entre sociedades no interior do Estado, Elias traz em seu estudo sobre as relações indivíduo-sociedade (1994) a possibilidade de ler as relações entre o Estado brasileiro e as sociedades indígenas existentes que buscam manter o *habitus*, nas palavras de Elias, ao evitar a modernidade e se apegar à tradição, há a fossilização do habitus em reservas indígenas. Perguntamos: em que medida não foi e é essa a ação construída entre as sociedades indígenas e a sociedade brasileira nos últimos cem anos? Chegamos aqui a nossa primeira hipótese para estudo sobre as sociedades indígenas nos livros didáticos de história:

A constituição dos espaços e direitos ocupados pelas culturas indígenas na história do Brasil é uma marca da ação interdependente na qual os espaços do Estado são reconfigurados pela ação dos múltiplos atores (sociedade civil organizada, fazendeiros, Estado, sociedades indígenas, etc.) interessados na definição do lugar das culturas indígenas.

Nossa segunda hipótese foi construída a partir das observações feitas por José Ribamar Bessa Freire em palestra proferida em 2002 e publicada em 2009 na qual destaca cinco formas

equivocadas de ver os índios: **o índio genérico**, que é apresentado como ser único e ausente de diferenças; **os índios como seres com culturas atrasadas**; **as culturas indígenas como culturas congeladas no passado**; **os índios como seres que só existem no passado**; **o brasileiro como um não índio**. A dissertação de Cruz (2009) e o livro de Gonçalves (2005) foram úteis para construir a **sexta representação** sobre os índios[22]: compreendemos que, o lugar destinado às culturas indígenas no presente, faz-se com a construção de outro discurso que os colocam como **modelo e paradigma da relação homem-natureza**[23].

A nossa segunda hipótese de pesquisa proposta, em vista às ponderações de Cruz (2009) e Gonçalves (2005) é que, mesmo com as mudanças legais que definem como critério para validação das coleções de livros didáticos a construção de representações não estereotipadas e orientadas pelas novas pesquisas sobre as histórias e culturas indígenas, há a permanência de parte das antigas representações, suavizadas por uma nova representação que mantém os índios como grupo homogêneo e preso à floresta, aos quais é atribuído um lugar moral – pois vivem em harmonia com a natureza e delas tiram apenas o que precisam para sobreviver – e, ao mesmo tempo preservacionista – pois não destroem as matas. Os índios tornaram-se, no atual contexto, os bons selvagens contemporâneos?

Entendemos o desafio proposto e a necessidade de aprimorar o olhar para este tipo de fonte especialmente para o estudo em seus usos e funções no tempo em que foram criadas.

Fazer o estudo dessa forma de escrita é mais do que ler o cenário, é perceber as escolhas feitas de representações dos índios e do mundo que os cercam para compor a cena; e avaliar as cores selecionadas pelo ilustrador e aceitas pelos autores e editores para construir a ilustração. Sobre as cores, é oportuno destacar que deparar-se com uma imagem não é certeza de fazer a única leitura possível, mas, um ato de decodificação na qual as cores têm sentido fundamenta[24]. O presente se utiliza das cores e do simbolismo a elas associados para dar sentido à materialidade de nosso tempo[25]. Assim, acreditamos que é possível estender o estudo das cores para as ilustrações dos índios nos livros didáticos: sempre em tons de vermelhos/pardos, não lhes é permitida uma representação que fuja de seu passado não miscigenado. Então perguntamos, não é possível representar indígenas que não se reconhece por suas características físicas e sim por suas culturais?

Mesmo sabendo que o ilustrador não é um especialista no assunto, os autores o são. Teve algo que os impediu de intervir no processo de construção das imagens para levar à produção de ilustrações menos estereotipadas dos indígenas?

Pudemos perceber que os velhos estereótipos são ainda mantidos e trazem à tona a percepção de que as transformações culturais ocorrem, contudo, no seu tempo longo e sem perder dos laços que a construíram leituras e estereótipos passados, principalmente em uma sociedade como a nossa: diversa e marcada por intensas disputas pelo poder que, para além do econômico e político, é também uma disputa por poder cultural.

[1] O conceito de representação que utilizamos parte da compreensão de que a construção das figurações de cada grupo social que levam a elaboração de formas particulares de pensar e dar a ler o mundo. Como explicou Chartier (1988): "Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro torna-se inteligível e o espaço ser decifrado.
As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que a forjam." (CHARTIER, 1988, p. 17) Assim, ao estudarmos as iconografias, em particular as ilustrações elaboradas para os livros didáticos estão lançando questões sobre as representações constituídas sobre as culturas indígenas por autores, por ilustradores e por editores de livros didáticos que correspondem à parcela da sociedade brasileiras especializada na construção de textos que, em síntese, leva à cena formas particulares de ver e pensar o outro.

[2] No projeto entregue ao programa de pós-graduação para parecer, depois do envio do resumo para o congresso, modificamos o seu título para: "**As representações sobre as culturas indígenas e a narrativa das suas histórias nas imagens presentes nos livros didáticos de história das séries iniciais do ensino fundamental: um estudo comparado entre duas coleções de livros didáticos de história aprovadas no PNLD de 2004 e de 2010**". Destacamos, contudo, que é comum nos livros didáticos a referência a uma história indígena, e não múltiplas histórias; mesmo com a indicação pelos autores da diversidade cultural dos povos indígenas, há ainda o predomínio da indicação a história indígena, no singular, que influencia na história do Brasil, também no singular. As sociedades indígenas aparecem no plural quando o tema está relacionado à diversidade sócio-cultural brasileira.

[3] Na seção I do Capítulo II da LDB define, no 4º parágrafo: "O ensino da História do Brasil levará em conta as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro, especialmente das matrizes indígena, africana e européia."

[4] A natureza complexa do objeto explica o interesse que o livro didático tem despertado nos diversos domínios de pesquisa. É uma mercadoria, um produto do mundo da edição que obedece à evolução das técnicas de fabricação e comercialização pertencente aos interesses do mercado, mas é também um depositário de diversos conteúdos educacionais, suporte privilegiado para se recuperar os conhecimento e técnicas consideradas fundamentais por uma sociedade em uma determinada época. Além disso, ele é um instrumento pedagógico (...). E, finalmente, o livro didático deve ser considerado como veículo portador de um sistema de valores, de uma ideologia, de uma cultura. (Bittencourt, 1993, p. 03)

[5] Resulta, sempre, de relações de luta e de forças entre diferentes grupos e agentes sociais para a definição dos conteúdos legítimos de ensino e das formas legítimas de ensiná-los, ou, em outros termos, para uma definição de currículo mais de acordo com os interesses de grupos e agentes. (Batista, 2005, p. 17)

[6] Houve um tempo em que o ensino da história nas escolas não era mais do que uma forma de educação cívica. (...) Essa maneira de ensinar a história foi se tornando menos necessária à medida que as nações foram percebendo que estavam bem assentadas e cessaram de temer por sua própria existência. Nos países ocidentais, o fim da Segunda Guerra Mundial foi o marco de uma etapa importante. O resultado da guerra foi percebido como a vitória da democracia, uma democracia cujo princípio não se discutia mais a partir de então, mas que precisava agora funcionar bem, ou seja, com a participação dos cidadãos, como manda o princípio democrático. A idéia de cidadão participante começou a substituir a de cidadão-súdito. O ensino da história não deixou de ganhar com isso. Ao contrário, viu a função de educação para a cidadania democrática substituir sua função anterior de instrução nacional. (LAVILLE, 1999, p. 126)

[7] A teoria da democracia racial, é preciso salientar, foi criada pra fundamentar uma homogeneização cultural e omitir as diferenças e desigualdades sociais. Serviu para fortalecer a idéia de uma História Nacional (...).

A ausência de grupos indígenas ou de escravos e seus descendentes, assim como trabalhadores em geral na História ensinada, é decorrente de uma visão política e ideológica, mas é preciso lembrar, referendada por uma concepção de História. Entre nós, tem

prevalecido a idéia de que esses grupos populacionais não possuem História e, nessa perspectiva, se torna difícil compreender, ainda hoje, que a História deles faz parta da História do Brasil. (Bittencourt, 2007, p. 199)

[8] A verdade é que, na escola, pouco se aprende sobre a diversidade cultural e sobre a importância da sua valorização. Pouco se aprende sobre o convívio com a diferença, ou com "o diferente". Enquanto, teoricamente, o combate ao preconceito e à discriminação é exaltado, na prática, disseminam-se muitos preconceitos arraigados na nossa sociedade. (GOBBI, 2007, p. 36)

[9] Na segunda metade do século XIX, essa época de triunfo do evolucionismo, prosperou a idéia de que certas sociedades teriam ficado na estaca zero da evolução, e que eram portanto algo como fósseis vivos que testemunham do passado das sociedades ocidentais. Foi quando as sociedades sem Estado se tornaram, na teoria ocidental, sociedades "primitivas", condenadas a uma eterna infância. (CUNHA, 1992, p. 11)

[10] Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substancia homogênea e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. (TODOROV, 1993, p. 03).

[11] Nos últimos anos, tem sido desenvolvido pela maioria dos grupos indígenas um movimento pela manutenção de sua identidade social, cultural e étnica. (...) Para a maior parte dos grupos indígenas que têm procurado a preservação de suas culturas, esta afirmação de identidade tem sido entendida por eles como uma forma de luta política para manutenção de suas terras e direitos de autodeterminação. O diálogo que pretendem travar com a sociedade nacional não é na condição de vítimas da história dos brancos, mas como agentes de uma ação integradora, de membros da própria sociedade nacional (cf. Turner, 1993). (BITTENCOUT, 1994, p. 105-106)

[12] GOBBI, 2007, p. 44

[13] ELIAS e SCOTSON, 2001, p. 31-32

[14] ELIAS e SCOTSON, 2001, p. 32-33

[15] destacar que esta mudança na visão sobre a cultura indígena com o objetivo de desconstruir os preconceitos e o racismo ainda está em curso e seu sucesso depende do trabalho de professores e professoras de todos os níveis do ensino. (LIMA, 2010, p. 104)

[16] Logo, em lugar de analisar as condutas de indivíduos isolados ou de estruturas externas a eles, a Sociologia volta-se à compreensão das figurações ou configurações, tramas de

posições sociais mais e menos complexas, que pessoas e grupos interdependentes constituem, e seus reflexos sobre ações, modos de pensar e sentimentos dos indivíduos, com especial atenção às instâncias de controle e autocontrole. (QUITANEIRO, 2009, p. 56-57)

[17] PANOFSKY, 2001, p. 51

[18] Iconologia é concebida como "uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. (...)

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise". (PANOFSKY, 2001, p. 54)

[19] PANOFSLY, 2001, p. 58

[20] perguntando "dessa forma, nós podemos – de acordo com Panofsky – ganhar acesso ao 'significa ou conteúdo intrínseco' do gesto (1975, p.40), ao seu 'significado característico' ou 'significado documentário', como Panofsky formula tomando Mannheim como referência (1932, p. 115 e 118). Por intermédio da interpretação iconológica, 'adquirimos a impressão sobre uma disposição específica dos gestos (...), documentada no gesto do cumprimento tanto de forma clara como de forma independente do querer e do saber daquele que cumprimenta, como estaria documentado em qualquer outra manifestação em que pessoas estivessem envolvidas' (p. 115s.). (BONHNSACK, 2010, p. 118)

[21] PANOFSKY, 2001, p. 47-48

[22] Tendo o evento e a estrutura da conjuntura como categorias básicas para contextualizar a compreensão dos índios na História do Brasil também utilizei o Evolucionismo social e o Relativismo Cultural como referenciais teóricos de complementação, pois o primeiro, embora obsoleto cientificamente, ainda é utilizado ideologicamente quando a diferença cultural é operacionalizada tendo interesses econômicos desenvolvimentistas envolvidos, sobretudo, em atritos de interesses fundiários com a enfática e trivial sentença "é muita terra pra pouco índio", ou seja, evocam ideológica ofuscadamente o evolucionismo social em detrimento do relativismo cultural. (CRUZ: 2009, 13)

[23] Como foi destacado por Gonçalves (2005): "Não é raro ouvirmos frases do tipo: 'o homem está destruindo a natureza!', ao mesmo tempo em que se evoca o exemplo de comunidades indígenas como modelo e paradigma da relação homem-natureza. E aqui cabe a interrogação: não são os indígenas homens? Se o são, e essa é uma verdade inquestionável pelo menos para a biologia, de que tipo de homem estamos falando quando se afirma que o 'homem está

destruindo a natureza'? Claro que quando se trata dos indígenas está-se falando de outra sociedade - de outra organização social de outra cultura. Ora, se isto é verdade, não são os homens enquanto categoria genérica que estão destruindo a natureza, mas sim o homem sob determinadas formas de organização social, no seio de uma cultura.

Na verdade, quando evocamos o indígena como modelo estamos remetendo para a idéia de um passado idealizado, de um paraíso perdido, de um 'bom selvagem'. É como se se tratasse da lembrança de uma infância, boa por natureza, que foi pervertida no seu processo de desenvolvimento civilizatório..." (GONÇALVES, 2005, p. 75).

[24] Atribuímos às cores tanto uma realidade física como uma realidade simbólica, ou (como diriam os mestres medievais) uma representação de si mesma e uma manifestação da divindade. Em outras palavras, as cores são fisicamente agradáveis em si mesmas (vale a pena dizer, na nossa percepção), mas são também emblemas do nosso relacionamento emocional com o mundo, por meio das quais intuímos o insondável. (MANGUEL, 2001, p. 50)

[25] Em nossa época, quando as terminologias simbólicas tradicionais foram amplamente esquecidas e substituídas pelo jargão transitório e superficial da publicidade comercial e política, determinadas noções atávicas permanecem ligadas ao espectro das cores. (MANGUEL, 2001, p. 51)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei Nº 9394, de 20 de Dezembro de 1996.

BRASIL. LEI Nº 11.645, de 10 de Março 2008.

BRASIL. Ministério da Educação. *Edital de Convocação Para Inscrição no Processo Seleção de Obras Didáticas e Dicionários da Língua Portuguesa a Serem Incluídas no Guia de Livros Didáticos de 1ª a 4ª Séries - PNLD/2004.* – Brasília: MEC, 2001.

BRASIL. Ministério da Educação.*Guia de livros didáticos PNLD 2010*: História / Ministério da Educação. — Brasília: MEC, 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. *Edital de Convocação Para Inscrição no Processo de Avaliação e Seleção de Obras Didáticas a Serem Incluídas no Guia de Livros Didáticos de 1º ao 5º Ano - PNLD/2010.* – Brasília: MEC, 2008.

BATISTA, Augusto Gomes. *Política de Materiais Didáticos, do Livro e da Leitura no Brasil*. In: BRASIL, MEC, (org.). *Materiais Didáticos: escolha e uso* – Boletim 14 - . Brasília: MEC, 2005, p. 12-24.

BATISTA, Augusto Gomes e GALVÃO, Ana Maria de O. *Leitura: práticas, impressos, letramentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BITTENCOURT, Circe Maria F. *Livro Didático e Conhecimento Histórico: Uma História do Saber Escolar*. São Paulo: USP, 1993.

_____. *Identidade Nacional e Ensino de História do Brasil.* In.: Leandro Karnal (org.) História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas. – 5ª ed. – São Paulo: Contexto, 1997. (p. 185-204)

BOHNSACK, Ralf. *A interpretação de imagens segundo o método documentário.* In.: WELLER, Wivian e PFAFF, Nicolle (orgs.). *Metodologia de pesquisa qualitativa em Educação.*Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Introdução a uma história indígena*. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, p. 09-24.

CRUZ, José Dalvo S. *Os índios nos livros didáticos de História do Brasil no ensino fundamental: uma leitura crítica e propositiva de abordagens interdisciplinares da* Antropologia com a História. São Paulo: PUC, 2009. (Dissertação)

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

_____. *O mundo como representação*. Estudos Avançados. São Paulo, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.

CHOPPIN, Alain. *História dos livros e das edições didáticas: sobre o estado da arte*. Educação e pesquisa, São Paulo, v. 30, n. 3, set./dez, 2004.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____ e SCOTSON, John. *Os estabelecidos e outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

GOBBI, Izabel. *A Temática Indígena e a Diversidade Cultural nos Livros Didáticos de História: uma análise dos livros recomendados pelo Programa Nacional do Livro Didático*. São Carlos, SP: UFSCar, 2007. (Dissertação)

GONÇALVES, Carlos Walter. *Os (Des)Caminhos do Meio Ambiente*. – 12 ed. - São Paulo: Contexto, 2005.

LIMA, Pablo Luiz de O. *Cultura e história indígena na elaboração de materiais didáticos*. In: PEREIRA, Júnia Sales; RICCI, Cláudia Sapag (orgs). *Produção de materiais didáticos para a diversidade: patrimônio e práticas de memória numa perspectiva interdisciplinar*. volume III. Belo Horizonte; Labepeh/UFMG; Faculdade de Educação e Centro Pedagógico da UFMG; Caed UFMG; Secad/ MEC, 2010. (p. 101-117)

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. – Tradução: Rubem Figueiredo, Rosaura Eichember, Cláudia Stauch. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais.* – tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. – São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUINTANEIRO, Tania. *Processo civilizador, sociedade e indivíduo na teoria sociológica de Norbert Elias*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010.

SECAD. Cadernos SECAD 3: *Educação Escolar Indígena: diversidade sociocultural indígena ressignificando a escola*. Brasilia, DF: MEC, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: A Questão do Outro.* – Tradução de Beatriz Perrone Moisés – São Paulo: Martins Fontes, 1993.

O Coringa: a representação imagética da loucura

Levy Henrique Bittencourt Neto[1]

Resumo

O artigo tem como objeto de estudo imagens retiradas da história em quadrinhos *Coringa,* lançada no ano de 2009 no Brasil pela editora Panini Comics. Como o próprio nome sugere, essa HQ é focada no vilão, na sua tentativa de restabelecer seu antigo poder na cidade de Gotham, após anos de confinamento no Asilo Arkham. De alguma forma, ele consegue convencer seus médicos de que está são. Não será analisada a história em quadrinhos como um todo, mas sim recortes imagéticos e algumas linhas de diálogo que dão conta de exemplificar a insanidade crônica do protagonista. Para tanto, utilizou-se como método analítico as categorias fenomenológicas de Charles Sanders Peirce, e a tricotomia do signo em relação ao objeto dinâmico – ícone, índice e símbolo.

Palavras-chave

Semiótica peirceana; fenomenologia; história em quadrinhos; Coringa

Abstract

The article has as object of study images taken from comics Joker, published in year 2009 in Brazil by Panini Comics. As its name suggests, this comics is focused on the villain, in its attempt to restore his former power in the Gotham City, after years of confinement in Arkham Asylum. Somehow he can convince his doctors that he is sane. The comics will not be examined as itself, but as imagetic clippings and a few lines of dialogue, which illustrate the chronic insanity of the protagonist. Thus, it was used as analytical method phenomenological categories of Charles Sanders Peirce, and trichotomy of sign in relation to the dynamic object - icon, index and symbol.

Keywords

Peircean semiotics; phenomenology; comics; the Joker

[1] Graduado no ano de 2008 em Comunicação Social: Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina. Especialista em fotografia pela mesma universidade. Mestrando em Tecnologias da Inteligência e Design Digital na PUC – SP.

Introdução

Dentre todos os incontáveis vilões das histórias em quadrinhos, o Coringa é um personagem de destaque. O palhaço do crime já teve várias versões em muitas mídias diferentes, desde o bobo e cômico da série de TV dos anos 60 até o psicopata niilista do filme *O Cavaleiro das Trevas,* encarnado, de maneira brilhante e assustadora, por Heath Leadger. Foi essa última corporificação que, provavelmente, serviu de base para a história em quadrinhos *Coringa,* roteirizada por Brian Azarello e ilustrada por Lee Bermejo.

Aproveitando os conceitos retirados do filme *O Cavaleiro das Trevas,* Azarello e Bermejo apresentam o vilão com uma cicatriz terrível no rosto, que o deixa sempre com um sorriso demente e cruel. Sem piadas nem brincadeiras, o Coringa nessa história em quadrinhos é o retrato da loucura; o psicopata que assusta até outros vilões do universo do Batman, como o Pingüim e o Duas-Caras.

Com o objetivo de traçar a representação da loucura através das imagens, foram escolhidas quatro páginas da *graphic novel,* e a cada uma delas[2] foi atribuída uma categoria fenomenológica de C.S. Peirce. Para auxiliar a análise dessas páginas optou-se pela tricotomia do signo em relação ao objeto dinâmico – ícone, índice e símbolo.

A arte seqüencial

As histórias em quadrinhos, assim como o cinema e a animação, são consideradas artes visuais seqüenciais, isto é, uma seqüência de quadros que narram uma história (EISNER, 1985; MCCLOUD, 1995). A característica que difere as HQs de seus pares isolados – ilustração e texto – é justamente a amalgama desses dois signos visuais para a criação narrativa. “A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavras e imagens [...]. A leitura da revista de

[2] Com exceção da secundidade, que ficou com duas páginas.

quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual.". (EISNER, 1985, p. 8).

Pode-se pensar que as animações também são artes visuais seqüenciais - mesmo o cinema é formado por uma série de quadros estáticos. Então, como diferenciar essas três artes? Scott McCloud (1995, p. 9) afirma que histórias em quadrinhos são "imagens pictóricas e outras justapostas em seqüência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador". Em outras palavras, enquanto a projeção cinematográfica se desdobra num mesmo espaço – a tela -, as histórias em quadrinhos são ordenadas em várias telas em seqüência.

As primeiras histórias em quadrinhos, conforme se conhece hoje, surgiram na década de 30 do século XX, como uma coleção de obras curtas e aleatórias (EISNER, 1985). Entre 1940 e início de 1960 essa forma de arte gráfica não era voltada para o público adulto. Nesse período "a indústria aceitava, comumente, o perfil do leitor de quadrinhos como o de uma 'criança de 10 anos, do interior'. Um adulto ler histórias em quadrinhos era considerado sinal de pouca inteligência" (EISNER, 1985, p. 138). Apesar desse estigma, a arte seqüencial não é nenhuma novidade para a humanidade. Esse tipo de arte é encontrado nas tumbas dos antigos egípcios, em tapeçarias medievais e nas civilizações pré-colombianas mexicanas, além de muitos outros exemplos históricos (MCCLOUD, 1995, p.10-21).

Apenas no final dos anos 70 do século passado é que foram criadas as chamadas *graphic novels* (EISNER, 1985). Esse tipo de narrativa é uma história fechada em uma, ou várias edições, com começo, meio e fim – como um romance, ou um filme. A revista *Coringa,* o objeto de estudo, se enquadra nessa categoria de histórias em quadrinhos.

O fenômeno e o signo

O filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce formulou que o fenômeno - ou *phaneron* – é "o total coletivo de tudo aquilo que está de alguma forma ou sentido apresentando-se a mente, a propósito daquilo ser correspondente a algo real ou não". (CP 1 .284)[3]. A fenomenologia é a disciplina mais elementar entre as ciências filosóficas, pois é aquela que "se identifica com a experiência comum, estudando,

[3] Será usada a referência usual a esta obra: CP indica *Collected Papers;* o primeiro número corresponde ao volume e o segundo, ao parágrafo.

esvaziadas ao máximo de qualquer preconceito, as características dos fenômenos" (PEIRCE apud PIRES, 2008, p.154).

Em um dos primeiros ensaios de Peirce, publicado em 1868, chamado "sobre uma nova lista de categorias", foi postulado[4] a existência de apenas três elementos fundamentais que viriam a ser, no futuro, a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. Por dezoito anos, essa descoberta fora posta de lado, mas "as pesquisas indutivas, que Peirce realizou nas várias áreas das ciências, foram lhe trazendo, ao longo dos anos, confirmações empíricas para as categorias" (SANTAELLA, 1994, p.1 15). As categorias fenomenológicas formam a base de todo o pensamento peirceano. É através delas que a monumental arquitetura concebida pelo filósofo ganha uniformidade. Em uma carta de 1904, décadas após seu ensaio, Charles Peirce, ainda que um pouco contrariado, já aceitava a lógica ternária como ponto fundamental de toda a sua teoria.

> Esse tipo de noção me é tão pouco agradável como para qualquer outra pessoa e, durante muitos anos, tentei reduzir-lhe a importância e afastar-me dele. Contudo, de há muito, ele me conquistou por completo. Por desagradável que seja atribuir significação tal a números e, acima de tudo, a uma tríade, é tão desagradável quanto verdadeiro. (PEIRCE, 1975, p.136).

Peirce considera que existem três categoriais formais e universais em qualquer fenômeno: primeiridade, secundidade, terceiridade. "As idéias típicas de primeiridade são as qualidades de sentimento, ou meras aparições, [...] independentemente da forma como elas são percebidas ou lembradas" (CP 8.329). A primeiridade envolve sentimento, qualidade, acaso, espontaneidade, originalidade - um instante decisivo, único, sem conexão com o passado ou futuro, ou com qualquer outra coisa além de si mesmo. Pode-se dizer que a primeiridade é o fugidio presente. "Nas palavras de Peirce, 'vá sob o azul do firmamento e olhe o que está presente tal como surge aos olhos do artista' (CP 5.44). O que se verá é a liberdade brotando, uma consciência imediata, espontânea e de caráter incondicional" (PIRES, 2008, p.154).

A secundidade é a categoria fenomenológica do embate, dualidade, ação-reação, matéria, determinação. Ela "está vinculada às relações que mantém dentro do universo da experiência, sendo estas relações puro fato bruto. Uma experiência privada de objetivo é ação e reação, esforço e resistência" (PEIRCE apud PIRES, 2008, p.156). Charles Peirce usa como exemplo claro de secundidade o passado, pois

[4] Ver o ensaio original em http://www.peirce.org/writings/p32.html ou em CP 1.545 – 559.

> [...] o passado compele o presente, pelo menos de alguma forma. Se você reclamar ao passado que ele está errado e não é razoável, ele rirá. [...] Sua força é força bruta. Então, você é compelido, brutalmente compelido, a admitir que exista tal elemento no mundo da experiência como a força bruta. (CP 2.84).

A terceiridade é a categoria da mediação entre o primeiro e o segundo (palavras relativas às outras categorias), tempo, conceitos, generalizações e pensamentos. Ela não é um instante decisivo no tempo, tampouco uma força bruta, mas sim uma cognição que, de certa forma, se vincula ao futuro. “Através da generalização do fato bruto, ela proporciona a representação das circunstâncias em que poderão vir a ser. Irá procurar estabelecer as leis gerais que determinarão a conduta auto-controlada para sua efetivação” (PIRES, 2008, p.157). Qualquer conceito, cognição, lei ou hábito é um terceiro. Esse texto, as regras gramaticais e o alfabeto são alguns exemplos da terceiridade em funcionamento.

As categorias acima são encontradas em todos os fenômenos; são onipresentes e irredutíveis. “Não apenas a terceiridade supõe e envolve as idéias de secundidade e primeiridade, mas nunca seria possível achar no fenômeno qualquer secundidade ou primeiridade que não fosse acompanhada pela terceiridade” (CP 5.90). Algumas vezes, uma categoria se destaca mais do que as outras, mas isso não quer dizer que ela seja a única presente no fenômeno, ou a mais importante. As três categorias fenomenológicas necessariamente são interdependentes (CP 5.91).

A obra de Charles Peirce é vasta (SANTAELLA, 1994, p.1 07), mas uma disciplina se sobressai a todas outras: a Lógica – ou Semiótica – disciplina que se propõe a estudar os signos. O signo pode ser descrito como algo de qualquer espécie - um livro, uma palavra, uma pintura, um grito, um pensamento - determinado por algo diverso de si mesmo, chamado de objeto do signo, e que produz um efeito em alguma mente real ou potencial. O efeito é chamado de interpretante do signo (CP 8.343).

> Um *signo,* ou *representamen,* é um primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um segundo, denominado seu *objeto,* que é capaz de determinar um terceiro, denominado seu *interpretante,* que assuma a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto. A relação triádica é genuína (PEIRCE, 2003, p.48).

Peirce explica que “os princípios e analogias da fenomenologia habilitam-nos a descrever, de um modo vago, quais devem ser as divisões das relações triádicas” (PEIRCE, 2003, p.48). Pode-se dizer “de um modo vago” que a tricotomia signo-

objeto-interpretante assume, respectivamente, as categorias fenomenológicas da primeiridade-secundidade-terceiridade. Portanto, existe uma tríade dentro do signo em

relação a ele mesmo, duas tríades para os objetos – imediato e dinâmico – e três tríades para os interpretantes – imediato, dinâmico e final. Tal capilaridade dos signos é desnecessária no presente artigo; trabalhar-se-á apenas com a tríade do signo em relação ao seu objeto dinâmico – ícone, índice e símbolo. Não por acaso, é a tríade mais conhecida da semiótica peirceana.

De acordo com Peirce (1975, 2003), um ícone se refere ao objeto por força de caracteres semelhantes, internos a si mesmos, qualidades que ele possuiria existindo ou não objeto para corporificá-lo. Tome-se uma imagem qualquer como exemplo. Ela é um ícone daquilo que representa - mesmo uma fotografia é um signo icônico que se assemelha aos sujeitos fotografados. A imagem fotográfica, assim como qualquer representação imagética, não é o objeto que ela representa.

O índice está conectado existencialmente àquilo que se refere. Uma fotografia do Cristo Redentor é um índice do Rio de Janeiro, sua existência remete necessariamente àquela cidade. Qualquer fotografia, além de ser um ícone, é um índice, pois existe uma ligação luminosa entre o objeto fotografado e a mídia que o representa. “Um índice é um signo que se refere ao objeto que denota em razão de ver-se realmente afetado por aquele objeto” (PEIRCE, 1975, p. 101).

Um símbolo é um signo amparado por um conjunto de leis, entendido como tal por meio de convenções pré-estabelecidas das quais ele é portador. Um crucifixo simboliza o cristianismo, assim como todas as palavras em qualquer língua formam um conjunto pré-estabelecido de normas. “Um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto” (PEIRCE, 1975, p.102).

Primeiridade

Figura 1
Fonte: Azarello; Bermejo, 2009, p.26.
Após ser liberado do Asilo Arkham, Coringa volta ao seu antigo reduto, uma boate

que lhe servia de base operacional. Um homem chamado Monty havia ficado responsável pelo andamento dos "negócios", isto é, da manutenção do dinheiro e da influência do palhaço do crime na cidade de Gotham. Monty não realizara a tarefa a contento, e nesse ponto da *graphic novel* é que o Coringa começa a agir. A página é composta de tons avermelhados, cortinas e luzes magenta, o uniforme da Arlequina (aquela mulher atrás do Coringa) e é claro, a tétrica cena de Monty sem a pele. Essa página inicia as ações do temido vilão na cidade, e mostra de que modo ele irá proceder de agora em diante.

Essa página é o *instante decisivo* das ações do Coringa. O momento presente em que a máquina da loucura começa a funcionar e a girar descontrolada. De certa forma, a categoria fenomenológica da primeiridade está intimamente presente na composição do caráter do personagem: ele é uma mônada caótica, imprevisível e inconstante. É difícil prever qual será sua próxima ação, e mesmo saber o significado de determinadas ações suas no decorrer do quadrinho. Se a primeiridade é a categoria da indefinição, ela sem dúvida é a categoria mais fundamental do personagem Coringa.

Monty foi exemplarmente punido pela sua falha. É um ícone para que todas as outras pessoas que roubaram, ou devam algo para o Coringa, reflitam sobre isso. Pois essas pessoas terão julgamentos *semelhantes*. O signo icônico é facilmente visualizado nessa página, na sobreposição de tons e formas – as formas e cores da cortina lembram vagamente a dos músculos.

A morte de Monty é um índice de que o psicopata mais temido de Gotham está de volta e ativo. Qual outro vilão de Gotham seria capaz de tamanha brutalidade? Notase que a platéia ficou chocada com a terrível cena, exceto o comparsa do Coringa, no último quadro a direita. Seu nome é Crocodilo, e sua expressão é sádica - assim como a do próprio Coringa e da Arlequina. Isso é um *indicio* de que esses três personagens são perturbados – eles permanecem sorridentes visualizando a agonia do ex-gerente.

O ato do Coringa de colocar uma nota de dinheiro na nádega de Monty é semelhante à atitude que as pessoas geralmente fazem nesse tipo de lugar: coloca-se uma nota na calcinha de uma dançarina, ou prostituta. Isso é um símbolo préestabelecido de conduta numa zona de meretrício – paga-se para ver a dança, e se a dança estiver agradando se paga ainda mais. A própria aparência do Coringa é um símbolo. Não é qualquer palhaço e não é qualquer pintura – o rosto branco, olhos com sombras, batom vermelho mal colocado, cabelo verde, terno roxo e a cicatriz em forma de sorriso. Não, não é qualquer palhaço, é o Coringa.

Secundidade

HMM...
Bella Ron
CLINK
NÃO! QUESTIONA! PRA VOCÊ, HEIN?
PRECISA DE MIM PRA FAZER MAIS DO SEU TRABALHO SUJO?
ADMITO, NEGÃO BAIXO.
KA-CHICK

Figuras 2 e 3
Fonte: Azarello; Bermejo, 2009, p.53-54.

Como ficou claro na cena da boate, o Coringa não está feliz com a perda de poder e influência na cidade. Ele vai atrás de todos que usurparam algo de seu império do crime. Um a um, os criminosos de Gotham que ousaram se debruçar sobre os espólios abandonados do palhaço insano são mortos. E aos poucos ele vai adquirindo o velho respeito de outrora. Mas o Coringa sabe que está sendo observado, do alto dos edifícios góticos e tenebrosos. O criminoso sabe – ao menos ele acha que sabe - que o seu maior antagonista está por perto, e de alguma forma, por alguma razão, está deixando o psicopata agir.

Não fica claro na *graphic novel* se o Batman está mesmo observando o Coringa e deixando-o livre. Não combina com o que se sabe do herói vestido de morcego – para ele, toda a vida tem seu valor, mesmo a de um criminoso. Ainda assim, nessas duas páginas, o palhaço age como se o Batman estivesse a poucos metros, atento ao desenrolar das ações. Nessas páginas há fortes elementos de secundidade: o dualismo Coringa – Batman, além do fato do psicopata se comportar como uma força bruta, que cai sobre a cidade de Gotham e força suas ações contra tudo e todos. A categoria da secundidade também é muito marcante na composição do personagem e nas suas ações.

No terceiro quadro da primeira página vê-se que o olho do Coringa se assemelha a uma bala de revolver. Mesmo no primeiro quadro da segunda página, ainda se nota essa semelhança icônica entre a munição e os olhos do vilão. Essa iconicidade do olhar transmite a loucura e poder do personagem para o leitor da HQ. As risadas, no segundo quadro da segunda página, parecem que ecoam por toda a Gotham. É como se essas risadas fossem o ícone de sua loucura que se espalham ao seu redor.

Pode-se dizer que o Coringa de fato acha que o Batman o está observando. Há um *indicio* dessa pressuposição nas linhas de diálogo e na direção de seu olhar. Em toda a primeira página ele está olhando para cima, e supostamente falando com o homem - morcego. O palhaço não está falando com Johnny Frost - o homem do carro – que também é o narrador da história. Nessas duas páginas, o insano protagonista age como se apenas ele e o Batman estivessem ali; a presença de Frost é completamente ignorada.

Brincar de roleta russa é uma ação absurda. Mas nada é absurdo para o Coringa, nem mesmo a possibilidade de estourar a própria cabeça. Peirce (2003, p.71) lembra que “um símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido”. Oras, excetuando as palavras, que são símbolos, essas páginas demonstram que o Coringa é quase que totalmente destituído de regularidade e objetivo. Havia uma chance em seis dele se

matar. Caso ele morresse, bem, toda a história acabava. Mas ele não morreu, e não havia qualquer razão para a roleta russa, exceto a total falta de razão. Frost observou bem que o Coringa não era muito de pensar. Pensamentos são terceiridade, a categoria fenomenológica menos presente na composição do personagem.

Terceiridade

Figura 4
Fonte: Azarello; Bermejo, 2009, p.108.

Chegou-se ao ponto em que fica clara a quase ausência de terceiridade na construção do Coringa. Johnny Frost e o palhaço do crime entraram no apartamento de um casal idoso. O apartamento foi escolhido aleatoriamente, e Frost só percebeu tarde demais o porquê de estarem lá. Não havia qualquer porquê. Foi então que Johnny vislumbrou um único fragmento de terceiridade, algo que explicasse as ações até então. A resposta possível era a de que o Coringa odiava *tudo*. Essa seria a explicação plausível para a torrente de ações sádicas e sem sentido do personagem. E mesmo a única resposta lógica apenas "chegou perto".

O vermelho-sangue é semelhante ao vermelho na boca do Coringa. Os jorros de sangue na parede se confundem com sorrisos ao contrário, como se o próprio ato de sorrir fosse posto em questão pelo psicopata. O assassinato brutal e sem sentido é um ícone de sua conduta imprevisível. Não havia dinheiro, não havia drogas, não eram inimigos, não havia nada que o Coringa pudesse querer desse casal. Enfim, a cena toda é um ícone de sua conduta caótica.

Os jorros de sangue na parede são indícios dos golpes feitos com uma navalha. Centenas deles. Pode-se induzir que o pobre casal teve uma morte horrível e sofrida. A expressão e postura de Frost indicam também a perturbação de presenciar tal cena grotesca. Sua cabeça pende para frente, no primeiro quadro, e seus olhos miram o chão, em um provável gesto de desagrado.

Por fim, a quase completa ausência de terceiridade, paradoxalmente simboliza a mente distorcida e as ações cruéis do Coringa. A única regularidade do personagem é justamente a falta de regularidade. Assim, o Coringa é um símbolo do caos, encarnado na sua forma mais horripilante e sádica: a de um psicopata sem propósito.

Considerações Finais

As quatro páginas escolhidas da *graphic novel* não são suficientes para mostrar toda a sutileza da obra, mas são suficientes para demonstrar como o palhaço do crime se comporta. Sob a perspectiva das categorias fenomenológicas de C.S. Peirce, a primeiridade e secundidade são mais intensas na construção do personagem e no desenvolvimento de suas ações. Enquanto primeiridade, Coringa é o caos. Já na

secundidade ele é uma força bruta que se coloca contra tudo, além de ser um par opositor ao seu antagonista, o Batman. Apesar do homem morcego não ter aparecido nas páginas escolhidas para esse estudo, sua presença invisível é constante. Como um

código binário, Batman e Coringa são totalmente opostos.

Curiosamente a terceiridade, isto é, a generalização de algum fenômeno, é a própria inconstância do Coringa. Na sua loucura inconstante se constrói uma constância. O Coringa é um personagem difícil de ser classificado, mas o suporte da fenomenologia e da semiótica possibilitou traçar um panorama, mesmo que breve e incompleto, da sua loucura e crueldade.

Referências

AZARELLO, Brian; BERMEJO, Lee. **Coringa.** São Paulo: Panini Comics, 2009.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos.** São Paulo: Makron Books, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers.** HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul; BURKS, Arthur (Org.). Cambridge: Harvard University Press, 193 1-58. 8v.

_____. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Semiótica e filosofia.** São Paulo: Cultrix, 1975.

PIRES, J. de B. Vida e obra de Charles Sanders Peirce e as bases para o estudo da linguagem fotográfica. **Revista Discursos Fotográficos,** Londrina, v.4, n.4, p.145-160, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética:** de Platão a Peirce. 2.ed. São Paulo: Experimento, 1994.

A IMAGEM DA REALIDADE – POESIA "O BICHO" DE MANUEL BANDEIRA

Ligia Maria Bremer
Universidade Federal de Santa Catarina
ligiabremer@gmail.com

RESUMO

Este trabalho pretende discutir alguns aspectos do cotidiano social na poesia de Manuel Bandeira. Sua obra nos mostra que a poesia pode transmitir por meio de palavras sentimentos, mensagens e, por que não dizer, imagens que até na atual realidade podem ser absorvidas e observadas. A análise do poema "O bicho" nos proporciona esse sentimento e devido a isso sua discussão, tanto no contexto social quanto na poética, demonstra essa capacidade de revelar por meio de um poema da década de 1940 a realidade presente nas ruas na contemporaneidade de nossas cidades. A forma em que o poema é feito possui um processo de percepção que se apresenta como traduções de um diálogo entre o nível consciente e o inconsciente no processo de sua criação. Assim, sua aparente simplicidade apresenta-nos um desconcerto, um desarranjo da ordem social, de tal forma que o homem, feito à imagem e semelhança de Deus, apresenta-se como o animal, o bicho, desprovido de razão e de alma consciente, agindo apenas por extinto de sobrevivência, deixando de lado toda e qualquer regra moral e social imposta pela sociedade.

Palavras-chave: poesia; cotidiano; realidade

O poeta Manuel Bandeira possuía certa facilidade em brincar com as palavras conseguia dar ritmo e humor de uma forma pessoal e refinada aos seus poemas, chegando próximo da perfeição na arte do verso livre. Também destacou o social sem meias-palavras e a política com uma imparcialidade incomum aos artistas em geral. A sensibilidade de relatar os acontecimentos do dia a dia de uma forma simples é uma das faces de Bandeira, juntamente com a infância, o amor, o folclore e as lembranças de familiares.

Bandeira costumava transformar em poesia as pequenas circunstâncias que, para muitos seria ignorada e de pouca significância. O autor ao descrever um simples objeto, como acontece em: *O crucifixo* (1966) ou *Eu vi uma rosa* (1943), descreve uma simples rosa e um objeto de estimação como se fossem únicos e essenciais, transmitindo ao leitor, além das suas

características físicas, os significados e sentimentos que despertam. Vale ressaltar que essa mesma situação não chamaria atenção e/ou não aguçaria a sensibilidade de outras pessoas, ditas comuns. Isto, porque essa capacidade de captar sentimentos deve-se ao fato do poeta possuir um olhar com uma percepção maior das minúcias daquilo que o cerca, e que passam a ser singularizadas em seu texto poético por uma especial capacidade de expressão.

Quanto à temática do prosaico na obra do escritor recifense, Norma Goldstein comenta:

> Dos temas 'nobres', a poesia crepuscular passa para os 'banais': o quarto do poeta; a vista encaixilhada pela janela a praça, a árvore desfolhada, os interiores penumbrosos, a lâmpada vedada, o jardim dissolvido pela chuva, a névoa, a cena cotidiana. A recordação ocupa lugar importante. Não a lembrança de grandes acontecimentos, mas de um momento ou de um pequeno fato que um dado inexpressivo do presente evoca. (1986, p.73)

Seguindo a trajetória de Bandeira vê-se que este comentário pertence à fase dos primeiros livros. Em seguida virá a exploração do mangue, das docas, do beco, da feira e da rua. Antonio Candido expressou-se a este respeito da seguinte forma na introdução da obra *Estrela da Vida Inteira:*

> Como os clássicos têm a virtude de descrever diretamente os atos e os fatos sem os tornar prosaicas […]. Já nos primeiros livros descarna a exuberância das coisas vistas e sentidas, para isolar o traço expressivo […]. E amadurece o senso do momento poético […] Lava o minério para isolar o metal fino. O poema extraído da notícia de jornal, o homem remexendo como um animal a lata do lixo à busca de comida, o toque de silêncio no enterro do major, o beco sobreposto à baía - são exemplos puros desse momento poético que aparece em poemas-condensados. (1993, p. 04-06)

Bandeira possui a habilidade de extrair dos temas escolhidos e das palavras o essencial, somente enfatizando aquilo que pretende transmitir. Talvez seja este o segredo da poesia condensada e fraterna que o poeta possui: o fato de utilizar em seus textos somente aquilo que é indispensável para transmitir sua mensagem. Antonio Candido continua:

> […] Essenciais são a emoção direta da carne a espontaneidade da ternura, sob a elaboração do sentimento amoroso; é a descrição direta dos gestos na selva intrincada no cotidiano; é o encontro do termo saliente, único, na difusão geral do discurso. (1993, p. 05)

Sucintamente pode-se perceber o quanto Bandeira foi um poeta preocupado com o cotidiano, traço também salientado pelo crítico Arrigucci Jr.:

> Tomando um traço da forma de expressão madura do poeta – a simplicidade natural - [...] mostrar como o ideal da poética de Bandeira é o de uma mescla estilística inovadora e moderna, uma vez que persegue uma elevada emoção poética através das palavras mais simples de todo dia. Para o poeta, o *alumbramento,* revelação simbólica da poesia, pode dar-se no chão do mais "humilde cotidiano", de onde o poético pode ser *desentranhado,* à força da depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema. (1990, p. 15)

Assim, além do cotidiano, o social e o popular também são “desentranhados” daquilo que está ao nosso redor, como pretendia o poeta. O poema *O bicho* chama atenção por escandalizar essa realidade social.

1. A POESIA SOCIAL DE BANDEIRA

A poesia, assim como outras artes a partir das vanguardas, passou a ser utilizada como meio de protesto. O período dos anos 30 é tido como referência por apresentar um forte engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Nessa fase ocorreu uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas, e, mesmo quando os intelectuais não tinham clareza das suas ideologias, houve uma penetração das questões sociais nos textos. Antonio Candido (1987) explica tal fenômeno em termos de uma passagem do “projeto estético” ao “projeto ideológico”. O autor ainda acrescenta:

> Na poesia a libertação foi mais geral e atuante, na medida em que os modos tradicionais ficaram inviáveis e, praticamente, todos os poetas que tinham alguma coisa a dizer entraram pelo verso livre ou a livre utilização dos metros, ajustando-os ao anti sentimentalismo e à antiênfase. Os decênios de 1930 e 1940 assistiram à consolidação e a difusão da poética modernista e também à produção madura de alguns dos seus próceres, como Manuel Bandeira […] (1987, p. 186)

Bandeira fez parte deste movimento, sendo apontado como possuidor de um viés ligado à poesia de caráter mais social, além de estar associado à participação e engajamento nas discussões sociais da época. As questões do subdesenvolvimento, principalmente a dos problemas dele derivados invadiram o “campo da consciência e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo-se em assuntos que é impossível evitar, tornando-se estímulos positivos ou negativos da criação” (CANDIDO, 1987, p. 158).

O objetivo da “poesia social”, cuja temática centra-se na denúncia era destacar os problemas de desigualdade social do país, bem como os aspectos que abalavam o mundo. Os autores dessa tendência reabilitaram o verso e o lirismo e utilizaram referências e linguagem mais próxima do cotidiano, fazendo da poesia um instrumento de participação social e política.

Em seu ensaio *Cultura posta em Questão*, Ferreira Gullar, ao falar da cultura popular, explica o seguinte:

> […] A expressão “cultura popular” surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular, **acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país.** Em suma […] É preciso não esquecer, que se trata da dramática tomada de consciência, por parte dos intelectuais, do caráter histórico, contingente, de sua atividade e do rompimento da parede que pretendia isolar os problemas dos demais problemas do país. **O escritor**, o cineasta […] **redescobrem-se como cidadãos diretamente responsáveis, como os demais trabalhadores,**

> **pela sociedade que ajudam a construir diariamente, e sobre cujo destino têm o direito e a obrigação de atuar.** (1981, p. 83-84). (grifos nosso)

Assim, a poesia modernista, considerada como “a serviço da cultura popular”, teve um papel fundamental na crítica social, uma vez que ela passou a ser um meio para alcançar as pessoas e fazê-las refletir sobre o próprio cotidiano e suas problemáticas. A literatura, com semelhante engajamento, não abandonava a população em uma situação ímpar, sem envolvimento, como ocorreu com os parnasianos, por exemplo, mas buscava a integração de todos na participação da sociedade e na busca de soluções para os problemas. Como ocorre no poema *“O bicho”* discutido a seguir, a problemática proposta por Bandeira afeta não só a realidade dele como poeta, mas sua realidade como cidadão e principalmente parte do cotidiano daqueles que convivem no meio urbano.

Os poetas envolvidos nessa temática centram o fazer literário na expressão da vida cotidiana, descrita com palavras do dia-a-dia, afastando-se da literatura tradicional, consagrada ao padrão culto. Foi caracterizada como um novo gênero poético de caráter marcadamente racional, cujo estilo se dá pela fusão entre a linguagem culta e a linguagem popular, e a incorporação de temas sociais e de outros temas extraídos do cotidiano.

De maneira geral – enfatizando esta temática - a literatura modernista registra os acontecimentos diários, valorizando a linguagem coloquial, a associação livre de ideias, a aparente falta de lógica, a mescla de sentimentos contrastantes, revelando o subconsciente e o nacionalismo. Os poetas não se pautam mais por uma atitude programática, e sim pela possibilidade de criação em todas as direções, utilizando tanto o verso livre, o "poema-piada" e a poesia mais tradicional. Utilizando estes recursos denunciam aquilo que perturba a vivência social e digna de seres humanos.

2. POESIA “O BICHO” , UMA IMAGEM DO COTIDIANO

A poesia de Bandeira relata aspectos e situações da vida comum e ordinária, trazendo à tona detalhes esquecidos ou despercebidos. Porém, é válido destacar, novamente, que a poesia de Bandeira também é tomada por um caráter social, menos individualista e lírico, associado à participação e engajamento nas discussões sociais.

Poemas como *Tragédia Brasileira*, contam a história de Misael, funcionário público de 63 anos, que se apaixona por uma prostituta, Maria Elvira, mas não consegue recuperá-la do gosto pela variedade de amantes. Ao final do poema uma lista de bairros e de ruas da cidade do Rio de Janeiro indica indiretamente o número de amantes da esposa, causa imediata para o final trágico: Misael mata Maria Elvira, deixando o corpo da mulher caído em decúbito

dorsal, na Rua da Constituição, vestida de organdi azul. Ou ainda, em *Poema tirado de uma notícia de Jornal*, em que o personagem João Gostoso, após beber, cantar e dançar atira-se na lagoa Rodrigo de Freitas e morre afogado. Esses poemas apresentam as pequenas, mas fatais tragédias do cotidiano, do humano, inserem-se numa poesia que denunciaria vivencias diárias repressivas e urbanas que distanciam as aspirações individuais das possibilidades reais da vida numa grande cidade brasileira. Nesse mesmo sentido podemos destacar o poema *O bicho*:

O bicho

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio,
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão.
Não era um gato.
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Rio, 27 de dezembro de 1947.

Foto 1: Homem procurando comida
Fonte: Acevo particular (2009)

Em um primeiro momento o leitor, ao se deparar com o poema, se choca, e em seguida reflete: qual o período que ele foi escrito? Seria um poema atual ou não? Será que há alguma crítica implícita no poema? Essas questões fazem como que percebamos que as realidades

antigas são muitas vezes as mesmas do presente, o leitor vê exatamente o que foi relatado nos dias de hoje nas esquinas da vida, como podemos verificar na foto 1.

O poema, apesar da sua composição simples, pode nos fazer incorrer no erro de pensar que é menos complexo que outros porque apenas comunica algo ordinário, sem adicionar à experiência visual qualquer artefato poético. Tal afirmação não é verdade. Ele transforma a realidade bruta e feia em realidade sublime, ou seja, ele transforma a realidade em poesia.

2.1. Uma análise da poesia "O bicho"

Como dito anteriormente, a poesia representa de forma clara certos problemas das paisagens urbanas, ou melhor, transmite um sentimento de repúdio a esta realidade tão constante nos dias atuais, o que podemos visualizar na foto acima. No entanto, este mesmo texto não deixa de lado características e elementos relevantes para uma análise mais detida.

Em um primeiro momento é interessante verificar no poema que ele possui vários conjuntos de três elementos, ou seja, o substantivo comum e concreto "bicho" ocorre por três vezes, o poema é composto por três tercetos, é apresentada uma progressão metafórica de três animais no terceiro terceto: cão-gato-rato e também é observado um conjunto de três entidades no último verso: deus-homem-bicho. E isso não é por acaso.

O substantivo "bicho" é citado por três vezes. A primeira delas ocorre logo no início, determina o tempo e o lugar em que o bicho foi visto, bem como o que ele estava fazendo. Ou seja, nota-se que ele está em um passado próximo (ontem) trazendo para cena poética um referente da experiência do olhar. Outro ponto relevante é o lugar em que se encontra: um pátio imundo, podendo representar uma sociedade que consome, desperdiça, jogando fora aquilo que para uns seria o bastante para garantir a refeição do dia. Outra alternativa para análise deste pátio seria visualizar como sendo a rua – visto que muitas vezes as lixeiras das casas ficam em frete aos portões das casas – podendo ser considerado um lugar de todos, de passagem, e assim representando um lugar sem dono que não oferece abrigo algum. Este local está contraposto com a noção que temos de casa. Para Gaston Bachelard (1993), o lar é um lugar onde encontramos abrigo, é o *nosso canto no mundo*, lugar em que depositamos nossas lembranças, pois para o filósofo "sem ela o homem seria um ser disperso. [...] A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa"(1993, p.26). Ou ainda, pode-se considerar a divergência entre o pátio, sendo uma estrutura aberta e a casa, como sendo uma estrutura fechada. Ou seja, deduz-se que esse "bicho" more nas ruas, pois, como reforça o poema, em seguida ele catava comida entre os detritos, ou exemplificando, nas latas de lixo do pátio, remetendo à ideia de um bicho-parasita ou um bicho-porco que se alimenta à custa

da comida descartada por outro.

A segunda aparição da palavra “bicho” é na terceira estrofe, quando é posta para negar aquilo que seu sentido literal determinava. Ou seja, o sentido do dicionário seria: ser do reino animal, com exceção do homem, e esta estrofe nega que este bicho tenha por significado esta definição. A sequência apresentada é “não cão / não gato / não rato” que pode sugerir metaforicamente qualquer animal vadio e morador de rua (cachorros vira-latas, gatos perdidos e ratos de esgoto, por exemplo) ou então a uma cadeia alimentar, ou seja, o cão caça o gato que caça o rato.

Outro ponto notável é que os animais elencados compartilham com o homem o seu habitat urbano. O primeiro, o cão, é comumente definido como “o amigo do homem”, animal que se caracteriza pela sua fidelidade ao dono, e pela expressividade desse sentimento com seus latidos ou abanar de rabo. O cão vadio, tolerado pela população, embora perseguido pelas autoridades sanitárias, poderia ser o bicho, mas se voltarmos à atenção para a segunda estrofe, veremos que não. Pois, bicho em questão não cheirava o que comia, coisa que nem o mais faminto dos cães deixaria de fazer. O olfato canino é seu principal sentido, é por ele que primeiro o animal toma contado com a realidade percebida, qual seja aqui o alimento a ser ingerido.

Tem-se, o gato, em seguida, o segundo animal que já mantém um distanciamento mais característico com o homem. Embora definido como animal doméstico, o gato não expressa sua alegria para com o dono com a mesma intensidade que um cão. Um ou outro miado, um leve contato físico nas pernas do homem e é tudo, logo ele se retira para o seu canto. O gato das ruas, como o cão, é tolerado pela população e igualmente perseguido pelas autoridades sanitárias, no entanto, não poderia ser o bicho do poema, pois também não examinou a comida que estava a sua disposição. Os gatos têm como característica observar com todos os seus sentidos o prato antes de comê-lo, e se estiver em desacordo com as expectativas é provável deixar o alimento ali e procurar outra refeição.

O terceiro animal, o rato, é tomado como um estorvo na vida do homem, visto que desde o início da civilização invade as casas em busca de alimentos, além de transmitir doenças como a leptospirose. No entanto, este também não era o bicho em questão. O autor utiliza esses três animais de uma forma bem pensada, de modo a guiar nosso foco de atenção do animal mais próximo e amado pelo homem, o cão, a um dos mais repugnados, o rato, criando um tipo de gradação entre eles.

O último verso é aquele que apresenta o substantivo “bicho” pela terceira vez, e é no momento em que este é revelado: o bicho era o homem. O poeta retira de nossa imaginação o

véu que encobria a possibilidade de identificarmos uma fera que, para nossa surpresa, era um homem, igual a qualquer outro. Mas o verso é composto também pelo vocativo “meu Deus”, que traz junto com ele uma carga expressiva que assume uma qualidade dramática ao exprimir uma interjeição de horror diante do que causa a revelação da espécie do bicho. Outro aspecto a se destacar é a escolha do substantivo próprio e concreto “Deus” que cria mais conjunto de três entidades: deus – homem – bicho. Mais, algumas reflexões ainda podem ser feitas a partir dessa observação: será que este homem está nesta situação pelo fato de Deus não o olhá-lo? Será que a miséria e a pobreza fazem com que esse ser deixe de ser humano? Será que a relação que apresenta diante da comida encontrada em uma lata de lixo o diminui frente aos outros animais?

3. CONCLUSÃO

O poema a princípio parecia apenas discutir um tema do cotidiano da vida das pessoas de uma cidade, no entanto, várias coisas puderam ser extraídas dele sem saber se esta foi intenção preliminar de Bandeira. A composição formal do poema pode não ter sido fruto de uma atividade consciente do poeta, mas está relacionada ao processo de percepção, de tal modo, que se apresenta como tradução plástico do diálogo entre o nível consciente e o inconsciente do processo de criação.

Os conjuntos de três elementos escolhidos para análise deste poema possui grande relevância interpretativa justamente porque sua aparente simplicidade provoca no leitor um desconcerto, via desarranjo da ordem social. Essa expressão poética se dá de tal forma que o homem, feito à imagem e semelhança de Deus, apresenta-se como o animal, o bicho, desprovido de razão e de alma consciente, agindo apenas por instinto de sobrevivência, deixando de lado toda e qualquer regra moral e social imposta pela sociedade.

O poema de Bandeira relaciona-se diretamente ao espirito social, moral, político e filosófico da época, pois se pensarmos o momento em que foi escrito, o ano de 1947, lembraremos que trata do triste período do pós-guerra. O mundo, em especial o ocidente judaico-cristão, vivia depois de 1945 uma atmosfera de desesperança generalizada, muito por conta das atrocidades e males causados à humanidade como uso da tecnologia contra o homem, destruidora da fantasia de que o progresso nos levaria a um lugar ideal. Manuel Bandeira tentou, por meio das palavras, comunicar ao leitor que é preciso olhar ao seu próximo com mais atenção, sentimento muito escasso naquela época e nos dias de hoje.

A força de sua obra lírica e a sensibilidade em escrever e transmitir sentimentos fez de Bandeira o poeta reconhecido que é. Sua grandiosidade em lidar com as palavras fez com que

o *poeta menor* (ARRIGUCCI JR, 1990, p. 16) se tornasse um dos maiores poetas da literatura brasileira.

REFÊRENCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, Paixão e Morte – A poesia de Manuel Bandeira.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 1930 e a Cultura*. In: A Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987. P. 181-198.

_____*Literatura e Subdesenvolvimento.* In: A Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987. P. 140-162.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira.* 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CERVINSKIS, André. *A Face Ignorada de Manuel Bandeira*. Disponível em: <http://www.interpoetica.com/a_face_ignorada_de_manuel_bandeira.htm> Acessado em: 10 de junho de 2010.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em Questão. In: BRAIT, Beth (org). *Ferreira Gullar* .São Paulo: Abril Educação, 1981. P.

_____.*Vanguarda e Subdesenvolvimento.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. P.

JUREMA, Aderbal; SILVA, Domingos Carvalho da; HORTA, Anderson Braga. *Semana de Estudos sobre Manuel Bandeira.* Brasília: Centro de Ensino Unificado de Brasília, 1982.

LUNA, Jairo. *A função social da poesia em Pasárgada: Alguns apontamentos sobre a poética de Manuel Bandeira* . Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phpcod=36466&cat=Artigos&vinda=S >. Acessado em: 10 de junho de 2010.

REGIS, Maria Helena Camargo. *O Coloquial na Poética de Manuel Bandeira.* Florianópolis: Ed. da UFSC, 1986.

RODRIGUES, Alcirde Vasconcelos Alvarez. *O poema "O Bicho"*. Disponível em: <http://www.webartigos.com/articles/9839/1/O-Poema-O-Bicho/pagina1.html> Acessado em: 10 de julho de 2010.

O AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO: ENCENAÇÃO, DESPERSONIFICAÇÃO E DESAPARECIMENTO

Resumo

Este artigo apresenta uma pequena análise do autorretrato na fotografia contemporânea, assim como algumas formas de autorrepresentação fotográfica utilizadas por artistas. Para tal procedimento, o artigo foi dividido em partes que analisam algumas estratégias utilizadas pelos artistas contemporâneos, a fim de levantar questões pertinentes acerca do autorretrato fotográfico, como por exemplo, a encenação, despersonificação e o desaparecimento do Eu.

Palavras-chave: Autorretrato; Fotografia; Identidade.

A CORRIDA PELA CÂMARA CLARA

Se no retrato há certa distância entre o artista e o objeto a ser representado, no autorretrato estes dois elementos se unem, sendo que o objeto de representação a ser tratado é o próprio artista. Toca-se aqui na essência do autorretrato: “é o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato de criação”. (DUBOIS, 1994, p.156, nota 10).

É importante separar esta auto-representação em duas instâncias distintas: na pintura – se pintar enquanto pinta, e na fotografia – se fotografar enquanto fotografa. Eis o problema que se manifesta no auto-retrato em pintura, algo que nunca se alcança:

> O sujeito poderá limitar tanto quanto quiser os movimentos de seu corpo, sempre haverá algo (seu olho, seu braço) que escapará a essa fixidez se ele quiser que a inscrição se constitua. A mão que desenha, em particular, jamais poderá desenhar-se se desenhando: para isso, ela deveria parar, para imobilizar sua

> sombra, mas, ao mesmo tempo, também deteria o próprio ato do desenho. Ou, por mais que corra atrás de si mesma, o mais depressa possível, jamais conseguiria se alcançar. (DUBOIS, 1994, p. 124).

Pode-se perceber no ato de desenhar-se desenhando, ou pintar-se pintando, a impossibilidade de resultado de uma figuração real desta representação, e de condensação destas duas instâncias. Segundo Dubois (1994), a única solução deste problema de auto-representação estaria na representação instantânea desta imagem, na redução do processo em um gesto único. Desta forma, a fotografia viria a solucionar efetivamente o problema, uma vez que, diferente da pintura onde se adicionam elementos ao quadro, na fotografia ocorre a subtração destes elementos – que já aparecem prontos – do espaço-tempo. A fotografia é uma imagem extraída deste espaço-tempo, é como se o obturador fosse a guilhotina da duração. O fotógrafo corta, o pintor compõe.

Desta forma, com a fotografia ocorre um congelamento do ato de auto-representação, tornando possível a condensação de duas instâncias simultâneas no ato do fazer artístico. Assim, a afirmação de Dubois (1994, p.128) toma campo quando coloca que "o narcisismo indiciário do auto-retrato só pode se realizar teoricamente na petrificação fotográfica".

Figura. I: Denis Roche: 1 de junho de 1979. *Le Skeul, Belle-Île, Hommage à Wittgenstein 1*.

Sabe-se que para a realização de um autorretrato fotográfico podem ser experimentados processos diversos, e entre eles encontram-se como exemplo, o uso do

espelho (ou outra superfície refletora), a fotografia da sua própria sombra, o uso do disparador automático ou de efeito retardado (*timer*), entre outras estratégias de apreensão da auto-imagem. Em seus auto-retratos com disparador automático, o artista parisiense **Denis Roche** (Fig. I) traz a percepção de um elemento que é uma constante neste processo:

> No auto-retrato, é preciso armar o aparelho, colocar-se diante dele, aguardar o disparo, voltar, rearmar, tornar a se colocar etc. Mas uma foto com disparador automático [...], engloba de qualquer forma magicamente todo o tempo da operação de cada foto. Como se o instantâneo tivesse captado o tempo bastante longo do enquadramento, o deslocamento, os trinta segundos do disparador. Tudo isso é captado. (...) Provavelmente nesse tipo de fotos sente-se mais a duração e o movimento, o vaivém. (ROCHE apud DUBOIS, 1994, p. 174 -175)

Em Dubois (1994), é descrito o processo do artista em que ele, o artista, compara este processo de deslocamento da armação do disparador até o quadro de composição a ser retratado, com uma corrida, um jogo, um torneio, onde o tempo é regido pelo tempo do disparador automático. Por vezes o disparador pode concluir seu tempo, antes que o sujeito a ser retratado consiga chegar a seu lugar de posição. Em suma, o espaço de tempo de que o sujeito dispõe e o espaço que terá de percorrer é o que rege na maioria das vezes o processo de feitura de auto-retratos com disparador automático.

Desta forma, o artista capta o conjunto de tempo-espaço em uma “corrida”. Através do atraso introduzido no dispositivo para que ocorra a captação da imagem, de certa forma o ato fotográfico tende-se a estender-se, alargar-se, propiciando ao sujeito (fotógrafo-objeto) manifestar uma corrida através da câmara clara antes do ato do corte, possibilitando preencher o vazio que se encontra entre uma posição e outra. (DUBOIS, 1994).

Denis Roche leva ao extremo a idéia de um movimento mais vertiginoso dentro de um contexto mais fixo que se possa existir (o enquadramento fotográfico). Através destes deslocamentos de idas e vindas pela câmara clara, um bloco de espaço-tempo a ser ocupado, matem a um só tempo a postura de artista e objeto de representação – característica primeira no ato do autorretrato.

Aí se encontra a identidade impossível, a necessária perda de si. Eis o desafio explícito da imagem de Roche: ser a um só tempo sujeito e objeto da ação. Desta forma, o autorretrato torna-se o nascimento e o desaparecimento de um acontecimento em jogo.

Segundo Dubois, o autorretrato aparece como sendo uma constante no ato fotográfico, um modo por excelência da fotografia. “Qualquer fotografia é sempre um auto-retrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de tempo, *numa espécie de convulsão da representação* e por ela”. (DUBOIS, 1994, p.343, grifo do autor).

2. O RETRATO E O AUTORRETRATO

O autorretrato como gênero, ou como subgênero da fotografia, sempre foi uma prática muito comum entre fotógrafos. O autorretrato sempre acompanhou o ser humano em seu desejo de registrar a própria existência. Essa busca pela auto-imagem foi tomando formas diferentes no decorrer do tempo. Podemos entender o autorretrato como um espelho do artista. Nele se espelha e se reflete sua imagem e a imagem de seu mundo, de sua época, de seus valores. (CUMMING, 2009). Como afirma Dubois (1994, p.128), na história da fotografia praticamente todos os fotógrafos em algum momento já apontaram as lentes de suas máquinas contra si mesmo. E ainda, não só na história da fotografia esta definição toma campo, mas em toda a história da pintura. Rembrandt foi um artista que usou a prática do autorretrato em suas pinturas como um tema recorrente. Uns mais, outros menos. Mas de fato, esta prática sempre foi uma constante dentro da história das artes.

Porém, o que difere o retrato do autorretrato? Entende-se por autorretrato, um retrato do sujeito feito por ele mesmo: o objeto é o próprio fotógrafo, e o fotógrafo é o próprio objeto. Se essa distinção inicial nos aponta para uma simplicidade tranqüilizadora, é preciso estar atento para as sutilezas que se revelam na complexa relação que se produz no rito do ato fotográfico.

Como aponta Annateresa Fabris (2004, p. 51), é preciso estar ciente do fato de que “quando se opõe o retrato ao auto-retrato, esquece-se freqüentemente que todo retrato é também virtualmente o auto-retrato do retratado, que se reconhece nele, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade (...)”. Visto sob este ângulo, a encenação característica

do gênero “retrato” pode ser percebida a partir do momento que o indivíduo é retratado, quando este próprio pré-fabrica sua própria imagem. Desta forma, segundo a idéia sugerida pela autora, o retrato também é uma forma de auto-representação.

“O retrato, de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro.” (FABRIS, 2004, p. 51). Sendo assim, o retrato é a auto-representação de um à presença dos outros. Continua Fabris: “Ao integrar um grupo, o indivíduo partilha uma noção de identidade bem mais ampla do que aquela do ser isolado, pois as relações mútuas estabelecem as normas de significação e os equilíbrios que serão transpostos para a fotografia.” (2004, p.52).

Desta forma, pode-se pensar o retrato como produto de uma espécie de evento, envolvendo não apenas a necessidade de se registrar mecanicamente aquilo que se deseja registrar, mas também a pontuação de determinadas regras que delimitem as fronteiras entre grupos e seus estilos de vida - ou, pelos menos, aquilo que se almeja, como algo que pode ser alcançado, nem que seja apenas no momento da encenação. A virtualização da identidade é que permite ao ser fotografado se traduzir para um campo de significado onde ele alcança a imagem desejada.[1]

Dessa maneira, o autorretrato pode ser considerado como uma espécie de extensão do próprio retrato, com a diferença que nele é o próprio fotógrafo que constrói o tipo de encenação a ser produzida. É no jogo dessas construções identitárias que vêm se produzindo ao longo do século XX uma série de experiências onde artistas, rompendo os limites das encenações tradicionais dos retratos de outrora, buscam uma espécie de exploração cujo objetivo não está mais voltado para um tipo de identidade (no caso a virtual) que se veja refletida em sua identidade social. O problema da ficção adquire papel fundamental, e a construção do personagem adquire muitas vezes desdobramentos surpreendentes.

[1] O termo ”virtual” é usado por Fabris em seu livro “Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico”. Segunda a autora, a idéia de virtualidade começa quando um aparato técnico intervém no jogo realizado entre o artista e o objeto de representação.

3. DA ENCENAÇÃO À SIMULAÇÃO

Se por um lado o retrato e o autorretrato se unem conceitualmente no sentido em que ocorre a construção do sujeito a ser fotografado; por outro, eles se distanciam quando essa construção objetiva não mais aproximar a identidade virtual da social, mas construir um sujeito que simula papéis socialmente determinados. Nesse sentido, o autorretrato busca muitas vezes a representação de si como um outro distante, por vezes fictício, evocando uma concepção de identidade como encenação.

Figura. II: Cindy Sherman, *Untitled Film Still, no. 21,* 1978.

No trabalho de Cindy Sherman isto fica muito claro. A artista vem produzindo obras onde se percebe a desconstrução do indivíduo. Em “Sem título A-E” (1975), Sherman busca encarnar-se em diversos personagens (desde um palhaço até uma garotinha) usando recursos simbólicos e retóricos, de maneira que sua própria identidade é questionada. Outras composições têm uma unidade temática mais bem definida. Em “*Stills* cinematográficos sem título” (1977-1980), (Fig. II) a artista busca apresentar uma visão da mulher não enquanto ser individual, mas estereotipado culturalmente. Para isso, ela se utiliza do cinema como referência para se pensar a problemática da identidade feminina enquanto processo de identificação. Neste trabalho abre-se espaço para pensar sobre o papel feminino em nossa sociedade a partir de conceitos pré-estabelecidos. Como se as mulheres estivessem amarradas a identidades que lhe foram destinadas historicamente.

A poética da artista se faz revelada em outras importantes obras. Em “Retratos Históricos” (1989-1990), ela busca redefinir os limites da expressão do retrato enquanto forma pictórica, utilizando-se muitas vezes de um gênero pautado no exagero e na paródia. Como nos mostra Fabris a artista busca - assumindo ao mesmo tempo papéis masculinos e femininos – um aprofundamento da noção de modelo em pose, transferindo “o centro da operação não mais para a problemática do sujeito, mas para o tema e para a estrutura da composição” (2004, p. 61.). Dessa forma,

> Cindy Sherman lança mão de vários recursos visuais em sua releitura dos retratos históricos. Esvazia o *Pequeno Baco Doente* de toda referência autobiográfica, ao retirar de sua encenação a presença dos pêssegos símbolos de renovação. Transforma em nudez explícita e numa sexualidade sem pudores o que era velado em *La fornarina*. Trivializa a Judite de Botticelli, ao colocar em sua mão esquerda uma cabeça de Holofernes que é evidentemente uma máscara de borracha. Despoja Battista Sforza do tratamento idealizado que lhe fora dado por Piero Della Francesca, ao encompridar o nariz com uma prótese e ao remeter aos universos dos brechós o adorno da cabeça e o colar de peças claramente falsas. (FABRIS, 2004, p. 65, grifo do autor).

Seria oportuno recordar como Roland Barthes (1981) situa a questão do retrato na fotografia: a foto-retrato é um campo onde se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objetiva, sou simultaneamente a imagem que julgo ter; aquela que gostaria que os outros percebessem de mim; aquela que o fotografo vê e, ainda, a imagem-sujeito de que se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, trata-se de uma situação peculiar: não paro de me imitar a mim mesmo e é por isso que sempre que me fotografam sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade. O sujeito transforma-se em objeto diante da câmara. Desta forma o indivíduo torna-se uma espécie de simulacro. Ou seja, a cópia de uma cópia, gerada por outras imagens dele mesmo.

Ainda segundo o autor, a natureza da fotografia está fundada na concepção da pose. Não apenas a pose pré-fabricada e sim, a pose como a interrupção do instante do fluxo de movimento. Desta forma, pode-se perceber que a pose participa de toda a formação do retrato, mesmo em sua instantaneidade – o que pressupõe na sua essência o rito da encenação.

A pose, a encenação, a simulação – todos são elementos característicos do auto-retrato fotográfico. Annateresa Fabris (2004) analisa a identidade e a ficcionalização na utilização da auto-imagem em procedimentos artísticos. A pose é um elemento definidor da concepção de identidade. Segundo Fabris (2004, p. 35-36), "a pose, é sempre uma atitude teatral. [...] O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social." A virtualização da identidade é que permite ao ser fotografado se traduzir para um campo de significado onde ele alcança a imagem desejada.[2]

A pose, como elemento determinante nos procedimentos de auto-retratos, permite a construção de um personagem, um modelo que não deixa de ser uma imagem de si mesmo, uma auto-representação.

Arlindo Machado analisa algumas proposições artísticas deste mesmo tema quando comenta a atitude de Cindy Sherman perante suas "Fotografias Encenadas" [3]:

> Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa preexistente e fixar sua imagem na película que em criar cenários e situações imaginárias para serem oferecidas por ela, tal como acontece no cinema de ficção. A fotografia é concebida como criação dramática e cenográfica, ou como *mise-en-scène*, na qual a fotógrafa interpreta ao mesmo tempo os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz. (MACHADO, 2001, p.134).

No caso brasileiro, temos o exemplo da artista paulista, radicada em Goiânia, Helga Stein, trabalhando com projetos que propõem a discussão da identidade e narcisismo, onde ela interage com seus auto-retratos por meio de intervenções na imagem, desdobrando sua própria imagem em outras completamente diferentes, a partir da manipulação *pixel* por *pixel* de sua matriz original. Com o auxílio de ferramentas de manipulação de imagem, a artista manipula seu retrato transformando-se em mil novas "caras", modificando-se desde sua cor da pele a sua estrutura óssea numa minuciosa transformação de sua identidade

[2] O termo "virtual" é usado por Fabris em seu livro "Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico" (2004). Segunda a autora, a idéia de virtualidade começa quando um aparato técnico intervém no jogo realizado entre o artista e o objeto de representação.

[3] Conceito desenvolvido pela pesquisadora Regina Melim, que aponta para as ações performáticas, em fotografia, realizadas com ausência de público.

estética. As milhares de metamorfoses que sofrem sua auto-imagem desenvolvem-se de tal ponto a se perder de vista a matriz original da artista. A verdadeira identidade de Helga é abafada no meio de tantas “caricaturas” de si mesma.

O projeto iniciado por Helga Stein em 2004, chamado *Andros Hertz* (Fig. III), forma uma galeria de ”personagens” compostos a partir de autorretratos da artista alterados digitalmente, e publicados no site Flickr. Através de uma exploração dos meios de manipulação da imagem, a artista questiona o valor da autenticidade de sua própria identidade.

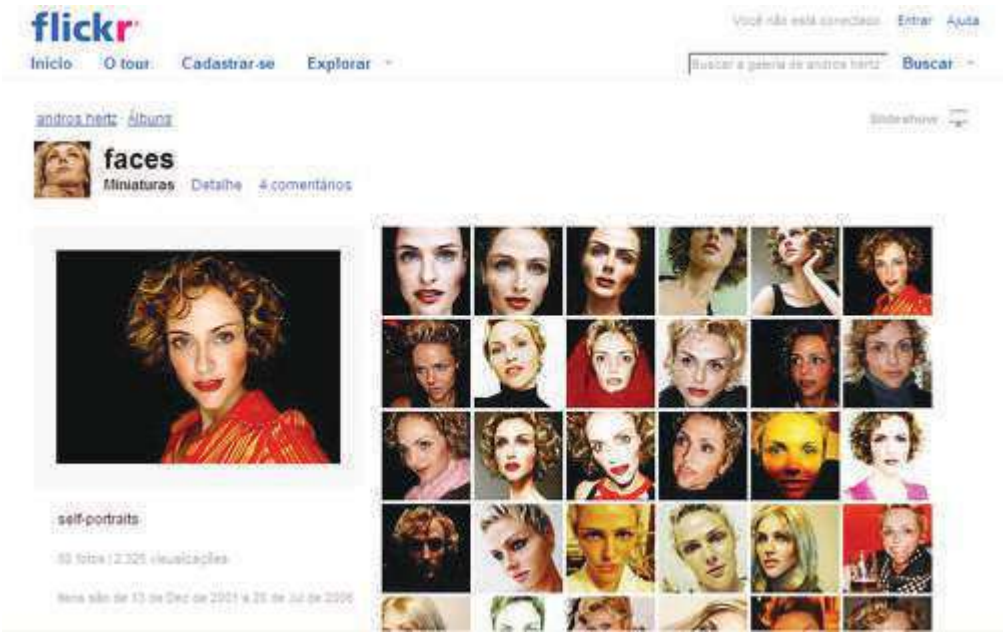


Figura III: *Andros Hertz***.** Página do serviço de compartilhamento de imagens Flickr, da artista Helga Stein.[4]

Pode-se dizer que ambas artistas trabalham com a noção de encenação, ou, simulação, se valendo das práticas do auto-retrato fotográfico. A produção do auto-retrato nas artes visuais brasileiras pós-anos 70, traz características onde se percebe, dentro da fotografia (e novas mídias), obras que trazem a discussão histórica e conceitual das transformações do olhar do artista sobre seu próprio corpo, comumente trabalhando com a justaposição, fragmentação e apropriações de imagens.

[4] Fonte: ANDROS Hertz. Coleção de imagens no serviço de compartilhamento Flickr. Disponível em: www.flickr.com**.** Acesso em 15 de julho de 2009.

Exemplo desta temática esteve reunido na mostra “Deslocamentos do eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976 – 2001)”, que teve como curadores Tadeu Chiarelli e Ricardo Resende, em 2001. Os artistas participantes da mostra apresentaram trabalhos com fotografia, xerox, vídeo, entre outros suportes de diversas mídias. O registro fotográfico do próprio corpo, realizado pelos registros dos próprios artistas, ou terceiros, trazem imagens com diferentes significados, por vezes ambíguos, por vezes descontextualizado de seu significado original. São artistas que vêem sua própria imagem distanciando-se desta, tratando-a como objeto, por vezes mercadoria, numa situação emblemática real ou fictícia, numa atitude de autoquestionamento e autoconhecimento.

Já na segunda metade dos nos 90, surgem artistas e jovens fotógrafos que trazem uma maior abstração à fotografia. Dentre algumas obras desta época, destacam-se importantes trabalhos em autorretratos. Estas obras fotográficas apresentam elementos parecidos com os do universo pictórico. Entre os artistas representantes desta época pode-se destacar Marcelo Arruda, Rafael Assef, Marcela Hara, Pellegrin, Giorgia Volpe, Paulo Gaiad e outros.

É neste contexto de fragmentação do próprio corpo, recorte e segmento deste, explorando os limites de sua abstração, que atuam alguns dos principais artistas brasileiros que utilizam a fotografia como suporte de suas obras.

4. DA ENCENAÇÃO À “DESPERSONIFICAÇÃO”

Outras estratégias de desconstrução do indivíduo também podem ser percebidas na obra de outros artistas. John Coplans, para dar um exemplo bastante incisivo deste processo, realiza seus auto-retratos sem, no entanto, apresentar a imagem de sua cabeça (Fig. IV). Annateresa Fabris (2004), no capítulo “O auto-retrato acéfalo”, ao excluir do processo de auto-representação justamente a parte do corpo que constitui os elementos principais de identificação do indivíduo, evita, desta forma, fazer referências de sua identidade.

Figura IV: John Coplans, *Auto-Retrato (Costas)*, 1978.

Como pode ser observado, a desconstrução do indivíduo é levada as últimas conseqüências, quando este se fragmenta de maneira que sua identidade não pode ser revelada a partir do retrato. O rosto deixa de ser o agente fundamental do retrato para abrir espaço para aqueles que eram coadjuvantes em outrora. Dessa forma, não apenas costas, mas também mãos, dedos, pés, pernas, podem ser os atores principais dessas novas narrativas sobre o corpo fotografado.

Da mesma forma, na obra *Iminente Circuito*, o artista Rubens Mano problematiza a idéia de autorretrato, transformando-o em uma mera silhueta. Desta forma exclui qualquer marca fisionômica que lhe permita apontar uma identidade, almejando o anonimato. O artista propõe a ofuscação por uma imagem vazia, sem qualquer envolvimento social, através de uma alteridade indefinida transformada em pura superfície.

Segundo Fabris, (2004, p. 14) “o que importa num retrato fotográfico não é a identidade, e sim a Alteridade secreta, aquela máscara que torna o indivíduo singular, que o transforma em ‘coisa entre as coisas’”.

5. AUSÊNCIA E DESAPARECIMENTO DO EU

Para finalizar, dentre algumas estratégias utilizadas por artistas contemporâneos para a realização de auto-retratos, cito aqui o trabalho da artista norte-americana Francesca

Woodman (1958 -1981[5]) (Fig. V). Em suas fotografias, a artista mostra a problemática do sujeito-objeto como desaparição. Inscreve no ato fotográfico sua própria ausência física, através de imagens que se apagam, se camuflam e se fragmentam no confronto entre o espaço e o tempo.

Corpo e espaço são elementos fundamentais na problematização de seu trabalho, onde interagem num contexto de desconstrução do ato fotográfico, assim como da desconstrução e exploração da relação identitária. Lugar íntimo de fragmentação e pertença, os espaços escolhidos pela artista geralmente são edifícios abandonados, destruídos, numa espécie de procura de conexão com a fragmentação e o confinamento do corpo no meio.

Figura V: Francesca Woodman. *House #3*, Providence, Rhode Island, 1975-1976.

Se a fotografia em sua origem definiu-se como um atestado de presença, ela também vai expressar uma ausência – ou seja, algo que já não está mais lá. Desta forma a

[5] Francesca Woodman, em profunda depressão, suicida-se, atirando-se da janela de seu prédio, em 1981, aos 23 anos, fazendo com que seu trabalho fosse ainda mais difundido pelo mundo.

dissolução do Eu enquanto potência expressiva pode significar também um corpo que não se apresenta nem como um corpo-espetáculo, nem como corpo-objeto, pois uma vez que perde sua identidade, sua materialidade, o corpo desprende-se do ato de significar.

A exploração da identidade através de uma atitude minimalista, numa espécie de anti-forma, num movimento de negação e de não-identidade, manifestam-se na prática de construção do auto-retrato como corpo ausente no campo físico. Woodman oferece seu corpo num contínuo jogo de simulacros, onde a origem, a matriz, há muito se apagou. “Francesca Woodman, criou um mundo de exploração e delírio corporal, auto-representativo e inquiridor do fotográfico, deixando como legado uma obra, que é presença subtil de reminiscência e libertação.” (MENDES, 2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo como ferramenta, suporte ou veículo da obra aparece com frequência a partir dos anos 60 na história das artes. Inúmeros artistas produziram obras apontando, questionando ou criticando as condições de existência nas mais variadas práticas artísticas, utilizando-se do próprio corpo com artifício e meio de expressão.

Tanto a encenação, simulação do ato de produzir-se como outrem, quanto a dissolução do *Eu* como identidade estável, propiciando experiências de despersonificação, aparece com freqüência nas práticas utilizadas por artistas contemporâneos no ato de auto-representação.

Uma vez que a fotografia se apresenta como autorretrato, assim como todo retrato apresenta-se como autorretrato de si para o outro, então chega-se a conclusão de que todo autorretrato pressupõe um simulacro, onde não existe um “eu” e sim uma sucessão de “eus” possíveis, onde o corpo não delimita uma identidade estável, mas sim, um conjunto de identidades sucessivas e contraditórias umas as outras, e que sempre será determinado pelo olhar do outro (FABRIS, 2004).

Para finalizar, lembremos do mito de Narciso onde, depois da morte do rapaz, as ninfas perguntaram ao lago por que ele chorava tanto. O lago ficou algum tempo quieto e por fim, disse: "Eu choro por Narciso, mas jamais havia percebido que Narciso era belo.

Choro por ele porque todas as vezes em que se deitava sobre minhas margens eu podia ver, no fundo de seus olhos, a minha própria beleza refletida"(SGARIONI, 2008). Para além das obras, os artistas revelam algo mais profundo do que a própria imagem: talvez alguma verdade que eles esperam que os outros vejam, sendo que igualmente podem expressar como eles gostariam de ver a si mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1981.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1994.

CUMMING, Laura. **A face to the world on self- potraits.** London, Harper Press, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MACHADO, Arlindo. **O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges**. São Paulo: Editora Papirus, 2001.

SITES:

HORA, Daniel. **O Hackeamento como Prática Artística**. Publicado na Com Ciência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. Disponível em: <www.comciencia.br/comciencia/index.php?section=8&edicao=48&id=599>. Acesso em 14 de outubro de 2010.

MENDES, Rossana. **Francesca Woodman: Crítica do Fotográfico e Lugar Identitário.** Fevereiro de 2010. Disponível em:

<www.projectotraco.net/index.php?option=com_content&view=article&id=84&catid=43&Itemid=60>. Acesso em 14 de outubro de 2010.

SGARIONI, Mariana. **Uma Multidão de Narcisos**. Agosto 2008. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=578> Acesso em 15 de outubro de 2010.

CATÁLOGOS:

CHIARELLI, Tadeu. **Identidade/ não identidade: a fotografia brasileira atual**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. Deslocamentos do Eu: **O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976–2001).** Itaú Cultural Campinas, 2001.

Imagens da cidade: o cartão-postal e a transformação do espaço.

Autora: Lillian Andreza dos Santos Souza, Arquiteta e Urbanista pela UEL, Especialista em Fotografia pela mesma instituição, Mestre em Multimeios pela UNICAMP.

Eixo temático 17 – Imagens Urbanas

Resumo: Sabe-se que o ecletismo, movimento caracterizado pelas colagens de elementos de vários tipos de arquiteturas de diferentes locais e tempos, é contemporâneo da época áurea dos cartões postais ilustrados a partir de fotografias. Este artigo pretende pontuar a importância do postal na (re) construção da imagem das cidades e mostrar que, a partir do início de sua circulação elas começaram a construir suas versões remodeladas do espaço público. Para tanto, traz um levantamento e análise dos temas mais caros aos postais, suas pretensas funções, usos e maneiras de circulação, identificando as possíveis conseqüências na transformação do espaço.

Palavras chave: cidade, cartão-postal, imagem.

Imagens da cidade: o cartão-postal e a transformação do espaço.

Este texto pretende investigar as intersecções entre a cidade e suas representações, sobretudo as fotografias estampadas nos cartões postais e de que maneira elas contribuem para a transformação da imagem do espaço urbano.

Paisagens urbanas sempre foram temas das mais diversas formas de representação: de pinturas ao cinema, passando por desenhos e gravuras. Mas é na fotografia que esta pesquisa se concentra, por sua popularidade, aceitação, facilidade de produção e pelas novas possibilidades que ela apresenta.

Se a preocupação estética existe desde sempre na arquitetura, e, por consequência, na cidade, a questão parece tornar-se mais pertinente com o surgimento da fotografia, sua praticidade, semelhança com o real e possibilidade reprodutiva que ela inaugura: se antes as pessoas só conheciam aquilo que realmente podiam ver, os lugares nos quais estiveram pessoalmente, a fotografia desvencilha o olhar dos pés, ou seja, o mundo pôde ser visto através dessa nova forma de imagem.

Para Boris Kossoy, além de tornar o mundo familiar, à medida que apresenta realidades antes só conhecidas pela tradição oral e escrita, outro aspecto importante é a evolução técnica, impulsionada pela rápida aceitação e consumo das fotografias. Afirma que, com o desenvolvimento da indústria gráfica, “iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhes, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais” (Kossoy, 2001, p.27).

O desenvolvimento da indústria gráfica potencializa as características da fotografia na medida em que possibilita sua reprodutibilidade: milhares de pessoas vêem a mesma imagem na capa de um jornal, por exemplo. Também permite que se coloque, lado a lado, obras arquitetônicas de diferentes espaços e tempos, possibilitando comparação. E é aí que a fotografia se confunde com a cidade: além de representá-la, cria no imaginário popular uma série de novas configurações espaciais possíveis, originando novos paradigmas para as futuras construções, e consequentemente, transformando a imagem da cidade.

Carvalho e Wolf (in Fabris, 1998, p.151) falam sobre o tipo de informação que alimentava o imaginário dos arquitetos do século XIX. Afirmam que além de viagens exploratórias os arquitetos colecionavam postais, estereoscopias, clichês e telas que traziam imagens de diversas obras, incorporando a seu museu imaginário o conhecimento visual de arquiteturas jamais visitadas.

As autoras reconhecem o cartão-postal como de fundamental importância para a divulgação e consolidação do gosto pela fotografia, por enfocarem "temas caros a uma sociedade ávida por conhecimento, por novidade, por status" (Fabris, 1998, p.152). Afirmam também que a arquitetura tem presença constante nas fotografias do século XIX. Para elas,

> "através de imagens "reais" e "vivas" de lugares até então inatingíveis, viajava-se, conhecia-se o mundo todo. Mais que isso, detinha-se esse recém-descoberto universo bem próximo, ao alcance da mão. No caso dos arquitetos somava-se, a essa aspiração, o interesse particular por conhecimento de um universo referencial, importante para o desenvolvimento de sua própria profissão."

Os postais, surgem na Áustria na segunda metade do Século XIX, a partir da sugestão do professor de economia política da academia militar de Viena, Emmanuel Herman, em um artigo chamado "Acerca de um novo meio de correspondência" (Vazquez, 2002, pg 29). Apesar do rápido sucesso, os primeiros eram ainda muito despojados e a despeito do interesse crescente pelas imagens, elas só passaram a complementá-los nas décadas seguintes.

Sobre este tema Borges (2005, p.59) afirma que um ano depois do surgimento da primeira máquina fotográfica da Kodak em 1888, houve um consequente aumento de consumo e comercialização das imagens e surgiram os cartões postais ilustrados a partir de fotografias.

De acordo com a autora, em pouco tempo fotógrafos e pequenos empresários começaram a investir na produção e comercialização de vistas de paisagem, de cenas da vida rural e urbana, de monumentos históricos e de lugares que iam se tornando cada vez mais objetos de desejo e das viagens de lazer da burguesia da *Belle Époque*. De certa forma, a rápida aceitação dos postais pode ser atribuída, em parte, às viagens de férias, que começam a tomar corpo nesta mesma época. Este novo hábito é ligado por Vasquez ao desenvolvimento

dos principais meios de transporte da época e ao surgimento de novas formas de locomoção e trânsito de pessoas:

> "Entre fins do século XIX e as primeiras décadas do séc. XX, quando o postal vivia o apogeu, consolidavam-se e expandiam-se os meios de transporte oitocentistas – como o trem e o navio a vapor – e surgiam outros, ainda mais modernos e rápidos, como os dirigíveis para levar passageiros, os aviões comerciais e finalmente os automóveis. Todo o engenho humano parecia concentrado em conceber novos meios de locomoção, convidando o homem a ir sempre mais longe, com cada vez mais frequência." (Vasquez, 2002, p.30)

Vasquez ainda cita os postais de paisagens fotográficas como os mais requisitados, colocando-os como espelhos fiéis das cidades, uma vez que, aliada a seus prédios mais importantes, eram os temas mais prezados dos editores, como se vê no exemplo abaixo, no postal da Av. Higienópolis, na Vila Penteado (Figura 1). Assim como hoje, esses cartões postais jamais ofereciam imagens-sintoma do feio e do desagradável. Referem-se sempre a um ideal de belo consagrado pelas artes plásticas greco-romana e renascentista, fato explicado pela função essencial atribuída ao postal:

> "A vocação primordial do cartão-postal é a transmissão de uma mensagem escrita no verso e visual no anverso. O turista que deseja transmitir aquilo que ele vê aos seus amigos que ficaram em casa, lhes endereçará o cartão-postal que melhor descreve aquilo que ele vê diante de si e, de preferência, de forma idealizada. É por isso que um cartão postal é sempre uma reprodução fiel e, por conseguinte, clássica de um local ou de um monumento.[1]" (Vasquez, 2002, p. 50)

1 Neste trecho do livro, Vasquez cita Robert Girault, representante da Editora Yvon, principal editora de postais francesa na década de 1920.

Figura 1: Postal Av. Higienópolis – Vila Penteado. Cartão postal. Fonte: Toledo 2004.

Borges também coloca os prédios públicos e as construções arquitetônicas esteticamente mais arrojadas como principais alvos dos produtores de postais, como mostram as figuras 2 a 5:

> "consumindo os ícones que as representavam, o turista, que durante suas viagens interrompia a mesmice de seu cotidiano, queria mostrar a seus parentes e amigos que também ele participava do avanço da civilização, simbolizada nos cartões postais, por um mundo ordenado por signos já identificados com as noções de belo, prazer e avanço, sobretudo tecnológico". (Borges, 2005, p. 60)

A figura 02 exemplifica esta afirmação, mas também serve de referência para Vasquez, que ressalta a característica informativa e comemorativa dos postais:

> "Num tempo em que a presença da imagem da na imprensa ainda era rara, os cartões postais serviram também de veículo para a difusão de assuntos de interesse geral, registrando com uma visão que pode ser encarada como "jornalística" eventos de caráter efêmero." (Vasquez, 2002, p. 37).

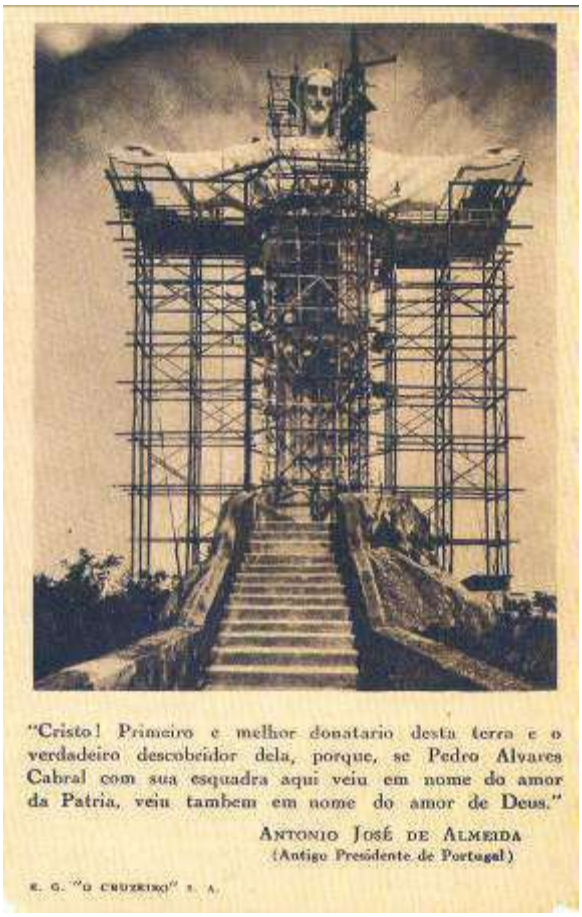


Figura 2: Construção da Estátua do Cristo Redentor no cume do Corcovado. Rio de Janeiro, (RJ), 1930. Fonte: Vasquez 2002

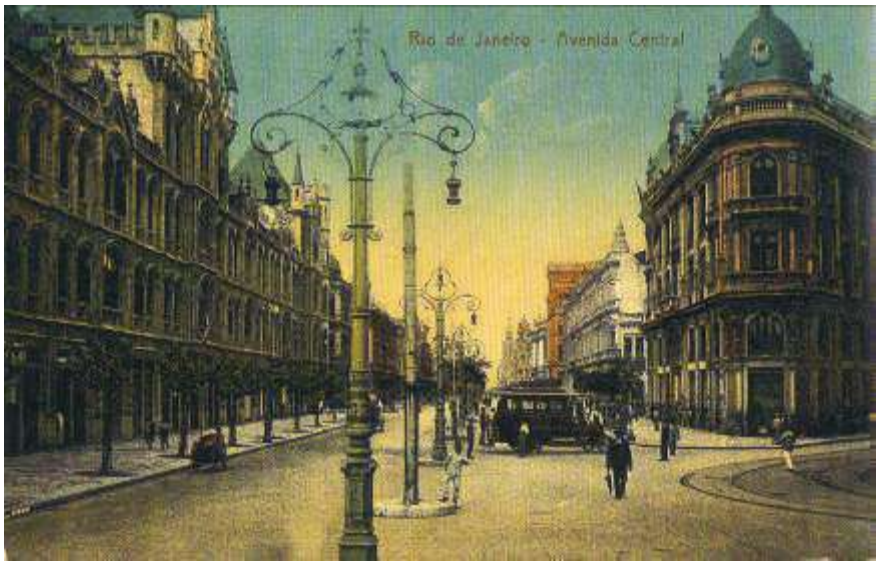


Figura 3: Postal Av. Central (atual Av. Rio Branco), Rio de Janeiro (RJ), postado em 19 de agosto de 1913. Fonte: Vasquez 2002.

Figura 1: Postal Estação da Luz – Estação da Luz. Cartão Postal. Foto de Guilherme Gaensly. Fonte: Toledo 2004.

Figura 52: Edifício Sampaio Moreira (com 14 andares, foi inaugurado em 1924), Parque do Anhangabaú, São Paulo (SP). Fonte: Toledo 2004.

A autora relaciona ainda a circulação dos postais com a reconstrução da imagem das cidades, quando diz: “À medida que a moda dos postais ia se alastrando, as cidades, lóci por excelência do exercício das práticas civilizadoras, iam construindo suas versões higienizadas, oficiais e modernas do espaço público” (Borges, 2005, p.60).

De fato, não se fica inerte diante de uma fotografia, de alguma forma ela faz seu assunto repensar a própria imagem. Neste caso, serve de suporte para criar aquilo que se quer ser: os postais, livres dos envelopes, circulam suas fotografias pelo mundo, dizendo silenciosamente: “assim é Paris”, ou Brasília, ou Rio de Janeiro. A partir daí as cidades se reconstroem, se reordenam, se reciclam, como nos planos de reurbanização das grandes cidades brasileiras ocorridos no início do século passado: o Rio de Janeiro, por exemplo, que sob o comando de Pereira Passos; além de abrir avenidas e expandir a cidade no sentido sul, derrubou as antigas construções do período colonial e levantou grandes exemplares da arquitetura eclética, como o Theatro Municipal, de 1909.

Sobre o ecletismo, pode-se inferir que os postais também trabalharam para sua difusão na América. O termo se refere à combinação de diferentes estilos arquitetônicos, de diferentes épocas em uma única obra, sem produzir com isso um novo estilo. Caracteriza-se mais por seu aspecto de “colagem” do que de inovação. Combina as melhores qualidades das obras de grandes mestres anteriores para alcançar a perfeição.

Surge na França, por volta de 1840 em oposição ao estilo greco-romano dominante na época. Os arquitetos propõem a retomada de outros modelos históricos, pregando um livre uso do passado através da habilidade de combinar os melhores aspectos de cada uma para satisfazer as demandas de todos os setores da construção. No Brasil o Ecletismo aparece no início do século passado, data que coincide com a circulação dos postais ilustrados.

Fato é que, na França, como nos demais países da Europa, encontram-se todas estas referências ao alcance do olhar. No Brasil, distante milhares de quilômetros destes exemplares, o Ecletismo só foi possível no início do século XX, reforçando a ideia da contribuição dos postais neste processo de transformação do espaço urbano.

Referências Bibliográficas:

BORGES, Maria Elisa Linhares. História e fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CARVALHO, Maria Cristina Wolf de e WOLF, Silvia Ferreira Santos. Arquitetura e fotografia no século XIX. In FABRIS, Annateresa. (org). São Paulo: EDUSP, 1998.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 2ª Ed.

KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 2ª Ed.

TOLEDO. Benedito Lima de. São Paulo: três cidades em um século. São Paulo: Cosac e Naify, Duas Cidades, 2004.

VASQUEZ, Pedro Karp. Postaes do Brazil:1893-1930. São Paulo: Metalivros, 2002.

FILHO, Nestor Goulart Reis. Quadro da arquitetura no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1973.

RECORTES DE IMAGENS URBANAS DA CIDADE DE FEIRA DE SANTANA, BAHIA, BRASIL

Livia Dias de Azevedo
Geógrafa, Mestre em Desenho e Cultura
Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS
liviadias2@gmail.com

Lysie dos Reis Oliveira
Arquiteta e urbanista, Doutora em História Social
Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS
lysie60@hotmail.com

1 Introdução

Diante de todas as transformações técnicas, científicas e informacionais verificadas nos últimos anos, não causa surpresa que todas as esferas da vida coletiva tenham sido modificadas. Nesse sentido, estabeleceram-se novas ou renovaram-se as organizações sócio-espaciais de tradição. Parece ponto comum entre os estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento que o mundo não é mais o mesmo: as mudanças envolvem os campos cultural, educacional, científico, ético, filosófico e artístico e, assim, as relações tempo-espaço, sociedade-espaço e espaço físico/material-virtual ganham novos olhares, contornos e dinamismos.

Desta forma, as mudanças envolvem os campos culturais, educacionais, científicos, éticos, filosóficos e artísticos. Diante desse entendimento, apropriamo-nos como alicerce teórico-metodológico das idéias de Kevin Lynch (1997)[1], Claúdia Pereira Vasconcelos (2008)[2], Milton Santos (2004)[3], Jacques Le Goff (1998)[4], Lucrécia D'aléssio Ferrara (1988, 2000)[5] e outros autores, que mesmo não sendo efetivamente citados, contribuíram para a articulação e o desenvolvimento dos argumentos que estão aqui colocados.

É neste complexo e dinâmico contexto que o presente estudo objetiva fazer uma leitura visual da paisagem urbana da cidade de Feira de Santana-Bahia, bem como, identificar através do desenho, a distribuição espacial das matrizes culturais que se misturam na cultura local desta cidade.

Este trabalho contribui para os estudos em imagem na medida em que articula de forma interdisciplinar desenho urbano e geografia, é necessário esclarecer que esta busca refletir e analisar a relação sociedade-natureza do ponto de vista da espacialidade, em uma leitura onde

o desenho é entendido por meio da concepção de Lysie dos Reis Oliveira e Gláucia Maria Costa Trinchão (1998)[6], como não apenas grafia, expressão humana, mas, sobretudo como registro, como um instrumento de leitura que carrega consigo uma lógica e, por isso mesmo, é elemento transmissor de informações diversas.

Neste sentido, o desenho atua não apenas como representação do espaço, mas, principalmente, como fonte de informação e conhecimento. Esta leitura da dinâmica espacial das relações dialéticas sociedade-espaço, se insere em uma perspectiva que coaduna com a contemporaneidade e as atuais e complexas relações interespaciais. Nesta direção, possibilita outras leituras acerca do espaço e seu desenho denotando assim, uma perspectiva de leitura do ambiente urbano ainda pouco explorada.

É importante informar ao leitor que para o desenvolvimento dessa pesquisa empregou-se o método utilizado por Kevin Lynch (1997), o qual busca compreender como as pessoas observam, percebem e se deslocam no espaço urbano. O autor explica que as formas físicas da cidade agem sobre os seus transeuntes, provocando percepções, gerando informações e imagens de cidade.

O trabalho ora apresentado tem como objeto de estudo a paisagem da Avenida Getúlio Vargas e da Rua Marechal Deodoro da Fonseca, consideradas parte do centro da cidade de Feira de Santana-Bahia. Estas vias são representativas não só por hoje serem concentradoras de fluxo populacional, comercial e de automóveis, mas, principalmente, por serem duas das vias mais antigas desta cidade e se apresentarem como grandes marcos[7] urbanos. Além de importantes pontos nodais[8], são referências da antiga cidade e da antiga feira livre da qual a cidade legou o nome.

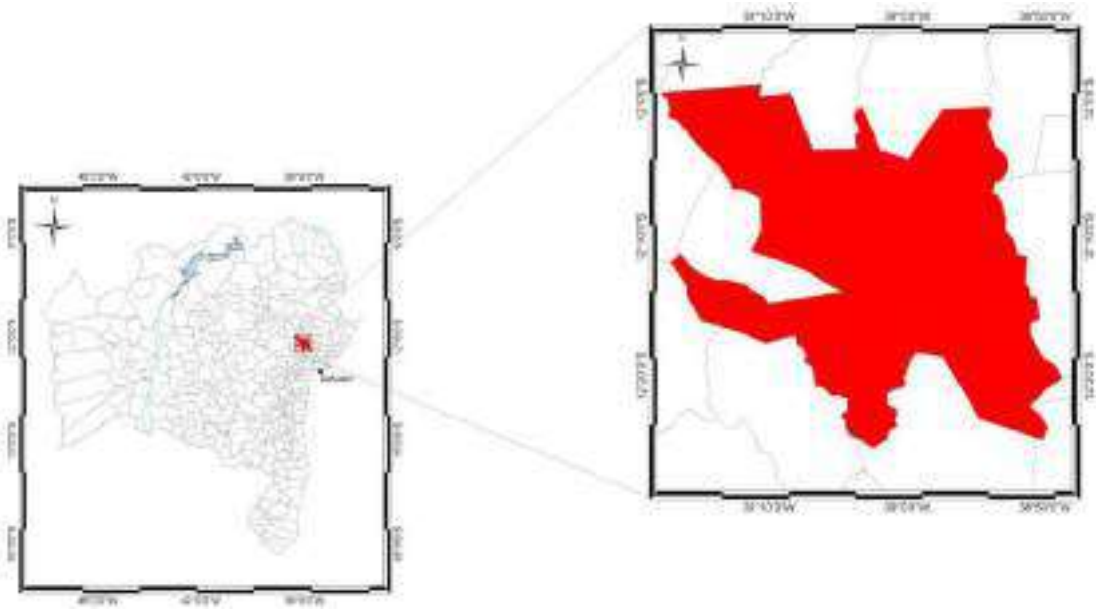
Para a efetivação desse trabalho utilizamos como procedimentos metodológicos a revisão bibliográfica acerca do tema em questão, assim como trabalho de campo que ocorreu através de trajetos que fizemos caminhando pelas ruas onde registramos fotograficamente a paisagem e os seus elementos híbridos que se remetem a matrizes culturais ligadas ao sertão e ao litoral baianos. Anotou-se em um diário de campo as impressões e sensações dos arredores que envolvem os elementos destacados. Posteriormente, fez-se uma reflexão da localização desses elementos culturais no contexto do centro da cidade a fim de compreender a sua espacialidade.

O uso das fontes e recursos imagéticos, como as fotografias e desenhos, foram essenciais para o desenvolvimento do trabalho, na medida em que possibilitou uma leitura do urbano, assim como a criação de mapas de localização referentes aos recortes culturais na cidade de

Feira de Santana. Destaca-se que todas as fotografias aqui apresentadas foram produzidas pelas autoras.

2 Desenvolvimento do trabalho

Feira de Santana é considerada a maior cidade do interior da Bahia. E, por conta do número de sua população, cerca de 500.000 habitantes e da variedade de bens e serviços oferecidos à sua micro e mesorregião, se estabelece como importante cidade de médio porte baiana. Está localizada entre dois importantes domínios morfoclimáticos, a caatinga e os mares de morros que abrange o litoral baiano, abaixo consta o mapa de localização de Feira de Santana em relação ao contexto baiano.



Mapa 01: Localização do município de Feira de Santana em relação a Salvador e ao contexto baiano
Fonte: Laerte Dias, 2009

Desde a década de 1950 a cidade de Feira de Santana vem passando por modificações profundas em sua paisagem. Esta temporalidade é especialmente importante, pois integra Feira a uma rede urbana de maior alcance. As já intensas vias de comunicação entre Feira e o recôncavo e entre Feira e o sertão da Bahia, foram incrementadas com a abertura das rodovias que instituíram Feira como um ponto nodal, ou seja, como rota de passagem obrigatória interligando não apenas cidades baianas, mas regiões brasileiras, como a sudeste-nordeste-norte, com a construção da atual rodovia BR 116 e BR 324.

Mas este não é um fenômeno novo em Feira de Santana, visto que esta cidade tem a sua história ligada ao transporte e abastecimento de mercadorias agropecuárias do sertão em direção ao recôncavo baiano. Transformou-se em ponto de referência para tropeiros e

vaqueiros que paravam para descansar a si e aos animais, bem como para já ali aproveitando a aglomeração de pessoas comercializarem alguns produtos básicos de subsistência.

Esta vocação para o comércio acompanha a imagem da cidade até hoje, sendo impossível tanto internamente quanto externamente dissociar Feira de Santana à idéia de cidade essencialmente comercial. Imagem que, para além da sua tendência comercial favorecida pela sua localização geográfica, foi apropriada pelo poder público municipal para justificar toda e qualquer intervenção urbana como meio necessário para potencializar as relações comerciais da cidade, garantindo assim o seu crescimento econômico e gerando a perspectiva de um progresso em curto prazo.

Essa discussão nos induz a pensar que esta população possui origens diversas, possibilitando uma mistura cultural, sendo difícil, hoje, identificar a cultura local. Vários foram os elementos culturais e símbolos agregados e/ou modificados dentro do cenário cultural feirense. Esse fenômeno, dentre outros, está sendo registrado com a expansão, a profunda modificação e o redesenho de seu espaço urbano. Consequentemente, novas formas estão fazendo parte da paisagem ou velhas formas estão abrigando novas ou modificando suas funções, acarretando uma mudança dos fluxos, da organização da cidade, bem como do modo de vida da população feirense, ou seja, das suas práticas e hábitos culturais que, sobretudo, tornam-se visíveis na paisagem urbana.

A paisagem muda de feição em decorrência de uma série de combinações, como: frequência e circulação de veículos diversos: (carros, motocicletas, bicicletas, carroças, carros-de-mão); comportamento e vestuário das pessoas; fluidez do trânsito; disposição dos objetos no espaço e suas funções; aglomeração e densidade desses elementos, dentre inúmeras outras.

2.1 Da dualidade ao hibridismo da cultura feirense

A história do estado Bahia se confunde com a própria história da cidade de Salvador, a sua hegemonia política, governamental, administrativa, econômica e cultural a incumbiu de torná-la um centro magnético, polarizando todas ou quase todas as cidades e municípios do estado em torno de si.

A imagem da cidade de Salvador é estendida a toda a Bahia, dando, inclusive, uma idéia de homogeneidade cultural em todo o estado. É como se existisse apenas uma única cultura capaz de representar toda Bahia, os recortes espaciais, as suas gentes, as suas origens históricas e culturais são escondidas, esquecidas e sombreadas pela cultura de Salvador e de

seu entorno, especialmente o recôncavo baiano. Salvador, assim, se torna referência de cidade e de cultura para todos os outros municípios baianos e não baianos. Vale ressaltar que a idéia de Salvador como referência de cidade é datada desde o período colonial, quando era ainda sede do governo nacional e principal centro econômico do país, isto por volta de 1549 até século XVIII. Como percebemos a construção de Salvador como principal imagem da Bahia e referência estadual tem suas origens na produção e organização do espaço brasileiro e estadual. Cláudia Pereira Vasconcelos publica um artigo contendo parte da sua pesquisa concluída em 2007 sobre a baianidade e a sertanidade no jogo identitário da cultura baiana, tendo como foco da análise os textos do escritor Jorge Amado e do poeta e advogado Eurico Alves Boaventura. Dois baianos, porém nascidos em contextos espaciais bastante diferentes, o primeiro em Itabuna e criado em ilhéus, seguindo para Salvador e o mundo, e o segundo em Feira de Santana, também residindo em Salvador para estudar mas, ao contrário de Jorge Amado, retorna a sua cidade de nascimento.

Eurico Alves Boaventura trabalha com um par bastante interessante e define o litoral como cidade e o sertão como sertão, mas isto cria uma distinção entre urbano e rural, conceitos que estão diretamente ligados ao modo de vida nestes espaços.

Segundo Vasconcelos (2008, p.01) “a idéia de Bahia – baianidade – foi construída através de uma estratégia imagético-discursiva que a colocou como algo à parte, *sui generis*”, ou seja, como um lugar diferente de todos os outros, singular e exclusivo. Neste sentido, influenciou não apenas a imagem construída internamente, mas, sobretudo externamente “aparecendo no imaginário nacional e internacional como sendo a terra da felicidade, um lugar diferente, místico e sensual, um caso à parte do Nordeste e, mais ainda, um caso à parte no Brasil. Uma imagem que de certa forma foi se organizando tanto de dentro para fora como de fora para dentro”, salienta a autora.

Depreende-se a partir desse fragmento de texto que os grupos políticos que governavam a Bahia procuravam uma imagem que a caracterizasse da melhor maneira possível, que a destacasse como única e incomparável e que havia um projeto de dissociar a sua imagem com a do Nordeste, possivelmente por esse ser lembrado como atrasado, feio e miserável.

A imagem do sertão baiano associada a do Nordeste brasileiro traz outras implicações, como a ambivalência ou dicotomia no discurso entre campo e cidade, ambivalência que também se encontra na teoria de Le Goff (1998) quando afirma que existe, ainda na antiguidade, uma desvalorização e menosprezo pelo trabalho do camponês, em contraposição ao trabalho urbano. “Trata-se sobretudo de trabalho rural e, segundo uma tradição que o cristianismo apenas reforça com relação à Antiguidade, o camponês é menosprezado. Na

antiguidade, ele é o grosseiro, o rústico, em oposição ao homem da cidade" (LE GOFF, 1998, p. 47). Encontramos esta idéia reforçada em outro texto:

> mas seja qual for o *status* depreciado de numerosos trabalhadores que evocamos, a grande valorização do trabalho se dá na cidade. Esta é uma das funções históricas fundamentais da cidade: nela são vistos os resultados criadores e produtivos do trabalho. Todos esses curtidores, ferreiros, padeiros...são pessoas que produzem coisas úteis, boas e, às vezes, belas, e tudo isso se faz pelo trabalho, à vista de todo mundo (LE GOFF, 1998, p. 49).

Como vimos a depreciação e a desvalorização do trabalho rural não é criada com a idade moderna ou contemporânea, mas remonta desde a Antiguidade, e ainda hoje essa imagem é perpetrada e aceita como realidade. É a partir dessa imagem, dessa cultura, desse olhar que teimamos em entender a região do Nordeste brasileiro e do sertão da Bahia de base agrícola-rural. Consideramos estes espaços e suas gentes como atrasados, desprovidos de tecnologias e possibilidades. Discursos e ideologias criadas, na antiguidade, pela igreja cristã e na atualidade pelas elites econômicas e políticas locais.

Assim, a discussão iniciada por Vasconcelos (2008) chama a atenção para a restrição desse discurso hegemônico e aparentemente consensual, pois deixa de fora outras regiões baianas com igual riqueza cultural, tais como a Chapada Diamantina, e o Semi-Árido, este último se expressando "através de outros elementos e artefatos culturais mais identificados com o Nordeste do que com a Bahia e já apresenta, por si só, referências culturais bastante diversas" (idem, p.02). Ressalte-se que a Bahia é um Estado de grandes extensões longitudinais e latitudinais, sendo maior, inclusive, que muitos países do mundo.

Se observarmos as imagens construídas pela literatura baiana, como, por exemplo, Dona Flor e seus dois maridos, Gabriela cravo e canela, Mar morto e Bahia de todos os Santos, todos de Jorge Amado, pela música com Dorival Caymmi, pela televisão, pelos desenhos, pela pintura de autoria de Carybé e outros que foram expoentes nas artes na Bahia, perceberemos que, em sua esmagadora maioria, não há referência aos elementos rurais e sertanejos, porque estes estariam ligados à imagem nordestina, por isso, a necessidade de esquecimento e/ou de sombreamento desta cultura. A imagem nordestina contraria a imagem feliz da Bahia. Vale acrescentar que Carybé veio à Bahia com o propósito de entrevistar Lampião, símbolo do homem do sertão, mas não conseguiu, então se contentou em pintá-lo, talvez por isto, tenha se dedicado à pintura e à serigrafia que retratavam a cultura e o cotidiano da cidade de Salvador, elementos que marcaram definitivamente a sua carreira.

Feira de Santana, espaço também da cultura sertaneja, não foge à lógica descrita acima. Os ícones ligados ao sertão, ao vaqueiro, ao tropeiro, ao boiadeiro, ao coureiro, como, por exemplo, visto nas imagens 01 e 02, são esquecidos e/ou sombreados pela cultura do recôncavo baiano, contudo, são estrategicamente convocados e resgatados quando há necessidade de mostrar símbolos da identidade local ou de suas especificidades.

Assim, o símbolo do vaqueiro, assim como do tropeiro são escondidos e a cidade parece não os acolher como seus patrimônios, parte da sua memória visual e referência cultural.

Imagem 01. Foto do Monumento em homenagem ao tropeiro localizado na praça do tropeiro perpendicular a Avenida Getúlio Vargas.
Fonte: Azevedo, 2008

Um exemplo emblemático desse sombreamento dos ícones ligados à cultura sertaneja está explicitado na imagem 02, onde entre as sombras das árvores esta o monumento em homenagem ao vaqueiro, praticamente invisível na paisagem urbana da cidade.

Imagem 02. Avenida Getúlio Vargas. Monumento em homenagem ao Vaqueiro.
Fonte: Azevedo, 2009

Em nossa percepção, Feira já nasce dual, primeiro porque foi inserida no contexto baiano a partir da necessidade de criar gado para abastecer os centros produtores de cana de açúcar e mineração, como vimos anteriormente, neste momento à cidade ainda fazia parte da jurisdição de Cachoeira[9], ou seja, era considerada como parte das cidades que pertenciam ao recôncavo baiano[10], integrada, dessa forma, ao conjunto de estruturação econômica das cidades ao redor de Salvador ou do recôncavo baiano. Em 1833 Feira de Santana emancipa-se e separa-se de Cachoeira, para polarizar sua própria microrregião. Com isso, alguns hábitos e costumes do recorte litoral foram trazidos e introduzidos pela população migrante neste período. Admitimos que o processo migratório foi de fundamental importância para que mistura cultural se realizasse. Este fluxo migratório proporcionou agregar e misturar hábitos, costumes e tradições diversas, modificando a cultura da cidade.

Aceitando a pluralidade cultural provocada pela migração e evidenciada neste início de século principalmente pelos meios de comunicação, percebemos que a dualidade da cultura feirense está marcadamente presente na paisagem, sobretudo, do centro da cidade de Feira de Santana, aqui representado, como dito anteriormente, pela Avenida Getúlio Vargas e Rua Marechal Deodoro da Fonseca.

Dessa forma, torna-se possível analisar o fenômeno da hibridez, da pluralidade cultural vivida neste início de século XXI, que, por sua vez, fica registrado na paisagem urbana das cidades. No caso da cidade em questão, Feira de Santana, escolhemos focar nestes dois recortes culturais sertão e litoral em função da sua preponderância na paisagem desta cidade, bem como em função do processo histórico, exposto acima, que subsidiou o surgimento e crescimento da mesma.

É importante ressaltar que a Avenida Getúlio Vargas é relativamente mais extensa que a Rua Marechal Deodoro da Fonseca, estas duas vias se cruzam formando um dos principais pontos nodais da cidade. Mas as casas comerciais, os produtos, enfim, o público que circula e freqüenta estes dois espaços são muito diferentes e consomem também culturas diferentes.

Os dois importantes, representativos e emblemáticos recortes culturais baianos o sertão e o litoral, estão particularmente presentes nessas duas vias. Percebemos a cultura do sertão descrita na paisagem da Rua Marechal Deodoro da Fonseca, através de seus hábitos e modos viver e se relacionar com o espaço cotidianamente. Nas imagens a seguir observar-se-á vendedores de frutas, verduras, legumes, beijus, bolos, feijões, produtos originários do sertão baiano que são comercializados, via de regra, pelos próprios produtores, ocasionando mesmo

no centro da cidade uma grande feira livre com produtos variados e atendendo a um público de baixo poder aquisitivo.

Observa-se na imagem 03 a variedade de produtos comercializados na rua, são cajus, laranjas, limas, mangas, feijão de corda, que é debulhado em um ritual corporal, memorial e aceito a visibilidade urbana, ou seja, não há estranheza, todos dispostos ali no chão, observa-se também a reduzida quantidade dos produtos, o que reforça a idéia de que são vindos das pequenas propriedades de cultivo caseiro.

Imagem 03. Foto das vendedoras e vendedor de produtos alimentícios, localizados na Rua Marechal Deodoro da Fonseca. Fonte: Azevedo, 2008

Já na imagem 04, visualizamos os produtos simbolicamente ligados aos hábitos nordestinos, como os beijus de tapioca de variados tamanhos e sabores, a quebradinha, a massa puba, derivada, assim como os beijus e a quebradinha, da mandioca, comida tradicionalmente ligada ao sertão. Vemos mangas e limões em pequenas quantidades e reservadas em sacos de nylon.

Imagem 04. Foto da vendedora da Rua Marechal Deodoro da Fonseca.
Fonte: Azevedo, 2008

Pode ser visualizado nas imagens acima que as vendedoras utilizam parte do passeio das lojas para comercializarem os seus produtos. Tendo em vista os trajetos e observações realizados na rua não se observou uma relação conflituosa entre as vendedoras e os lojistas. O imaginário do que significou a antiga feira é expressivamente marcante na cultura desta cidade e as imagens 03 e 04 são exemplares.

Nas imagens 05 e 06 se remetem dois grandes símbolos da cultura do recôncavo baiano, o acarajé e a moqueca, estes dois restaurantes localizados em uma área privilegiada da avenida, atendem a um público de alto poder aquisitivo.

Na fachada mostrada na imagem 05, observamos os acompanhamentos do acarajé, como a pimenta, o camarão e o vatapá. Todos estes se referem à cultura ligada ao litoral baiano. Afirmamos isto com base no processo colonizador que impôs a Salvador e ao chamado recôncavo baiano a influência das culturas africanas.

Imagem 05. Foto do Restaurante na Avenida Getúlio Vargas. Fonte: Azevedo, 2008

Na imagem 06 o que é posto em destaque é a moqueca. A fachada do restaurante nos induz a pensar em um ambiente de mar, representado pelos peixes e as ondas do letreiro, ver imagem 07.

Imagem 06. Foto do Restaurante na Avenida Getúlio Vargas.
Fonte: Azevedo, 2008

Imagem 07. Detalhe da fachada do Restaurante Ki- Mukeka
Fonte: Reis, 2008.

3 **Considerações finais**

Diante da discussão empreendida acima, verificamos que em parte específica da Avenida Getúlio Vargas há preponderância na paisagem urbana de elementos relacionados ao litoral e recôncavo baianos, como, por exemplo, o acarajé, o vatapá e a moqueca. E que esta paisagem, está em uma área privilegiada da Avenida, de grande valorização econômica e sendo consumida por um público de alto poder aquisitivo.

Já na Rua Marechal Deodoro da Fonseca encontramos uma paisagem urbana que contém elementos ligados ao sertão da Bahia, como os produtos derivados da mandioca e o feijão de corda. O comércio de frutas, verduras, legumes e outros produtos é realizado por feirantes originários da zona rural do município de Feira de Santana e atende, basicamente, ao público de baixo poder aquisitivo. Assim, podemos inferir que a partir da leitura da paisagem urbana da cidade de Feira de Santana percebemos a presença de elementos culturais definidores dos grupos sociais que a compõem.

NOTAS

[1] LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.
[2] VASCONCELOS, Cláudia Pereira. *Ser-tão baiano:* a baianidade e a sertanidade no jogo identitário da cultura baiana. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14139.pdf>. Acesso em: 20.11.2008.

[3] SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço.* Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: EDUSP, 2004.
[4] LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
[5] FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Ver a cidade:* cidade, imagem, leitura. São Paulo: Nobel, 1988.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Os significados urbanos.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FABESB, 2000.
[6] OLIVEIRA, Lysie dos Reis; TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. A história contada a partir do desenho. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ENGENHARIA GRAFICA NAS ARTES E NO DESENHO, 2., 1998,

Feira de Santana. **Anais...** Feira de Santana: UEFS, Associação Brasileira dos Professores de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, 1998. p. 156-164.

[7] Os marcos são outro tipo de referência, mas nesse caso, o observador não entra neles: são externos. Em geral, são um objeto físico definido de maneira muito simples: edifício, sinal, loja ou montanha. (Lynch, 1997, p.53)

[8] Segundo Lynch (1997, p. 52-53) "os pontos nodais são pontos, lugares estratégicos de uma cidade através dos quais o observador pode entrar, são focos intensivos para os quais ou a partir dos quais ele se locomove. Podem ser basicamente junções. Locais de interrupção do transporte, um cruzamento ou uma convergência de vias, momentos de passagem de uma estrutura a outra."

[9] Cidade distante cerca de 120 km da capital baiana, Salvador. Considerada recôncavo baiano, pela sua proximidade espacial e, principalmente, por coadunar a com cultura desta capital.

[10] Região que agrega, por relações culturais e econômicas, cidades próximas à Salvador.

ARTE E SECA: IMAGENS REMEMORADAS POR ARTISTAS DO SERIDÓ POTIGUAR

Prof. Dr. Lourival Andrade Júnior – UFRN-CERES-DHC
lourivalandradejr@yahoo.com.br

"Eu vi a seca nos campos dos Inhamuns
Guardo nos olhos o fogo das madrugadas
e nos ouvidos as últimas palavras daquela vaca laranja,
lavrada de branco, a lamber, meio desfalecida, o bezerrinho morto. (...)
Nos campos dos Inhamuns, mesmo sem chuva, a poesia não morre:
Árvores de braços humanos e nus pelos crepúsculos
A estrada branca do rio ao clarão da lua cheia.
Histórias da guerra antiga ao som das violas dos cantadores."
(Jáder de Carvalho)

Palavras-chave: Seca; Seridó; Artes visuais.

O Seridó Potiguar é uma região do semi-árido brasileiro e que compreende vinte três municípios do Estado do Rio Grande do Norte (Caicó, Currais Novos, Parelhas, Ipueira, São José do Seridó, Cerro Corá, São João do Sabugi, Cruzeta, Equador, Florânia, Timbaúba dos Batistas, Acari, Carnaúba dos Dantas, Serra Negra do Norte, Tenente Laurentino Cruz, Jucurutu, Jardim do Seridó, São Fernando, Lagoa Nova, São Vicente, Jardim de Piranhas, Ouro Branco e Santana do Seridó). Marcado por uma temperatura alta durante todo o ano e com poucas chuvas, esta região traz uma vivência em relação à natureza e a suas peculiaridades que faz deste lugar um mosaico de cores e sensibilidades que tem chamado a atenção de pesquisadores de diversas áreas.

O que chamou a nossa atenção quando chegamos à região em agosto de 2009 foi a falta de pesquisas no concernente a imagem, arte e religiosidade popular, assuntos estes que tem feito parte de nossas pesquisas nos últimos anos. Solicitamos aos alunos do curso de História (UFRN - Campus Caicó), que nos informassem quais os artistas (pintores e escultores) de suas cidades, já que temos alunos dos vinte três municípios anteriormente citados. O que percebemos foi a falta de conhecimento sobre esta produção artística e seus desdobramentos no campo das ciências humanas. Um campo de possibilidades se abriu. Por conta disto, decidimos apresentar a Pró-reitoria de Pesquisa o Projeto "Seridó Visual: arte e estética", que buscaria em cada um destes municípios os artistas, para que fossem entrevistados e suas obras fotografadas, tentando suprir uma necessidade da região e preencher uma lacuna nas possíveis e diversas leituras sobre o Seridó. Já entrevistamos 96 artistas e já possuímos um banco de dados com 384 imagens[1]. Até o final de 2011 teremos um

site com todas as informações obtidas, artigos que já foram apresentados dentro desta temática, contato dos artistas e as entrevistas, bem como com uma mostra da arte produzida por cada um deles. Vale destacar, que uma das maiores dificuldades dos artistas é a comercialização de suas obras. Não há uma política pública que possibilite a circulação desta produção e os artistas ficam reféns de exposições em festas de padroeiros e eventos nada frequentes. O que sobra a eles são as encomendas, fugindo do que realmente querem pintar, desenhar e esculpir. Também é de nosso interesse que novas pesquisas surjam no que concerne a investigação sobre as imagens que estão presentes na região.

O projeto “Seridó Visual” já trabalha com desdobramentos em suas temáticas. Para os próximos anos pensamos em desenvolver pesquisas nas seguintes áreas: santeiros, mamulengueiros, oratórios, religiosidade não católica, imaginária, bordados, esculturas de rua (arte pública), estética do carnaval de rua, xilogravuras, pinturas rupestres, fotografia, interior das casas, fachadas, cemitérios, o maravilhoso e aprofundar a investigação sobre alguns artistas especificamente.

O mais recorrente sobre as temáticas dos artistas entrevistados é a seca. Mesmo a seca não estando tão presente na vida destes intérpretes é ainda aquilo que mais aparece como rememoração de suas vidas e de seus antepassados. A seca parece bater na porta todos os dias, ou no mínimo, mostra a sua cara a cada dia que o sol escaldante surge e que desnuda a vegetação rasteira, a coloração ocre da terra e da vegetação, o céu azul límpido sem nuvens, a terra pedregosa, dura, agreste, onde a poeira gruda na pele e avermelha ainda mais a paisagem. Aos viajantes que percorrem a região principalmente de setembro a março, estas imagens aparecem a cada quilômetro percorrido e reses apodrecidas avistadas aqui e ali ao longo das rodovias compõe uma paisagem desoladora. Mesmo que estes animais tenham sido mortos por um veículo, este cenário nos remete as imagens já amalgamadas em todos nós das grandes secas e da desolação de animais mortos e pessoas buscando sobreviver, ficando ou fugindo destas regiões. Rememoramos, sem ao menos termos vivido nesta região no passado. A construção destas imagens, ou representações, ao longo dos séculos foi eficaz.

Diante desta apresentação inicial, vamos penetrar neste universo de seca e arte, buscando perceber, mesmo que não definitivamente, as imagens construídas por artistas que vivem nesta região e, historicamente, como estas imagens estão presentes na elaboração mental dos brasileiros e das visões sobre o nordeste.

São diversos os relatos sobre as secas no nordeste brasileiro e suas consequências terríveis a população. Estes relatos sobre secas aparecem nos estudos sobre o tema desde 1559, conforme nos informa o memorialista seridoense Oswaldo Lamartine em

seu livro “Sertões do Seridó”, quando descreve o que chama de “O Mundo Seridoense”. São várias secas que também ocupam anos seguidos de falta de chuva e de uma inexpressiva política pública para buscar soluções definitivas para o caos que se instalava deste o século XVI (LAMARTINE, 1980, p. 171-182)[2].

Outro autor que se debruçou sobre o tema foi Marco Antonio Villa, que descreve a situação da seca nordestina como “holocausto” e relata a seca de 1877-79 como uma das mais terríveis, levando a morte quatro por cento da população nordestina. Segundo o autor, esta mortandade e a difícil solução para amainar as vicissitudes que os nordestinos passavam, levou a região a ser vista, deste então, como “região problema” (VILLA, 2000, p. 13)[3]. Ainda este autor, destaca o semi-árido como uma região “aparentemente sem história” como se o passado fosse vivido no presente, assim parece que o sertão “permaneceu inalterado” e se perpetuaram o poder dos coronéis (VILLA, 2000, p. 252)[4] e as sensibilidades e os olhares sobre a vida sertaneja se petrificaram, como as imagens pintadas pelos artistas locais atestam.

Este Brasil marcado pela seca e que moldou a imagem que parece eterna e única sobre o nordeste, está presente na obra de Euclides da Cunha, “Os Sertões”, que caminha entre o enaltecimento da vida sertaneja e o preconceito quanto a sua negação ao progresso, tão caro aos republicanos de primeira hora, entre eles o próprio Euclides da Cunha, mas que acabaram se decepcionando quando a República sonhada deu lugar a escândalos, crises econômicas e governos que atuavam em benefício próprio ou de seus pares.

Euclides da Cunha descreve um sertão destruído pelas intempéries da natureza, de um chão que se empedra, de uma caatinga que fere a paisagem como um “cilício dilacerador” (CUNHA, 1966, p. 120)[5]. Este mesmo autor descreve o sertão e seu personagem central, o sertanejo, como um baluarte da brasilidade, onde a mestiçagem não foi perversa como no litoral. Um dos estudiosos da obra euclidiana, Ricardo de Oliveira, faz menção a um “Brasil profundo” buscado pelo autor de “Os Sertões”, onde vê esta região nordestina como um lugar de esquecimento e por isso mesmo, lugar onde a brasilidade se conservou, não se degradou e conseguiu ficar longe da influência estrangeirista do litoral. Assim, neste lugar das secas e das lutas contra homens e contra a natureza, ou como aliada dela, forjou-se o “primeiro brasileiro, gerou um ente quase sobrenatural, um homem sublime” (OLIVEIRA, 2002, 525-526)[6].

Independente desta posição dúbia de Euclides, compreendendo sua historicidade, fica claro que o sertão é marcado como lugar de esquecimento, onde o tempo não caminha como nos lugares de desenvolvimento e de civilização. As imagens impregnadas

de descrições que colocam a natureza como parte da corporalidade humana, ou seja, homens e mulheres, que de alguma forma empedram-se como o próprio chão que pisam, que sempre estão caminhando em busca de água, mas que ficam circunscritos a este espaço calcinado e que assim decidem viver adaptando-se aos xique-xiques, mandacarus, cabeças de frade, favelas, facheiros, rios sem água, gado que se alimenta de vegetação ocre, que se vestem cobrindo-se dos pés a cabeça e que se mantém firmes em sua fé de que os céus, os santos e os milagreiros possam mandar chuva e diminuir suas agruras. A fé se renova a cada dia sem chuva. Este Brasil seco foi descrito por Euclides e tantos outros que pelo nordeste passaram ou viveram. A literatura é rica de tais descrições.

Uma das artes literárias mais vivas no nordeste ainda é o Cordel, que mesmo em cidades pólos e nas capitais, esta literatura popular é encontrada em grande número em feiras e bancas de revistas. As temáticas são as mais variadas e não poderia ser diferente, uma delas, é a seca e o sertão.

Um dos cordéis mais famosos é "O triste drama das secas e o pranto dos nordestinos" de Apolônio Alves dos Santos, onde o autor, que não é nordestino, na segunda sextilha[7] mostra o que pode salvar o sertanejo: "*Somente o Juiz divino/ olhará para o Nordeste/ onde os irmãos nordestinos/ do Seridó ao agreste/ se expõe ao sofrimento/ da seca, da fome e da peste*" (SANTOS, s/d, p.1)[8]. E mais adiante na sexta sextilha, Silva relata o que a seca provoca quando vai chegando: "*O sol já nasce vermelho/ trazendo seu triste drama/ e a terra ressecada/ tão quente quanto uma chama/ e as barragens secando/ já se reduzindo em lama*". (SANTOS, s/d, p.2)[9].

Esta terra de contrastes, onde a seca assola, mas que em alguns lugares e períodos, contrariando a lógica da natureza tão defendida na literatura, as enchentes foram sinais de destruição. Parece que o nordeste e o sertão não vivem sem os excessos. Um dos autores seridoenses mais intensos em sua produção, sem muita regularidade, e que nunca fugiu da temática regional, ainda pouco conhecido do grande público, fez referências em suas obras sobre estas condições adversas que viveram e vivem os seridoenses. Em "Os Brutos" o currais-novense José Bezerra Gomes, desnuda o sertão do Seridó e mais precisamente o de Currais Novos, expondo seus medos e suas necessidades. Autor que não utiliza de meias palavras para expressar a sua literatura, sendo considerado por muitos, duro demais e para outros um representante vigoroso do realismo radical. No início do romance descreve Currais Novos e o Seridó vivendo uma enorme enchente, com homens andando com água pelo peito. Com o desenrolar da obra a paisagem vai se alterando e a seca chega avassaladora e os problemas que advém de sua presença também. Terras são vendidas a preços humilhantes e

uma das alternativas é a fuga para outra região e tentar melhor sorte: "*Só para seu Tota foi bom. Um ano de seca lhe rendia mais do que um ano se safra, de fartura. Fazia os melhores negócios pela hora da morte, tomando as terras dos seus devedores atrasados pelo preço que queria*" (GOMES, 1981, p. 56)[10].

Bezerra não idealiza o seu nordeste, nem sua gente. Os homens são brutos, como o próprio título do romance deixa claro, e a seca vem acompanhada de uma desmedida desumanização. O que muitos autores fizeram para transformar o sertanejo e a situação a que é submetido em algo aprazível, cai por terra nas suas obras. Um dos autores que descreveu o "seu" nordeste de forma singela e lugar de riquezas em todos os seus versos, foi Patativa do Assaré, cordelista e romanceiro popular, que cantava o sertão onde: "*Tudo é belo e é importante/ tudo teu é naturá/ igualmente o diamante/ ante de argúem lapidá*". Esta poesia sem título de Patativa, como a maioria delas, mostra como o autor convive com o seu entorno, dando leveza a um lugar pesado de significações, onde a pedra nasce como árvores do chão sertanejo.

Na literatura dramatúrgica esta poética da seca não ficou esquecida. Para citar, apenas uma obra, destacamos a peça "As velhas", drama de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, dramaturga e pesquisadora seridoense (Jardim do Seridó), que denuncia as frentes de trabalho criadas pelo governo para minimizar os efeitos da seca, mas que foram denunciadas por roubos e desvios de verbas efetuados por políticos locais. Destacamos a seguinte passagem no texto:

> Branca: Ora, a gente sempre teve onde morar, com que passar sempre foi considerado – e agora deu pra correr mundo... Podia ter ficado em casa, como gente decente...
> Mariana: (que escutava) E que diabo você queria ficar fazendo naquele deserto? Comendo lagartixa assada ou fazendo vida de santa?
> Branca: Se a agente não tivesse saído aparecia um jeito – das outras vez ninguém saiu e escapou tudo – até a criação.
> Mariana: Mas isso foi das outras vez. Mas dessa feita – num tem jeito que dê jeito (veemente) Será que você num via a urubuzada nas carniça dos bicho morto, as ossada coroando no sol, nem a derradeira rês, que, pra num morrer de fome – tive que vender por pouco mais que nada?" (RAMALHO, 2007, p. 141)[11].

Caminhando para o mundo das imagens, que ainda não são aquelas produzidas por seridoenses, mas que mostram de forma precisa o olhar que se forja sobre a região e sobre o sertão como um todo, sugerimos a análise, ainda que rápida, da obra de dois artistas.

O primeiro deles é Candido Portinari, que ao longo de sua vida produziu uma enormidade de obras, com temáticas diversas, e que também caminhou para a análise social através de sua arte, bem ao gosto de uma arte engajada das décadas de 30 e 40 do século

passado, que buscava retratar o Brasil de forma realista. Neste sentido, não poderia deixar de conter uma série especialmente dedicada ao flagelo da seca. A série "Os retirantes" retrata o Brasil sertanejo de forma objetiva e expõe o que há de mais terrível, a fome.

O nordeste é desnudado em suas pinturas, não há espaço para o deleite meramente artístico, a arte deveria provocar e protestar. Ao mesmo tempo em que traz à tona a miséria vivida pelos nordestinos do sertão, Portinari imortaliza a imagem do nordeste da escassez. O vigor e a potência poética de suas obras, fez com que o olhar que o restante do Brasil e até o mundo tem sobre a região fosse a mesma. Nordeste da morte e da pobreza. Por conta da postura política de Portinari, pertencente ao Partido Comunista, mas também pintor oficial do Estado Novo é evidente que sua obra não se propunha a criar estereótipos, mas sim causar impacto e assim gerar discussões sobre o que deveria ser feito para resolver a situação. Mas, também não podemos nos furtar em ver o outro lado da moeda. Estas imagens também construíram um nordeste de "repulsa, medo, estranhamento e preconceito" (ALBUQUERQUE JR, 2001, p. 251)[12].

Outro artista das artes visuais que mostrou um nordeste da seca foi Sebastião Salgado, que na coleção "Terra", revela através de seu olhar fotográfico um Brasil sem maquiagens. O objetivo do livro nasceu após o massacre de Eldorado dos Carajás, Pará (17 de abril de 1996), onde dezenove trabalhadores rurais sem terra foram assassinados por soldados da polícia militar do Pará. Mesmo o tema central seja o crime, Salgado não deixa de caminhar por diversas partes do Brasil, mostrando que o problema da terra está localizado em todo o território nacional. Mas, das cento e quatro imagens do livro, mais da metade relaciona-se ao nordeste. A seca de 1982-3 é retratada em diversas imagens e escancara a dificuldade de sobrevivência nestas condições. O chão pobre e rachado, a população faminta, as crianças desnutridas e sua improvisada brincadeira com ossos de animais, a busca constante do que comer e beber, a morte que acompanha o dia-a-dia. Salgado, na sua estética do preto e branco nos inebria com a dureza de sua fotografia, com a realidade sem retoques, e com um nordeste que não é mais o de Portinari da década de 40, mas o nordeste no final do século XX e que mantém suas áreas de exclusão e de sacrifício. Ou seja, pouco mudou em quarenta anos, e a arte testemunhou, desvelou e denunciou este flagelo. Salgado deixa muito claro e sem coloridos, o seu protesto contra as políticas ineficientes em relação a seca e a medíocre falta de uma reforma agrária de fato e de direito (SALGADO, 1997, p. 1-143)[13].

É impressionante como é difícil descolar a imagem da seca do nordeste. Mesmo, que nos últimos anos o nordeste seja apresentado como o lugar da festa junina e do carnaval de rua, ainda não são poucas as matérias jornalísticas que exploram a seca como

identidade nordestina. Como vimos, a seca já era discutida desde o século XVI, mas há um momento em que a seca passa a significar muito mais que um mero retrato de nômades involuntários. Estamos falando da seca de 1877-79, que como tantas outras causaram desgraça e penúria. Mas, esta atingiu não somente os pobres, já que a região vivia também uma crise econômica, levando boa parte dos médios proprietários de terra a perder o que tinham e também migrarem para o sul. Políticos começaram a usar o discurso da seca como forma de trazer recursos para a região, buscando resolver o problema das elites e minimizar, não permanentemente, o suplício do sertanejo. Nascia a indústria da seca que continuou vitimando os sertanejos e criando mais áreas de exclusão, e por outro lado, enriqueceu a elite já acostumada em conviver com o indigente que ela mesma ajudou a criar.

O nordeste é reconhecido, enquanto termo que designa uma região, após a criação da Inspetoria Federal de Obras Contra a Seca. Estávamos no governo de Delfim Moreira, ou como melhor conhecemos, em plena política do café com leite, onde o sudeste ignorava o norte/nordeste e onde as políticas agrícolas apenas privilegiavam o café paulista.

O olhar sobre o nordeste é marcado pela distância e pela desqualificação. Tanto movimentos políticos como artísticos e intelectuais vão de forma direta e indireta, construir este olhar sobre o sertão, que agora é sinônimo de nordeste, e da seca, que agora é só nordestina, já que no restante do país o termo utilizado para a falta de chuva é “estiagem”. O que se reforça na imagem forjada de nordeste é o espaço da seca, de retirantes, do cangaço, do coronelismo, do messianismo, da corrupção e da incivilização. Vários foram os fatores que contribuíram para reforçar esta imagem nordestina, mas é na década de trinta do século passado que isto se mostra mais eficiente, já que “esta produção literária, iconográfica e pictórica” criaram certo padrão que hoje é aceito como verdade única, e apresenta ícones do nordeste compreendido nacionalmente: seca, cactos, caveira, retirante, cangaceiro, jagunço, coronel e até Padre Cícero e Frei Damião (ALBUQUERQUE JR, 2007, p. 89-129)[14].

Entre as imagens que se proliferam pelo nordeste, e mais especificamente, no Seridó Potiguar está a figura de Frei Damião, este frei capuchinho, sucessor de padre Cícero no devocionário popular. O povo o reconheceu como milagreiro e capaz de ajudar através de suas confissões e pregações. Considerado por muitos como o santo do nordeste ou o santo da seca, este frei sempre austero em sua vida religiosa, não deixava de lado todos os ensinamentos que havia apreendido do Concílio de Trento e dos papas mais radicais do ponto de vista canônico. O que Frei Damião fez de diferente, foi ser um religioso com posições firmes e sempre estar em movimento, um andante, levando a todo o sertão a sua pregação. É muito difícil não encontrar uma imagem (estátua ou monumento) dedicada ao frei nas cidades

seridoenses. Um dos artistas mais requisitados e que possui obras espalhadas por todo o nordeste é o escultor Dalécio Feitoza Mariz (38), nascido em Tauá (CE), mas vive desde 1990 em Ipueira (RN). Suas imagens de Frei Damião tomam tanto as entradas das cidades como os bairros[15].

Imagem 1 - Frei Damião na entrada da Cidade de Ipueira (RN) - Dalécio Feitoza Mariz
(Acervo do Autor)

Partindo para a análise das imagens que se criam sobre o Seridó no próprio Seridó, vale lembrar que as "imagens são como evidências"[16] e por isso fizemos anteriormente uma historização de como se elaboram discursos e vão se forjando imagens que de alguma forma servem para representar o nordeste, nos dão suporte ao aprofundamento da análise sobre a arte produzida por artistas seridoenses.

Não é uma tarefa fácil fazer a análise de uma obra, visto que os sentidos da observação e da descrição necessariamente não percorrem os mesmos caminhos. Baxandall durante sua vida produtiva escreveu sobre arte, mas sempre se deparando com o dilema de não estar conseguindo em palavras/escrita desenvolver um pensamento que realmente desse conta da imagem produzida por um artista. Diz o autor: "*Quando queremos explicar um quadro, no sentido de revelar suas causas históricas, o que de fato explicamos não é tanto o quadro em si quanto uma representação que temos dele mediada por uma descrição parcialmente interpretativa. Essa descrição é pouco ordenada e vívida*" (BAXANDALL, 2006, p. 43)[17].

Neste sentido, cumpre a nós pesquisadores termos o cuidado de não estabelecer conceitos que ultrapassam a própria dinâmica da arte, e em nosso caso, a arte regional seridoense. Muitos estudos falam de um nordeste sertanejo da falta, de uma arte produzida na negação paisagística do verde, como se este fosse a única possibilidade de felicidade. Antes

de entrarmos na produção de alguns artistas, acreditamos ser de suma importância uma reflexão sobre a paisagem e a territorialidade que estamos nos referindo.

Pintar uma paisagem não é apenas uma forma de imitação do real multidimensional em superfície plana. A escolha dos lugares e de sua estética faz parte de uma rede de significações e sensibilidades que faz do artista o intérprete de sua territorialidade, neste sentido a *"paisagem não se refere à sua condição física, mas ao caráter estético e formador de valores. Ela decorre, assim, do encontro do que é dado a ver e o que a paisagem é um extrato ordenado da natureza, e ao mesmo tempo, uma forma de representação"* (KERN, 2002 p. 21)[18].

O artista produz a partir de um lugar, mesmo que a globalização tente impor a homogeneização, o indivíduo é único e seu olhar para o mundo é particular. O território neste caso é carregado de sensibilidades, ou seja, é o lugar da cultura (BULHÕES, 2002, 154)[19]. É neste encontro entre um passado de seca e um presente de esperança, que fica nítido nas imagens de seca que teimam em permanecer e as paisagens verdes do sertão depois de uma chuva inesperada ou de um inverno tão desejado e que fazem sempre parte das orações dos devotos de São José no início de cada ano. É neste espaço de confronto (seca e o verde das plantas do sertão) que há o estabelecimento de lugares de mestiçagem, que "*pressupõe a presença simultânea de seus diversos elementos constitutivos, os quais não se anulam mutuamente, nem se fundem, mas permanecem sempre presentes, numa relação tensa, ambivalente, contraditória*" (CATTANI, 2002, p. 169)[20].

É na busca desta confrontação que partimos em busca de uma possível estética seridoense. Um percurso que custou muitas viagens e entrevistas, e que ao nos encaminharmos para estas cidades e encontrar seus artistas, ficava cada vez mais claro ao término de cada diálogo e da observação do entorno destes, que a sua estética nasce do seu vivido e experenciado, isto "*seja no campo real ou nos domínios imaginários produz sensibilidade estética*" (ALMEIDA, 2002, p. 7)[21]. As pinturas que mais se destacam são aquelas que falam deste entorno árido, contraditório e sertanejo. Na fala dos artistas e não apenas em suas obras fica evidente a sensação de pertencimento que cada um estabelece com o seu lugar: o Seridó.

Pela exiguidade de espaço no presente artigo, não faremos um descrição longa de cada uma das obras, nem tão pouco dos artistas, aqui escolhidas. Esperamos em breve, produzir artigos específicos sobre a produção de cada um destes seridoenses.

Na cidade de Parelhas encontramos Iron Garcia Dantas[22], natural de Jardim do Seridó. Sua obra está centrada no trabalhador do campo, o sertanejo. Pinta o rural que está em

seu entorno e não deseja abandonar este tema, pois reconhece como sendo seu, ou melhor, de sua cultura. Nunca fez um curso sequer de pintura e considera-se curioso, busca informações em imagens de livros de arte, e ao analisa-las vai descobrindo contornos e possibilidades para a sua pintura. Também pinta paisagens, todas do Seridó, e na maioria delas a imagem do povo sertanejo ao lado de açudes, ou de casas próximas as serras, ou ainda de frondosas oiticicas solitárias. Mas, como ele mesmo diz, o que se destaca em sua produção são os trabalhadores do campo e suas vivências que ficam evidentes em seus rostos e gestos.

Imagens 2, 3, 4, 5, 6 - Obras de Iron Garcia Dantas (Acervo do autor)

O artista André Vicente e Silva[23] (39), de Caicó, não se considera um pintor e sim um desenhista. Especializou-se em pintar a Senhora Santana, padroeira do Seridó, que é vendida em grande número na festa mais importante da cidade em homenagem a ela no mês de julho (Caicó)[24], mas dedica boa parte de sua criação a mostrar as suas impressões sobre o Seridó, os traços sertanejos do lugar. Sua obra é uma das mais descritivas. Mostra a vegetação em período de seca, as pessoas e sua vida pacata dividindo seu tempo em cuidar dos animais, do trabalho e do eterno ir e vir ao açude mais próximo. O ocre da terra contrastando com o azul do céu, a vegetação quase inexistente e as poucas flores que teimam em resistir ao solo calcinado fazem parte da estética claramente perceptível do artista. Outro detalhe que chama a atenção é que André Vicente coloca em primeiro plano alguns elementos que considera demarcadores da cultura sertaneja: chapéu de couro, lamparina, cabaça, o xique-xique e sua floração e os ninhos de pássaros em galhos de árvores secas.

Imagens 7, 8 e 9 – Obras de André Vicente (Acervo do Autor)

Uma dedicação incondicional ao sertão do Seridó está marcada na obra da artista Maria Davina dos Santos (60), que mora em Caicó desde os quatro anos de idade, mas que nasceu em Serra Negra do Norte. Sua afirmação da cultura seridoense é incondicional e emocionada. Faz de sua obra uma saudação contínua ao sertão, não há para ela maior riqueza que a caatinga, que sempre está pronta para renascer. Vale a pena descrever algumas de suas considerações sobre a sua arte e o "seu" Seridó:

> Por essa questão da ausência das chuvas, eu acho o sertão encantador. A grande família sertaneja é o xique-xique, coroa de frade, gogóia, palmatória e cardeiro. O cardeiro é o profeta. É o Deus dessa turma. Ele avisa quando a chuva vai chegar com aquele lírio bem grande, bem branco. Ela (a flor) é perfumadíssima e a engenharia que existe dentro dela é tão pura como a entrada do céu[25].

Davina em uma tarde ensolarada, como é de costume, mostrou todo o seu conhecimento sobre o Seridó citando plantas, animais, festas, perdas e sua tristeza ao ver em períodos de seca intensa a morte de plantas que haviam resistido a situações limites anteriormente. De alguma forma a artista humaniza as plantas e faz que sua estrutura natural tome a forma humana, inclusive com sentimentos. Em um dos momentos chora ao descrever a morte de uma Jurema, árvore frondosa, em uma das secas que presenciou. Mas, o que segundo ela mais se identifica com o Seridó é a festa junina. Já produziu muito sobre o tema e como não possui lugar para guardar seus quadros, logo os vende e acaba ficando sem nenhum para mostrar a curiosos que os procuram, como foi o nosso caso.

Imagens 10, 11, 12 e 13 - Obras de Davina (Acervo do Autor)

De São João do Sabugi merece destaque o pintor José Araujo Dantas[26] (62), conhecido pelo nome artístico de Zety. Defende uma pintura voltada para os temas sertanejos,

principalmente os relacionados à vida do vaqueiro e dos animais que compõem o cenário do Seridó. Em seu relato informou que ao visitar a filha em São Paulo, expõe seus quadros junto com uma amiga na Praça da República, e que os nordestinos logo se aproximam para rememorar as paisagens que não fazem mais de seu dia-a-dia e sim de um passado que pode seu tocado pelas obras de Zety.

Imagens 14 e 15 – Obras de Zety (Acervo do Autor)

Em Currais Novos, elencamos para este artigo, dois artistas com temáticas diferentes entre si em entre os outros artistas até agora citados.

O primeiro deles é Franscinaldo da Silva Gomes (29), que além de pintor também é mamulengueiro. Define sua arte como uma forma de homenagear as crianças e a vida comum das pessoas de sua cidade. Não utiliza um desenho realista, prefere explorar as formas. Mesmo assim, percebemos que a temática da vida sertaneja, carente de água potável e encanada também faz parte de seu olhar para seu território. Uma das coisas que chama a atenção na obra de Franscinaldo é o colorido de suas personagens, provavelmente bastante influenciado pelo colorido dos mamulengos que cria e manipula.

Imagens 16, 17 e 18 – Obras de Franscinaldo da Silva Gomes (Acervo do Autor)

O segundo artista currais-novense que destacamos é Álvaro José da Silva Fonseca (24), que chamou nossa atenção por fugir de uma estética tão realista e figurativa de sua visão de sertão e Seridó. Sabe que sua obra não encontra muitos compradores, mas diz que é desta forma que consegue se expressar. Defende uma arte que mostre com sensibilidade os conflitos humanos, individuais e coletivos. Sua obra é marcada por uma contundente dramaticidade e contrasta com os artistas entrevistados. Não deixa de mostrar o sertão, mas com um olhar mais revelador e impactante. Não trabalha por encomenda, por que acredita que a arte deve refletir o que o artista está sentindo ou vivenciando. Considera sua obra como "pesada". Consideramos que as temáticas nos levam ao passado sem nos esquecer que o presente ainda encobre injustiças e ódios.

Imagens 19 e 20 – Obras de Álvaro José (Acervo do Autor)

O Seridó é descrito através da arte destes sete seridoenses em sua diversidade. Assim é o sertão: diverso, surpreendente e ao mesmo tempo igual. Contradições que não parece incomodar os sertanejos ou aqueles que os observam com olhar artístico. Há nas imagens uma poética aridez de um sertão duro e empedrado, mas que se torna leve nos quadros e nas falas dos artistas. Álvaro José é o único que dramatiza e expõe as agruras de se viver num lugar onde a injustiça social ainda é perceptível. Nos outros artistas o que se apresenta é um espaço bucólico e pitoresco, sem deixar de mostrar que a pedra e o xique-xique são constituintes deste sertão e que o sertanejo conseguiu driblar o flagelo e fazer deste Seridó um espaço de sociabilidades e de sentidos.

O que nos chamou a atenção é que nenhum dos artistas aqui elencados possui curso em artes visuais, apenas alguns encontros com outros artistas locais, mas sem uma formação acadêmica. Ou seja, a sua estética nasce de seu olhar a observar o cultural que há no espaço que se fez imagem através de seus pincéis e habilidades natas. Todos se dizem pintores/desenhistas espontâneos. Quando nos deparamos com este conceito, nos perguntamos até onde a sua arte não possui elementos do Naïf[27]. Não há dúvida que em alguns aspectos o "primitivo" está marcadamente presente em muitos destes artistas (André Vicente, Davina, Zety, para citar os que aparecem neste artigo), e que seguem o percurso de grandes mestres primitivos como Henry Vitor (1939), Iaperi (1946), José Luis Soares (1935), Rodelnégio (1915) e Vicente Labriola (1899-?). O que se diferencia é o colorido, que nas pinturas dos seridoenses, aqui especificados, é muito menos intenso e diversificado, mas as temáticas e a técnica são muito próximas. Mas, um possível Naïf no Seridó será tratado em outro momento em nossa pesquisa, fica aqui apenas a provocação.

Voltando a temática da seca, mesmo com a construção de açudes, num total de nove[28], que servem para abastecer as cidades do Seridó, o clima semi-árido continua a fazer vítimas e por impossibilidade de produção agrícola em larga escala, muitas atividades econômicas se instalam nas cidades, gerando renda e ao mesmo tempo preocupações com o meio ambiente. Uma delas é a atividade ceramista, que para manter seus fornos acesos, consomem indiscriminadamente madeira, contribuindo para a desertificação crescente na região. O Seridó é considerado um dos principais espaços de desertificação do Brasil, contribuindo para a degradação de plantas, animais e homens. Ou seja, parece que o tema da seca continua presente nas vidas dos sertanejos e dos citadinos, e ao que se indica, a arte vai continuar descrevendo o ambiente em que os artistas estão inseridos. O passado revivido no presente e o presente não deixando que o passado seja apenas uma abstração. Diante do controle social e de políticas públicas mais consistentes, a indústria da seca agoniza e novos atores começam a traçar o seu destino, através de congressos, encontros e até mesmo da arte que não pretende se eximir de interpretar através do olhar sensível de seus produtores o que o seu ambiente cultural e imagético lhes propõe.

Não temos a pretensão de definir uma estética específica para o Seridó, visto que estaríamos caindo no mesmo esquemismo que há tantas décadas tem construído um sertão de imagens únicas e homogêneas, queremos sim perceber a diversidade estética, mas que possui um ponto em comum, a visão do espaço como culturalmente apreendido e interpretado, individual e coletivamente. O sertão do Seridó tem suas cores e tonalidades que não são as mesmas de Portinari e Di Cavalcanti, mas são dos artistas que vêem através do

filtro das sensibilidades o que se apresenta diante de seus olhos ao abrir a janela ou ao caminhar pela terra seca e rica de expressões culturais. A estética do lugar acaba se encontrando com a estética de outros lugares e temporalidades, uma não desqualificando a outra, mas compondo com cores, ou com a falta delas, o mapa visual do Seridó Potiguar.

NOTAS:

[1] Este projeto possui uma bolsista, Clara Manuela Guerra, acadêmica do Curso de História – Bacharelado.
[2] LAMARTINE, Oswaldo. Sertões do Seridó. Brasília, Edição do Autor, 1980. p. 171-182.
[3] VILLA, Marco Antonio. Vida e morte no sertão: história das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Ática, 2000. p. 13.
[4] VILLA, Marco Antonio. Idem, p. 252.
[5] CUNHA, Euclides. Obras Completas. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. p. 120.
[6] OLIVEIRA, Ricardo de. Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/Humanitas, vol. 22, nº 44, p. 525-526, 2002.
[7] Sextilha é uma estrofe de seis versos onde os versos segundo, quarto e sexto rimam. É a estrutura básica do Cordel, mas que pode ganhar ao longo da narrativa contornos mais complexos.
[8] SANTOS, Apolônio Alves dos. O triste drama das secas e o pranto dos nordestinos. Rio de Janeiro: Edição do Autor, s/d, p. 1.
[9] SANTOS, Apolônio Alves dos. Idem, p. 2.
[10] GOMES, José Bezerra. Os brutos. Natal: EDUFRN, 1981.
[11] RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. As velhas. In: Coleção Teatro Nordestino. Vol. II. Natal: EDUFRN, 2007. p. 141.
[12] ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do nordeste e outras artes. Recife: FJN/Massangana; São Paulo: Cortez, 2001. p. 251.
[13] SALGADO, Sebastião. Terra. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 1-143.
[14] ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2007. p. 89-129.
[15] Frei Damião é cantado em músicas de compositores nordestinos, como Luiz Gonzaga. Em 2004 foi inaugurado o Memorial Frei Damião na cidade de Guarabira (PB) e que já atraiu romeiros de todo o nordeste, e nos próximos anos deve atingir os mesmos números de Padre Cícero em Juazeiro do Norte (CE).
[16] BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004. p. 233.
[17] BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 43.
[18] KERN, MARIA Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a configuração do lugar na pintura brasileira. In: América Latina: territorialidades e práticas artísticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002. P. 21
[19] BULHÕES, Maria Amélia. A paisagem como territorialidade na arte contemporânea. In: Idem, p. 153-165.
[20] CATTANI, Icléia Maria Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: Idem, p. 169-173.
[21] ALMEIDA, Ângela. Encantaria da pedra: o espaço estético no sertão e na obra de Flávio Freitas. Natal: NAC-UFRN, 2002. p. 7.
[22] Iron Garcia Dantas. Entrevista realizada no dia 24/09/2010 em Parelhas/RN.
[23] André Vicente e Silva. Entrevista realizada no dia 08/05/2010 em Caicó/RN.
[24] A festa de Santana de Caicó já está registrada como Patrimônio Imaterial Brasileiro. Somente duas festas se encontram nesta condição: Festa de Santana de Caicó/RN e Círio de Nazaré de Belém/PA.
[25] Maria Davina dos Santos. Entrevista realizada no dia 22/05/2010 em Caicó/RN.
[26] José Araújo Dantas. Entrevista realizada no dia 04/09/2010 em São João do Sabugi/RN.
[27] O Naïf também possui outras definições: arte primitiva, ingênua, espontânea, instintiva, ínsita (nata) e popular.
[28] Os açudes começaram a ser construídos desde 1920 e o último foi concluído em 1994: Cruzeta (Cruzeta - 1920/29), Itans (Caicó- 1935), Gargarelhas (Acari – 1956/59), Zangarelhas (Jardim do Seridó – 1957), Sabugi (São João do Sabugi – 1965), Caldeirão de Parelhas (Parelhas – 1967), Dourados (Currais Novos – 1982), Boqueirão de Parelhas (Parelhas – 1988), Passagem das Traíras (São José do Seridó – 1994), perfazendo um total de 377.104.875 m³ em sua capacidade máxima. Na maioria do ano estes açudes permanecem com sua capacidade média em 50 %.

IMAGENS E GESTOS: SENSIBILIDADES RELIGIOSAS EM TÚMULOS CATÓLICOS

Prof. Dr. Lourival Andrade Júnior – UFRN-CERES-DHC
lourivalandradejr@yahoo.com.br

Palavras-chave: Imagens votivas; túmulos; religiosidade não oficial.

O campo de análise aqui proposto é complexo e multifacetado. O catolicismo que se implantou no Brasil, ou os catolicismos, melhor dizendo, está carregado de um emaranhado de oficialidades litúrgicas e práticas populares que fogem do controle canônico. A própria formação histórica do país propiciou este processo de mestiçagens religiosas, visto que na maioria das regiões brasileiras os ritos católicos foram propagados por leigos, e assim, a cultura de cada um se mesclou com os desejos da Santa Sé.

Os dois personagens principais deste artigo e os seus túmulos fazem parte deste universo de sacralizações e catolicidades.

Sebinca Christo, cigana, morreu em Lages, Santa Catarina, em 09 ou 12 de março de 1965[1]. A partir de sua morte (derrame cerebral, hipertensão arterial e arteriosclerose)[2], seu túmulo começou a ser visitado e os devotos a entregarem oferendas e com isso conseguirem realizar seus desejos, através de pedidos feitos a ela. O que chama a atenção é que a morte de Sebinca foi natural, mas os devotos e a imprensa reforçam a idéia de que ela foi assassinada, depois de ter sido estuprada. O que concluímos é que esta versão está diretamente ligada à morte de outra personagem lageana que também se tornou milagreira, Salete de Fátima Madruga, que aos doze anos foi morta e depois estuprada em uma madeireira da cidade em plena Festa de Nossa Senhora do Rosário no dia 26 de setembro de 1965. Sebinca ganhou uma versão mais trágica de sua morte para valorizar seus poderes, visto que o martírio é uma das condições de santificação mais visíveis no devocionário popular. O seu túmulo está localizado no Cemitério Cruz das Almas em Lages/SC.

Imagem 1: Sebinca Christo - imagem que está em seu túmulo (Acervo do autor)

Já Carlindo de Souza Dantas, era médico muito conhecido em Caicó, Rio Grande do Norte, e em toda a região do Seridó. Atendia os pobres gratuitamente e esta imagem de excelente médico e sua generosidade o acompanhou além de sua vida. Assassinado em 28 de outubro de 1967 em Caicó, estava com 33 anos, e já cumpria o mandato de deputado estadual. Sua morte desencadeou uma onda de comoção popular até então não vista na região. Até hoje o seu crime é um mistério, não se sabe exatamente as motivações para o mesmo, mas muito se credita a um crime de vingança. Dr. Carlindo já havia sido preso pela acusação de assassinato de outro médico, Dr. Onaldo Queiroz, mas que foi absolvido por falta de provas. Buscar o assassino de Onaldo passou a ser uma obsessão para Carlindo e ao anunciar em uma rádio da região que sabia quem era o criminoso, ao chegar a Caicó foi assassinado sem revelar o que, supostamente, havia descoberto. Dr. Carlindo, chamado por muitos como “o médico dos pobres”, também fez muitos inimigos, tanto dentro de sua profissão como entre políticos do Rio Grande do Norte. Tornou-se milagreiro de cemitério logo após sua morte, e seu túmulo recebe devotos de várias partes do país. Está enterrado no Cemitério campo Jorge em Caicó/RN.

Imagem 2: Carlindo de Souza Dantas - imagem que está em seu túmulo (Acervo do autor)

É necessário historicizar o processo que levou os cemitérios e os túmulos as suas atuais condições e com isso nos aproximarmos de nossos personagens, os seus jazigos e as imagens e gestos construídos em torno da devoção a eles.

A história dos enterramentos no Brasil inicia com a tradição de que ele ocorresse dentro das igrejas, o que gerava lucro ao clero e salvação para a alma do defunto. Mas, o século XIX chega com o discurso da modernização e do sanitarismo. Os mortos passam a ser o alvo dos protestos dos cientistas que consideram os enterramentos um problema para a saúde pública, por conta dos odores (miasmas) que exalavam dentro das igrejas, fazendo com que as pessoas adquirissem doenças e assim elas se espalhavam por toda

a cidade. O discurso higienista acaba sendo aceito e os enterramentos passam a ser executados em cemitérios públicos, isto é claro, sem deixar de causar muitos protestos em todo o Brasil como foi o caso da Cemiterada na Bahia. (REIS, 1991, p. 13-47)[3].

A partir daí, diversos espaços para enterramentos foram escolhidos em todo o Brasil, não esquecendo que ainda sob protestos de alguns clérigos e de fiéis que viam, num primeiro momento, a impossibilidade de serem salvos, já que o corpo seria enterrado longe do lugar sagrado reconhecido até então. Os cemitérios também passaram a ser espaços de disputas entre interesses religiosos e econômicos; em verdade, sempre o foram, mas com o caráter público, mais agentes passaram a dispor do interesse sobre os mortos.

Estamos falando de cemitérios católicos, onde o túmulo passou a ser a referência do morto com o mundo dos vivos. Este túmulo é carregado de significados e representações, como veremos mais a frente, mas vale destacar que vários são os tipos de cemitérios. Desde os mais simples, como o dos Protestantes, que até hoje demonstram austeridade e singeleza, se comparados com a suntuosidade dos católicos, até os cemitérios de diversas matizes religiosas que foram sendo construídos ao longo dos anos, principalmente porque a Igreja impedia o enterramento de não-católicos em terras sacralizadas pelos clérigos.

Imagem 3: Cemitério de alemães protestantes em Pomerode/SC (Acervo do autor)

Com a chegada da sociedade industrial e consumidora, a morte passou a ser cada vez mais indesejada, excluída das rodas de conversas, relegada ao esquecimento e dessacralizada. Os cemitérios acompanharam essa racionalização das atitudes humanas, e o mercado, agora não somente religioso, tomou conta também dos comportamentos sagrados.

Enterrar era um ato que estava inserido num contexto mercadológico em que a pressa era mais determinante do que o vivenciar cada segundo da passagem do vivo ao mundo dos mortos. Livrar-se do morto o mais depressa possível e descaracterizar o lugar de enterramento como lugar de sofrimento passaram a ditar as regras dos rituais funerários, cada vez mais profissionais e espetacularizados.

O cemitério foi se transformando em espaço de múltiplas experiências, mas continua sendo o lugar dos mortos, a sua morada, ou sua definitiva permanência. A necrópole é o espaço onde os vivos encontram os mortos e podem, dependendo de sua relação com o sagrado, interagir com ele. Pode-se estabelecer uma mão dupla dos vivos e seus mortos, pois o túmulo é o local que faz a ligação entre estes dois mundos. A sepultura torna-se, segundo o conceito de Eliade, uma hierofania[4], e ela, mediante a devoção dos fiéis que vivenciam a "sacralização" de mortos, transforma-se num lugar do sagrado.

Na Roma Antiga os túmulos (*loculus*), inclusive dos escravos, possuíam inscrições, mas por volta do século V foram rareando até desaparecer, durante boa parte da Idade Média; as inscrições reaparecem na modernidade e se fixam, quando aparecem os cemitérios públicos, com a finalidade de demonstrar aos vivos quem estava enterrado ali e quais as suas qualidades[5].

O túmulo é o local onde os mortos são representados pelos vivos. É um domínio do desconhecido, é a porta para um mundo ainda intocável pelos que permanecem na Terra. Lugar de reencontro e de sacralidades.

A obra tumular passou a ser uma necessidade para as famílias ricas para que elas pudessem demonstrar sua riqueza e poder por meio da arquitetura dos túmulos de seus entes. A sepultura deveria ostentar e sustentar a vida de opulência que o morto tinha em vida. O túmulo deveria ser uma continuação de sua vida material.

Esse sinal de riqueza representado pelo túmulo fez inclusive que várias famílias tradicionais mantivessem a idéia de enterrar seus mortos nas igrejas, construindo dentro dos cemitérios, no local do túmulo, uma capela que abrigava a sepultura. Os túmulos, dos mais ricos aos mais simples, além de granito e cimento, possuem o que não pode ser medido em valores financeiros. Neles, há uma vida que agora jaz. Um morto que dependendo da canonização (religião oficial) ou "santificação" (religiosidade não-oficial), deixa o mundo dos mortos no momento em que é convocado por um devoto, que nele deposita todas as suas expectativas, já que ele, o morto, tem o poder de alterar os ditames da natureza ou ajudar a resolver problemas materiais e emocionais do cotidiano imediato.

Esses túmulos, locais do sagrado vivido, são procurados durante todo o ano por crentes que acorrem aos seus ocupantes sempre que necessário, mas é no dia de finados (02 de novembro) que são mais visitados. Para os devotos, os mortos se tornam mais atentos aos pedidos, no dia em que lhes são rendidas homenagens.

O dia de finados é vivido de várias maneiras pelos crentes, dependendo de sua cultura, como, por exemplo, no México, onde os cemitérios e os túmulos se transformam em

local de festa e alegria, pois, segundo a crença desse país, os mortos retornam ao mundo dos vivos nesse dia e, por isso, são recebidos com muita música típica, comida e bebida.

O Dia de Todos os Mortos ou Finados foi instituído pela Igreja no século XI, mas já era uma característica de povos antigos que cultuavam seus mortos de maneiras diversas, até mesmo os cristãos já o faziam independente da aprovação oficial do clero. Como a ortodoxia católica não conseguia impedir o culto aos mortos, a alternativa foi instituí-lo e controlá-lo a partir de então.

O conceito de "santificado" para o que buscamos neste artigo é entender as devoções que se dão por meio de gestos e práticas da religiosidade não-oficial e que dotam o morto de poderes sagrados e, com isso, estes ajudarão na resolução de problemas, numa ativa ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos, tendo como único lugar de encontro o túmulo ou lugar onde o defunto está totalmente inserido. A devoção deve ser palpável e visível. A imagem é um elemento determinante na acumulação de potencialidades do "santificado". Estas imagens correrão entre os crentes, em jornais que publicarão seus feitos e entre aqueles que terão no imagético uma forma de explicar ou tentar compreender seus desejos, para que assim, os pedidos sejam aceitos mais rapidamente e a vontade do morto seja respeitada e paga.

As oferendas deixadas pelos devotos no túmulo de Sebinca Christo demonstram uma gama enorme de religiosidades que se encontram e que se interpenetram. Os pedidos são variados: emprego, cura para doenças, namoro e casamento.

São deixados na sepultura de Sebinca: garrafas de champagne (cidra e espumante), muitos cigarros, batons vermelhos (que são utilizados pelos devotos para escrever seus pedidos no túmulo), balas, pirulitos, chupetas, chocolates, baralhos, bijuterias, refrigerantes, leite em caixa longa vida, latas de cerveja, água mineral, vinho, moedas, velas pequenas (branca, cor-de-rosa, vermelha, amarela, lilás e preta), velas de sete dias (marrom), perfumes, frutas (maçã, morango e uva) e muitas flores. Em relação às velas, algumas são acesas na horizontal e cruzadas, formando uma cruz, outras ainda, em forma de círculo ou semicírculo e deitadas.

Imagens 4, 5, 6 e 7 – Oferendas no túmulo de Sebinca Christo (Acervo do autor)

Velas brancas e flores são comuns em qualquer túmulo em nossos cemitérios. Em relação às outras oferendas, gostaríamos de dividi-las em dois grupos.

Primeiramente, as balas, pirulitos, chupetas, chocolates e leite em caixa. Existem duas possibilidades para o fato dessas oferendas estarem ali. Inicialmente diria respeito à Sebinca, em vida, fazer muitos remédios para as crianças e por isso as mães continuam a fazer pedidos de cura e levam para Sebinca aquilo que seus filhos mais gostam. Outra versão conta que são oferendas para os parentes de Sebinca que estão enterrados no mesmo jazigo. Cida Christo (neta), menina que nasceu em 07 de novembro de 1970 e faleceu no dia 22 de dezembro de 1972 e Cristoper Cristo (bisneto), que nasceu em 04 de março de 1999 e faleceu no dia 16 de março de 1999[6].

As outras oferendas já citadas são estranhas aos olhares de quem visita um cemitério cristão. Observando mais atentamente, ainda percebe-se que, ao lado de seu túmulo, junto ao muro do cemitério foi construída uma "casinha" (cobertura onde eram acesas as velas e muitos cigarros)[7].

Diante desses dados, percebemos uma confusão entre a imagem de Sebinca, a cigana, com a imagem pretendida de uma Pomba-Gira[8], que se encarregará de atender aos pedidos em troca de oferendas. A cidra, os cigarros, os batons e as bijuterias demarcam bem este espaço, que junta num mesmo universo a cigana, que lia a sorte, e a Pomba-Gira, que une ou desune casais.

Outro detalhe que começou a aparecer no túmulo de Sebinca, foram as placas de mármore e madeira que indicam que algumas pessoas já agradeciam "graças alcançadas", como é o caso de "M.D.S" (placa de madeira) e o Sr. Antônio Damasceno, primeiro a colocar uma placa em seu túmulo e que, segundo ele, ainda não recebeu nenhuma graça, mas já colocou porque sabe que um dia Sebinca vai atendê-lo[9]. Diferente de outros túmulos, onde são encontradas as placas de ex-votos, demonstrando que as graças foram alcançadas, no túmulo de Sebinca ficam inscritos por algum tempo os pedidos dos devotos, que o fazem escrevendo com batom seus desejos, agradecimentos e pedidos dos mais diversos.

No túmulo de Sebinca há uma característica importante, os pedidos são públicos, ou seja, aqueles que deixam registrados com batom as suas necessidades, o fazem sem nenhum constrangimento. Esta é mais uma forma de divulgação dos poderes de Sebinca, pois, ao ver o pedido escrito, outros devotos também podem fazer o mesmo, já que alguém abriu o caminho para um determinado assunto. Alguns devotos fazem questão de deixar seus nomes

bem visíveis, para, como isso, a cigana não se confundir, já que não são poucos os pedidos solicitados.

Imagem 8: Pedido no túmulo de Sebinca "Para meu Josué voltar pra mim" (Acervo do autor)

Percebe-se que os pedidos são variados. O que chama a atenção é a intimidade com que os devotos se colocam diante da cigana, até mesmo cobrando dela a demora em o pedido ser atendido. O contato entre o vivo e o morto se dá de forma direta, sem intermediários de qualquer natureza, e no caso de Sebinca há a materialização deste relacionamento por meio dos escritos no túmulo com o batom. É a prova da confiança e da certeza da força da cigana, que consegue fazer com que os devotos se exponham ao inscrever seus pedidos, alguns utilizando os nomes envolvidos, para que não somente a cigana tome conhecimento, mas todos aqueles que visitam o seu túmulo no Cemitério Cruz das Almas.

Imagem 9: Texto escrito no túmulo de Sebinca: "Sebinca porque voce não me atendeu eu ainda estou esperando a minha ajuda tá bom confio em você me ajuda a conseguir o que eu quero obrigado???" (Acervo do autor)

A quantidade de cigarros deixados tanto no túmulo quanto no muro do cemitério é acompanhada de duas significações. A primeira, como forma de agradecimento por algum pedido alcançado, ou ainda, para reforçar o pedido feito no dia. Já, a segunda, refere-se especificamente ao pedido para que o devoto ou algum seu conhecido, pare de fumar. Não encontramos nenhum pedido escrito no túmulo sobre este ato, mas apenas observamos o gesto

de acender o cigarro e deixar para a cigana. Para o devoto não há necessidade de escrever o pedido, visto que a cigana entende seu gesto, simplesmente através do acendimento do cigarro e de seu pedido silencioso.

Fazendo a observação do túmulo de Sebinca Christo desde 2002, verificamos que ele passou por algumas modificações ao longo dos anos.

Em 2002 e 2003 o túmulo era coberto por um azulejo (piso) de cerâmica azul escuro e não possuía nenhuma referência cristã, comum nos cemitérios cristãos (cruz, anjos etc.). Além disso, como o túmulo fica bem ao lado do muro do cemitério, havia uma "casinha" onde as pessoas acendiam as velas e os cigarros.

Em 2003, a "casinha" já não existia mais, e havia sido aumentado o local para o acendimento das velas e cigarros.

Já a partir de 2004, o túmulo recebeu uma cruz de granito em sua cabeceira. Segundo o administrador do cemitério, foi a família que solicitou a colocação, alegando que a cruz havia caído com o vento. Observando em detalhe o local onde, supostamente, anteriormente havia uma cruz, percebeu-se que a informação não era verdadeira, pois não havia marca no azulejo de qualquer objeto fixado nele anteriormente. A cruz colocada nesse ano foi fixada sobre o azulejo, tornado-a vulnerável.

Imagem 10: Túmulo de Sebinca em 2004 (Acervo do autor)

No ano de 2005, a novidade no túmulo foi o recebimento do número 549 em uma placa pequena colada ao pé do mesmo, numa tentativa dos administradores organizarem um plano diretor para o cemitério, em que todas as sepulturas passaram a ser identificadas. Também observamos que o túmulo da cigana havia sido avariado na parte superior da cabeceira, pois alguns azulejos estavam quebrados.

Em 2006, o número 549 já estava pintado no mesmo lugar onde havia sido colocada a placa. Ainda vale destacar que a cabeceira do túmulo estava um pouco mais avariada.

No ano de 2007, uma mudança radical e permanece assim até o momento. O túmulo já não era mais coberto com o azulejo azul escuro de tantos anos, ele recebeu um granito marrom claro, não possuía mais nem a cruz, nem o número anteriormente citado. Segundo o administrador do cemitério, Sr. José Francisco Bueno Filho, o granito foi encomendado diretamente com a Marmoraria Maranata (bem próximo ao cemitério). Ao conversarmos com o proprietário, Sr. Vidal, fomos informados que o solicitante do granito e da reforma do túmulo havia sido por um parente da cigana que morava em Bento Gonçalves, no Estado do Rio Grande do Sul. Com o seu telefone em mãos fizemos contato e descobrimos que se tratava de um bisneto da cigana, ou melhor, um homem que havia casado com uma bisneta dela, considerando-se assim também bisneto.

Imagem 11: Túmulo de Sebinca em 2007 (atual). (Acervo do autor)

Gostaríamos de retornar um assunto que coloca o túmulo de Sebinca Christo num patamar de originalidade no tocante às oferendas depositadas nele.

Vamos citar alguns túmulos de milagreiros de cemitério que se encontram em Lages e em outros locais pelo Brasil e os objetos que são colocados neles, como forma de demonstração de fé pelo devoto. Nos túmulos de Salete de Fátima Madruga e de Yvone Oliveira Freitas, o primeiro no Cemitério Nossa Senhora da Penha e o segundo no Cemitério Cruz das Almas, ambos em Lages, possuem a semelhança por serem duas crianças, e por assim serem, as oferendas são de balas, pirulitos, chocolates e doces em geral.

Já no túmulo de João Baracho, encontramos muita água em garrafas diversas e também casinhas de papel. Enterrado em Natal, capital do Rio Grande do Norte, recebe devotos de vários locais que colocam água para ser benzida pelo morto, mas também como forma de agradá-lo, já que ele, morreu com sede, segundo a narrativa sobre sua morte. As

casinhas de papel são pedidos e ex-votos, demonstrando que o santificado, João Baracho, o "matador de motoristas", possuía poder em conseguir casas para seus devotos.

Sáez, em seu trabalho[10], ao descrever alguns túmulos cultuados no Cemitério da Saudade em Campinas, nos dá uma mostra de como as oferendas marcam ou tentam marcar uma identidade para o morto, e com isso valorizar a devoção e a imagem que se constrói sobre ele. Esta potencialização da devoção está diretamente ligada ao poder que o morto terá para a resolução ou atendimento ao pedido feito a ele. Ao descrever o túmulo de Antoninho[11] e as oferendas nele depositadas, faz uma análise sobre a relação deste negro ex-escravo e da figura do Preto Velho, cultuada principalmente na umbanda.

Ainda nesse cemitério, Sáez nos coloca diante do túmulo de quatro crianças[12], onde não há nenhuma certeza de como ocorreram suas mortes, nem por que estão enterradas juntas. O que importa é que são cultuadas e recebem devotos, além de chupetas e doces, é comum aparecer as imagens de santos, como Cosme e Damião[13].

Como vimos, da mesma forma que aparece no túmulo de Antoninho as imagens de Preto-Velhos, no das crianças, a imagem recorrente é a de Cosme e Damião, que para a umbanda representam as crianças, os "Erês"[14].

O terceiro túmulo descrito por Sáez, é o de Maria Jandira, prostituta que ateou fogo ao próprio corpo[15]. Nos pedidos deixados por escrito em papéis para Jandira, há uma semelhança com os deixados para Sebinca Christo, entre eles: pagar dívidas, parar de fumar e beber, pedir a volta do amado, passar no vestibular e conseguir emprego. Já as oferendas deixadas para Jandira são de rosas, cravos vermelhos e velas[16], seguindo de alguma forma um padrão cristão de oferendas. Muito diferente é o caso de Sebinca, para a qual as oferendas são diversas, as mais estranhas a um túmulo em cemitério cristão. Ademais, muitos pedidos são escritos com batom vermelho no próprio túmulo.

Ainda em outros cemitérios pelo Brasil, várias são as devoções em que oferendas se multiplicam, sempre tendo relação com o pedido feito ao morto ou com os hábitos do "santificado" em vida. São os casos de "Maria Degolada" (Maria Francelina Trenes), enterrada em Porto Alegre (RS), onde os devotos deixam em seu túmulo "véus de noiva, flores e velas", porque esta "santificada" foi degolada aos 21 anos de idade pelo noivo após uma discussão[17]. Também destacamos o caso de Maria Isabel da Conceição (Finada Isabel), que foi espancada e morta pelo marido em 1929, entre Guaraciaba do Norte e Reriutaba no Estado do Ceará, e onde no local da morte foi edificada uma capela em sua homenagem. Neste local de devoção e romarias, são deixados pelos devotos: "*vidros de remédios vazios no altar enfeitado com flores artificiais velhas. Os fiéis levam ex-votos (esculturas em madeira*

que representam uma parte do corpo curada), roupas, fotos, velas e fogos de artifício para agradecer as graças que acreditam ter alcançado por intermédio da 'alma da santa'."[18]

A Finada Isabel não se encontra na categoria de "santa de cemitério", como os outros "santificados" que até agora analisamos, já que ela possui uma capela em sua homenagem, não tendo apenas o túmulo como lugar de devoção.

Em alguns momentos deste artigo temos lembrado da umbanda, já que alguns de seus elementos acabam se incorporando ao rito de devoção de muitos fiéis que se aproximam para pedir e agradecer os seus santificados. No caso de Sebinca, isso acontece de forma bastante intensa, conforme observamos em seu túmulo ao longo dos anos de visita a ele e registrado em fotografias.

Imagens 12 e 13: Oferendas no túmulo de Sebinca (cidra, cigarros, velas vermelhas, batons) os mesmos que são oferecidos as Pomba-Giras nos rituais de Umbanda. (Acervo do autor)

No universo devocional de Carlindo Dantas o que percebemos é que não há uma variedade tão grande de elementos que constituem a imagem deste milagreiro. As oferendas em seu túmulo estão muito ligadas ao campo devocional católico: flores, velas, ex-votos em madeira, gesso e tecido, além de fotos deixadas sobre o túmulo ou atrás dele. Também imagens de santos canonizados são deixadas pelos devotos do médico.

Durante todo o ano o túmulo é visitado, mas é no dia de finados que esta devoção se potencializa e conseguimos observar com uma lente de aumento como os devotos se relacionam através de gestos e imagens com o seu milagreiro do Seridó.

Imagem 14: Túmulo de Dr. Carlindo de Souza Dantas – Caicó/RN (Acervo do Autor)

Ir à busca dos vestígios de Carlindo Dantas e de seus devotos, bem como compreender como a devoção se forja ao longo dos anos, enaltecendo personagens e construindo uma imagem palpável que deve ser perpetuada, faz parte de nosso projeto de pesquisa intitulado: "Crime e Devoção: religiosidade não oficial no Seridó Potiguar", que fundamentará seus trabalhos nos mortos que se tornaram milagreiros de cemitério ou fazem parte de santificados pelo povo. Neste primeiro momento estamos nos debruçando sobre Carlindo de Souza Dantas, mas ainda em 2011 estaremos nos deslocando para a cidade de Florânia, que também pertence ao Seridó, para investigarmos a santificação de José Leão, queimado vivo em 1887 após uma disputa por terra. A morte de José Leão é tão forte no imaginário regional, que durante muitos anos Florânia foi conhecida como a "cidade do mata e queima".

O que pretendemos neste artigo é articular um processo de santificação popular entre os dois túmulos escolhidos; Sebinca Christo e Carlindo Dantas. Já vimos anteriormente que o de Sebinca é diverso e multireligioso. Já o de Carlindo Dantas é mais austero. Esta austeridade vem de uma tradição católica fortíssima no Seridó, que busca a todo o momento, através dos padres da região e de seu bispo, controlar os gestos dos católicos. Vale ressaltar que a Festa de Santana, padroeira do Seridó, está registrada como Patrimônio Imaterial Brasileiro, tendo apenas outra festa neste mesmo patamar, a do Círio de Nazaré em Belém. Mesmo com um controle que é perceptível em toda a cidade, os devotos não se esquecem que Carlindo Dantas foi muito importante em suas vidas e por isso atribuíram a ele poderes comparáveis a qualquer outro santo canonizado. O que o diferencia dos santos oficiais é que o seu lugar de culto e devoção não é um altar, uma igreja ou sequer uma capela, mas é o seu túmulo.

Os devotos deixam a prova de sua devoção estampada no sepulcro de Carlindo, onde podemos encontrar além das tradicionais flores e velas brancas, também partes do corpo esculpidas em madeira, gesso e tecido (ex-votos), poesias, fitas de diversas cores amarradas entorno do túmulo ou da cruz que fica na cabeceira, terços, imagens de santos (principalmente Cosme e Damião, protetores dos médicos), fotografias de crianças e adultos, algumas delas vestindo roupas de santos. Os gestos em relação à devoção não são diferentes de outros túmulos católicos alçados a condição de milagreiro, além das orações acompanhadas de sinal da cruz, alguns devotos se ajoelham próximo ao túmulo, demonstrando o fervor de sua fé e respeito ao morto. Da mesma forma que tocar no túmulo torna-se quase que inevitável para os que acreditam naquele lugar como espaço sagrado. Sentidos são dados e sensibilidades

afloram, colaborando para que através destas imagens que se montam e desmontam a cada minuto contribuam para aumentar e garantir a longevidade da devoção.

Imagens 15, 16, 17 e 18: Ex-votos deixados no túmulo de Dr. Carlindo Dantas (Acervo do Autor)

O que mais chama a atenção ao se visitar o túmulo de Carlindo Dantas no dia de finados é o que os devotos projetam para o final do dia e início da noite. As velas são colocadas em torno do túmulo e, ao longo do dia são tantas, que a chama se espalha criando uma fogueira com fogo alto que inebria a todos que por ali passam. Com o aumento da chama os devotos não mais acendem as velas, mas jogam sobre o fogaréu aumentando o espetáculo devocional. Muitos relatam que em várias ocasiões o Corpo de Bombeiros é chamado para apagar o incêndio.

Imagem 19: Túmulo de Carlindo Dantas – 02/10/2010 (Acervo do autor)

O que observamos é realmente a espetacularização desta devoção. E aqui fica mais evidente o quanto a imagem torna-se aliada da propagação da fé sobre o morto santificado. Quando os devotos deixam suas oferendas, estão ao mesmo tempo, fazendo com que naquele lugar se configure um espaço diferente dos demais do cemitério. As imagens que se

consolidarão a partir daí são as mais variadas, sem que nenhuma delas fuja de sua função primeira, divulgar as habilidades do morto e torná-lo mais visível.

A relação entre os devotos e o "santificado", é estabelecida pelas referências que cada um tem para com a sua fé. Presentear a cigana com aquilo que ela gostava em vida, ou, segundo o conhecimento adquirido pelo crente ao longo de suas experiências com o sagrado, tanto no campo oficial como no não-oficial, é o que basta para se concretizar este encontro entre os vivos e os mortos, da mesma forma que colocar ex-votos de partes do corpo que foram "curados" pelo médico milagreiro, fazem de Carlindo Dantas um milagreiro apreciado por várias gerações, que não somente ouvem falar, mas que vêem através de sua percepção visual, imagens, que ficam expostas publicamente em seu túmulo. A imagem funciona como legitimadora destas "santificações".

Muitos dos devotos que procuram o túmulo de Sebinca colocam nele oferendas que estão diretamente ligadas ao imaginário que se construiu sobre a "santidade". Mas, também fica evidente, nas falas e nos gestos, que as narrativas de devotos que ouviram falar e a partir daí também passaram a serem divulgadores da fé fazem com que objetos e pedidos passem a se multiplicar ao longo dos anos. A imagem projetada nos túmulos cumpre a sua função de não deixar morrer o passado e fazer que através destas imagens tudo esteja em permanente estado de rememoração.

NOTAS:

[1] As datas são confusas: no túmulo aparece a data de 12/03 e na certidão de obtido aparece o dia 09/03/1965. Isto se deve a festa que os ciganos fazem quando alguém mais velho morre, são três dias de festa para esperar os parentes ciganos nômades. Sebinca morreu com 79 anos.
[2] Certidão de óbito de Sebinca Christo: n° 12.559, folha 149 vs., do livro n° C-36 de 09 de março de 1965.
[3] REIS, João José. A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 13-47.
[4] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 17.
[5] ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no ocidente desde a Idade Média*. Lisboa: Teorema, 1989. p. 39.
[6] Estes dois dados constam no túmulo.
[7] Atualmente a "casinha" não está mais lá. Foi construído um velário bem maior que a "casinha" anterior.
[8] "Pomba-Gira é uma corruptela do termo 'Bongbogirá' na língua bantu dos candomblés de Angola e significa simplesmente Exú. Porém com o tempo e principalmente na Umbanda, Pomba-Gira passou a designar a manifestação feminina de Exú."(*Revista dos Orixás*, nº 6, 1999)
[9] Antônio Damasceno (camelô de profissão). Entrevista realizada em 05 de outubro de 2005 em Lages/SC.
[10] SÁEZ, Oscar Calavia. Fantasmas falados: mitos e mortos no campo religioso brasileiro. Campinas: Unicamp, 1996. p. 27
[11] Ex-escravo do Barão Geraldo de Rezende.
[12] Segundo, Sáez, está escrito no túmulo: "Antoninho Sebastiãozinho Joãozinho Vilma. Orai pelos Enosentes."
[13] SÁEZ, Oscar Calavia. Op. Cit. p. 28.
[14] Crianças em Yorubá.
[15] SÁEZ, Oscar Calavia. Op. Cit. p. 30.
[16] SÁEZ, Oscar Calavia. Op. Cit. p. 47-48.
[17] PEREIRA, José Carlos. Devoções marginais: interfaces do imaginário religioso. Porto Alegre: Zouk, 2005. p. 73.
[18] PEREIRA, José Carlos. Op. Cit. 74.

AS RELAÇÕES ENTRE TRADIÇÃO, MODERNIDADE E CULTURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA EM *SANEAMENTO BÁSICO, O FILME*, DE JORGE FURTADO

Héder Junior dos Santos (mestrando em Letras da Unesp/Assis, bolsista CNPq e graduando em Filosofia na Unesp/Marília)

Luana Hordones Chaves (bacharel em Relações Internacionais e mestranda em Ciências Sociais da Unesp/Marília. Bolsista Fapesp)

Resumo: Este trabalho propõe-se a analisar a relação entre tradição e modernidade por meio da produção cultural brasileira contemporânea, mais especificamente, através da narrativa audiovisual *Saneamento básico, o filme* (2007), de Jorge Furtado. O que se configura nessa obra é um olhar sobre a pobreza; mais que econômica, tem-se em cena a pobreza cultural atrelada ao consumo de mercado que, através das mídias instituem pensamentos e comportamentos. O filme em questão se passa num povoado gaúcho, provavelmente formado por descendentes de italianos como nos indiciam alguns elementos diegéticos, e como tantos no país, se apresenta comprimido entre a tradição e a modernidade ou, mais nomeadamente, a modernização. Espremido entre o velho e o novo, observa-se que as relações da velha comunidade convivem com os aspectos que são típicos da modernidade, como os avanços tecnológicos, as referências da cultura de massa e as novas exigências sanitárias, nó górdio que provocará o surgimento metaficcional de um filme dentro do filme, isto é, da obra cinematográfica intitulada *O monstro do Fosso*. Nesse contexto histórico-social, aspectos marcantes da tecnologia moderna convivem com elementos fortes de uma tradição tipicamente interiorana. Mais que os desafios surgidos a partir das descobertas do fazer cinematográfico, é evidente a miséria cultural, como a própria analogia sugerida pelo nome do filme – o problema em questão é mesmo estrutural. Nesse sentido, partimos de alguns pressupostos: a ficcionalidade como valor estético, a consciência construtiva cultivada rigorosamente por Jorge Furtado, e a ficção como mediadora de verdades ou realidades mentais e sociais construídas historicamente.
Palavras-chave: tradição e modernidade; cinema nacional contemporâneo; Jorge Furtado.

(Re) descobrindo o cinema à luz de uma necessidade estrutural

Dentro dos filmes realizados por Jorge Furtado, diretor dos curtas-metragem *Ilha das Flores* (1989) e *Sanduíche* (2000), além dos longas *O homem que copiava* (2003) e *Saneamento Básico, o filme* (2007), dentre outros, o uso de alguns recursos estilísticos parecem ser uma marca formal do cineasta. No caso de *Saneamento Básico*, esses recursos, como a transposição estrutural de elementos da cultura popular, a metalinguagem e a inserção da voz *over*[1], incidirão diretamente na discussão que

[1] Também conhecida como *voz off* (elemento estético-sonoro posicionado fora do quadro focalizado pela objetiva).

fazemos neste trabalho que estuda a questão da pobreza vista através no cinema. Como observa nosso título, mais que pobreza econômica, teremos em cena a expressão da pobreza cultural, não aquela que falta, mas aquela que está à disposição da maioria através das mídias organizando modos de pensar (ou não pensar) e comportamentos tais como estes que o filme colocará em cena.

Sobre a forma cinematográfica de Jorge Furtado, é interessante observar que o cineasta parece ter uma preocupação com as temáticas da cultura popular. Seu primeiro trabalho, *Ilha das Flores*, utiliza na montagem a rítmica das parlendas populares nacionais, conferindo um dinamismo subordinativo ao desenvolvimento da ficção, ou seja, um elemento é retomado ao longo do discurso para complementar a significação do elemento evocado posteriormente. Já em *Saneamento*, a presença desse recurso pode ser inferida pela alusão aos filmes tipicamente populares onde encontramos figuras como o herói, a mocinha indefesa e o elemento ameaçador que, neste caso, não é um vilão, mas um monstro. A metalinguagem, por sua vez, presente nas obras de 2000 e 2007, ocorre quando o contexto da mensagem é constituído por referências relativas a um código determinado, neste caso, o cinema. No curta, a função metalingüística é usada para desconstruir a elaboração fílmica, enquanto no longa-metragem, tal recurso é encontrado justamente na construção e um filme dentro do filme, isto é, na filmagem de *O Monstro do Fosso*, a ficção montada pelos personagens de *Saneamento Básico***.**

A voz *over*, característica deste filme, é apontada por Ismail Xavier (2006) como um elemento de caráter pedagógico que realiza a costura do tecido ficcional e de informação. A voz *over* de *Saneamento Básico, o filme* causa um incômodo no espectador já a partir dos créditos iniciais da película:

> Desde *Ilha das Flores*, a voz *over* se fez estilo nos filmes de Jorge Furtado, pela sua forma irônica de explorar deduções lógicas que, apoiadas em evidência incontestável, chegam a conclusões eticamente paradoxais, incitando o espectador a reconhecer algo de errado no mundo, o que pede uma revisão de valores ou uma transformação da ordem social, para que tal paradoxo se resolva (XAVIER, 2006, p. 145).

Ao iniciar *Saneamento Básico*, ainda com a tela escura, as palavras que ouvimos da personagem Marina (Fernanda Torres) podem ser duplamente assimiladas – tanto como um convite ao público do filme, quanto aos moradores da comunidade de Linha Cristal – já que seu discurso passa a ser entendido pela platéia como uma saudação e, logo que o enredo se inicia, damos conta que ela também se referia aos outros personagens da narrativa. De certa forma, isso quebra a noção de realidade e acentua o caráter ficcional do cinema, uma vez que o mesmo é feito de cortes e montagem, além do jogo da encenação.

Esse jogo é evidenciado na abertura do filme pela panorâmica vertical[2] em plano de grande conjunto[3] que, do azul do céu se dirige à terra para mostrar a vila composta de casas de alvenaria, quase todas com dois andares, de uma igrejinha branca na ponta da rua e tal conjunto adornado por colinas azuis ao fundo e coníferas verde escuro abaixo, indicando um pequeno vale. Esse movimento de câmera é acompanhado por uma sinfonia doce e pela leitura de um poema: "*o poeta diz que a natureza é grande nas coisas grandes e enorme nas coisas pequenas*". Tal cenário parece sugerir que estamos em um pequeno povoado europeu, até que um corte nos leve para chão, onde um conjunto de pessoas sentadas em círculo ouve em silêncio o que descobrimos ser a leitura de um requerimento endereçado à prefeitura do município ao qual pertence o vilarejo de Linha Cristal. O documento formal é precedido da citação literária, evidenciando um desajuste entre a informação e o fim a que se destina. A leitora e redatora, com veleidades literárias, é Marina, empenhada em resolver juntamente com os moradores do pequeno distrito o problema do saneamento básico. O discurso e o diálogo que se segue dão a tônica do filme:

> Marina: Disse o poeta "que a natureza é grande nas coisas grandes e enorme nas coisas pequenas". Nós sabemos Sr. Prefeito que um pequeno arroio que corta uma comunidade é só um pequeno arroio. Mas, para nós, moradores da comunidade da Linha Cristal, antiga Linha Marghera, o Arroio Cristal é único. Foi por isso, Sr. Prefeito, que a comunidade da Linha Cristal, antiga Linha Marghera...
>
> Sr. Otaviano: Filha, não precisa repetir isso, agora pode ser só Linha Cristal...

[2] Refere-se ao movimento realizado pela câmera em seu próprio eixo, nesse caso, de cima para baixo.
[3] Também conhecido como Plano Geral, ele ocorre quando o enquadramento fílmico abrange vastos ambientes.

> Marina: É..., melhor... Então foi por isso, Sr. Prefeito, que a comunidade de Linha Cristal, reunida nas dependências da Movelaria Marghera, resolveu tomar providências a respeito...
>
> Sr. Otaviano (interrompendo): ... do cheiro de cocô. (risos)
>
> Joaquim (rindo também): Ô Seu Otaviano!!
>
> Marina: (irritada): ... resolveu tomar providências a respeito da recuperação do Arroio Cristal com a realização de obras para tratar do esgoto da comunidade.
>
> Joaquim (interrompendo): Eu acho que "esgoto da comunidade" não combina...
>
> Marina: Mas é do esgoto da comunidade...
>
> Joaquim: Mas não combina (...) parece que estamos falando do cocô da comunidade...
>
> Sr. Otaviano: ...mas é do cocô da comunidade que estamos falando! (risos)

Ou seja, Marina tenta fazer uso da poesia para mostrar que sabe escrever bem. No entanto, é um uso disparatado para um documento de tipo formal como um abaixo-assinado ou requerimento. Assim, o filme começa indicando as disparidades da apropriação da cultura, sugerindo aqui que certas informações, descontextualizadas, geram usos inúteis, incongruentes, desnecessários e risíveis. Mas, não é a educação formal e sua forma vazia o tema do filme, e sim a própria difusão cultural na sua forma e uso, ambos banais e banalizados.

Este povoado gaúcho, provavelmente formado por descendentes de italianos como indicia o nome da movelaria e seu dono, Otaviano Marghera, assim como tantos no país, se mostra comprimido entre a tradição e a modernidade ou, mais especificamente, a modernização. Espremidos entre o velho e o novo, observaremos que as relações da velha comunidade convivem com os aspectos que são típicos da modernidade, como os avanços tecnológicos, as referências da cultura de massa e as novas exigências sanitárias, questão provocará o "aparecimento" de um filme dentro do filme, isto é, da obra cinematográfica desenvolvida por Marina e Joaquim, intitulada *O monstro do Fosso*.

Desse modo, a pobreza em questão não é puramente econômica nem absoluta, como retratada no cinema nacional na maioria das vezes: estamos diante da extensão de

um município interiorano, ou seja, dos problemas daqueles que estão fora dos centros urbanos, e não de uma favela na periferia de uma grande metrópole. Muitas vezes estereotipada, a pobreza está presente em vários filmes nacionais nos últimos anos – inclusive ganhadores de prêmios como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007) e *Linha de Passe* (2008) – associada às precárias condições de moradia, à dificuldade de inserção no mercado de trabalho, à promiscuidade e, sobretudo, à criminalidade.

Em *Saneamento*, a pobreza nos é apresentada com outro recorte e, comparada às obras que falam da pobreza urbana, tais como as citadas, sequer poderia ser assim chamada. Mas, poderíamos dizer que a pobreza aqui – economicamente relativa – reverbera em outros elementos, como veremos. Os pobres desta narrativa são pobres enquanto trabalhadores, enquanto sujeitos que vivem da luta diária para suprirem as suas necessidades básicas, mas não são miseráveis economicamente. No entanto, a miséria cultural é evidente como a própria analogia sugerida pelo nome do filme: o problema em questão é mesmo estrutural. Nesse sentido, a narrativa aponta para a falta de estrutura básica, falta de conhecimento e um certo isolamento que torna a vida social repetitiva, baseada nas pequenas intrigas e nas crenças propagadas pela indústria cultural através da televisão ou dos veículos impressos de fácil consumo, como as revistas semanais. Daí torna-se significativo que as personagens, ao procurarem pela definição do termo ficção, não encontrem no dicionário que têm em mãos referências à linguagem artística, sugerindo um interessante conflito entre o que é ficção e o cinema como tal.

A falta de acesso ao conhecimento é, dessa maneira, ilustrada quando um elemento hoje rotinizado na cultura urbana, o da linguagem das imagens, não está disponível às personagens retratadas, justamente pelo distanciamento – físico e cultural – da metrópole e sua saturação de imagens, sua velocidade e sua indústria de cultura. Mas, é importante dizer também que ainda que definida como uma comunidade relativamente pobre em termos econômicos e bastante pobre em termos culturais, Linha Cristal é tratada pela narrativa de forma bastante respeitosa, apesar da ironia inerente ao enredo.

A narrativa parte do problema apresentado por Marina, em reunião com os moradores dessa comunidade, e do requerimento para a obra de tratamento do esgoto.

Na prefeitura do Município, ela e Joaquim (que a acompanha) são informados, no entanto, de que não havia no orçamento municipal nenhuma verba programada para tal realização. Mas, no entanto, a prefeitura teria disponível uma quantia de dez mil reais para feitura de um vídeo, verba federal que corria o risco de retornar ao Ministério da Cultura e seu programa de incentivo às obras audiovisuais, justamente porque ninguém havia mostrado interesse em utilizá-la. Nesse instante, a ação de *Saneamento* toma corpo: a questão do esgoto leva as personagens à descoberta do cinema.

Marina, num misto de voluntarismo, vício nacional e ingenuidade, decide utilizar a verba de incentivo à cultura para resolver o velho problema sanitário de Linha Cristal. Com apoio da funcionária pública municipal que a atende, propõe-se a fazer um filmezinho, com o mínimo investimento, desviando o dinheiro do incentivo à cultura para a outra finalidade – segundo seu ponto de vista, bem mais urgente e necessária –, isto é, para as obras de canalização do córrego por onde escoam, a céu aberto, os dejetos da comunidade. E *O monstro do fosso* nasce deste impulso de vincular a obra fílmica à obra sanitária.

É com essa estruturação formal, da obra dentro da obra, que *O Monstro do Fosso* nos é apresentado posteriormente por Joaquim (Wagner Moura), esposo de Marina, demarcando a separação dos blocos narrativos entre *Saneamento* e *O Monstro do Fosso* - quando a voz *over* é utilizada na leitura do roteiro deste, ao mesmo tempo em que a mesma cena e, conseqüentemente, sua estruturação, se repetem, revemos o recurso estilístico usado pelo diretor e comentado acima. Isso nos indica também que Marina se apresenta como narradora do primeiro filme, ao passo que Joaquim se faz narrador do segundo[4].

A partir dessa proposta, instalam-se problemas próprios da feitura de um filme. A primeira busca é pela definição do que seja uma ficção, já que o edital do Ministério reza que a verba não seria destinada a outro gênero de cinema. E aqui temos um belo exemplo de conversa sobre a linguagem cinematográfica, realizada em *Saneamento Básico*: entende-se por ficção um gênero do cinema, esquecendo-se que o cinema é sempre ficção. O conflito entre o real e o fictício é transposto, dessa maneira, para o conflito entre ‘histórias e estórias’ no momento em que as personagens entram em

[4] Como nos esclarece Paulo Emílio Salles Gomes, em relação à narração falada, ela pode ocorrer pelo “ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens” (1995, p. 108).

contato com a definição de ficção e se atêm à idéia de quimera, acabando por chegar à referência de monstro.

Capitaneado por Marina, o grupo, formado por Joaquim, Silene e seu namorado Fabrício, inicia a busca pelo aparato técnico para a realização do filme, o que acaba por levá-los ao elemento fundante da linguagem cinematográfica: a câmera. Questões como o manuseio desta, o 'correr' da fita e o tripé são, ao longo do percurso, descortinadas com a possibilidade de montagem e de cortes, assim como com a movimentação da câmera e o universo evocado pela objetiva. Num primeiro momento, ainda com a intenção de realizar um videozinho para justificar o acesso às verbas do Ministério, a filmagem era feita com a câmera no tripé e a fita pausada a todo instante, o que dava um formato estático às cenas, causando incômodo aos realizadores, eles mesmos espectadores habituados – mas não conhecedores – ao filme de montagem dinâmica, ágil tipicamente feito para a televisão, tal como indica a antena parabólica que vemos logo na primeira cena do filme.

Ainda com relação à construção fílmica, alguns apontamentos interessantes de se lembrar são os desafios surgidos a partir das descobertas das peculiaridades do fazer cinematográfico. Ao ler o roteiro elaborado por Marina, Joaquim a questiona sobre como filmar "*o perfume das corticeiras em flor*", já que a frase era um recurso para o texto escrito, mas não para a câmera; que por sua vez, trabalha com a disposição simultânea de imagens. Em outro momento, Marina sugere que a imagem mostre o que o monstro vê e, intuitivamente, acaba por descrever o movimento que a câmera faria ao assumir o ponto de vista da criatura, referindo-se ao que no cinema é conhecido como câmera subjetiva[5]. Seu Otaviano, pai de Marina e apaixonado pelo cinema na juventude[6], ainda falará à filha sobre a função do dublê e da montagem, elementos que, até então, o grupo nem cogitava.

Joaquim propõe-se a construir um monstro a partir das pistas dadas pelo dicionário para o vocábulo "quimera", conseqüência da consulta feita para a definição de ficção: "cabeça de leão, corpo de cabra, calda de serpente e lançar fogo pelas

[5] Isso ocorre quando a objetiva da câmera assume o olhar de uma personagem. É relevante assinalar que neste instante a câmera de ***Saneamento*** utiliza-se de tal recurso.
[6] Indicando que a sua geração foi espectadora e cinema e não de televisão, como aquela de Marina. Não só de cinema, Seu Otaviano é o único na trama que vê com maus olhos o "desvio" da verba, sugerindo que sua ética também pertence a um outro tempo.

narinas". Interessantemente, a figura mitológica na tradução de Joaquim assume a aspectos do universo televisivo direcionado às crianças, ou seja, o seu monstro se parece com aqueles dos desenhos animados. Tais referências televisivas se fazem presentes também no desenho das outras figuras d'*O Monstro do Fosso*, onde são elencados componentes clássicos dos filmes feitos para a televisão e sua trilogia simplista: a mocinha, herói e bandido – ou o monstro, neste caso.

É justamente a partir da idéia de moça indefesa e seu salvador que o enredo de *O Monstro* toma corpo. Outro elemento do universo da cultura *kitsch* pode ser percebida na figura do cientista Vitor Hugo, composta por Seu Otaviano, remetendo-nos claramente à difundida imagem do cientista Albert Einstein: cabelos em desalinho, olhos arregalados e língua de fora.

Ao mundo do celulóide também devemos a construção do laboratório do cientista, feito de tubos de ensaio com líquidos coloridos, muitos fios e muita fumaça.

A natureza é grande nas coisas grandes e... enorme nas coisas pequenas

Segundo entendemos, a cena chave desta narrativa que encerra um filme dentro de outro, é aquela que parece-nos indicar para a relação que observamos no início deste ensaio, da pobreza cultural associada ao consumo da cultura de mercado. O choque de uma possível tradição cultural precedente com a atual, e suas apropriações pelos membros da localidade, se evidencia quando Seu Otaviano e Seu Antônio (Tonico Pereira) se encontram e juntos ouvem canções nos rádios de seus carros. Antônio diz ter um som que toca vários CDs e coloca uma música eletrônica, cujo estilo é pouco definido. Em resposta a isso, Seu Otaviano diz ao amigo que seu rádio ainda é daqueles que toca fita K7 e, em seguida, o faz ouvir uma antiga canção italiana neste aparato técnico “ultrapassado”. Nesse momento, os dois velhos se emocionam notoriamente com lembranças de um passado de raízes italianas. É marcante para narrativa que a emoção pertença a outro tempo, uma vez que tal canção traz um ar saudosista à cena, a qual passaria despercebida se não fosse a chave do filme.

Todo o conflito instaurado por *Saneamento* pode ser, dessa maneira, encontrado ali. Assim como os aparelhos de som citados, os dois carros que dividem o espaço nos trazem pistas de uma transição que não deixa de ser conflituosa. Ao tempo em que no carro de Seu Otaviano tem inscrito *R.U.R.A.L*, o carro de Antônio é apresentado pelo mesmo como 'seminovo'. Nesse sentido, as relações entre o velho e o novo são demarcações constituintes da cena: produtos tipicamente modernos como o CD convivem com o K7, a tecnologia dos quatro *airbags* se faz presente em um ambiente rodeado por matas fechadas, e ainda é remetida ao interior do sul do Brasil a origem italiana daqueles que certamente estão ligados ao processo de colonização do país.

Vale ressaltar que também a forma revela a tensão presente em tal relação: a câmera posiciona-se de frente às personagens e, com cortes abruptos, se coloca atrás ora de uma, ora de outra, acompanhando a fala de cada uma delas, resultando no efeito do campo-contracampo em que observamos ora a mata, ora a construção civil. É importante destacarmos ainda que tal cena é aberta com um diálogo bastante expressivo para essa discussão.

Antônio: - Eu estou atrasado, não é?

Seu Otaviano: - Não, ainda não chegou!

A palavra 'atraso' é significativa se pensarmos na ordem progressista a que se propõe a tecnologia de nosso tempo. O universo industrial, assim como a comunicação de massa têm atingido, cada vez mais lugares fora dos centros urbanos e isso vem sendo associado à modernidade que se quer universalizada. Caberia, então, uma alusão da fala de Seu Otaviano com essa modernidade que ainda não chegou a todos, mas que vem sendo apropriada aos poucos nos mais diversos espaços e, muitas vezes, na imediatez da sua apropriação, gerado o efeito do discurso vazio.

Nesse mesmo sentido, a antena parabólica que aparece na cena seguinte – na qual Marina, sentada debaixo de uma árvore no quintal de sua casa, lê para Joaquim o roteiro d'*O Monstro* – marca também essa relação entre o velho e o novo. A própria referência que Antônio faz de seu carro – 'semi-novo' – pode ser tida como um paralelo com a presença da antena que 'capta' o que vem de fora. Marina, nesta cena, explica a Joaquim que a câmera d'*O Monstro* faria como ela um dia tinha visto num filme. Nos dois casos, o filme indica que se reproduz aquilo que se consome. Os elementos

disponibilizados pela indústria são tomados como as novas referências, o que se faz, muitas vezes, de maneira equivocada, por exemplo, pelo ideário do consumo de necessidades criadas – ilustramos, aqui, que o som de Antônio toca 12 CDs e a câmera de Fabrício possui variadas funções, embora não façam uso de tudo isso.

Temos, portanto, aspectos marcantes da tecnologia moderna convivendo com elementos fortes de uma tradição tipicamente interiorana. Vale citar que Seu Otaviano menciona o tempo em que era prefeito reclamando um poder que, para ele, tradicionalmente o pertenceria, tendo em vista ser da geração mais velha de tal comunidade. O conflito dado pela narrativa se faz na relação mencionada, apresentado como uma dicotomia presente no pequeno povoado gaúcho, mas que pode ser encontrado por toda a extensão da América Latina.

Referimo-nos, nesse contexto, a uma transição marcada pelo velho que, sem espaço, morre, e o novo que chega nas suas piores formas. As apropriações feitas pela personagem Silene são, desse modo, destaques na narrativa. Ela é apresentada como o típico ‘produto’ das mais diversas comunicações de massa, uma vez que se remete às referências retiradas de revistas de beleza, às roupas vistas em filmes *hollywoodianos*, às frases de efeito repetidas pela mídia televisiva e aos padrões de beleza de símbolos sexuais femininos. Silene é criada pelo vazio de seu tempo – o qual permeia tal transição – e acaba por gerar apropriações perdidas e desfocadas. Sem embasamento crítico para aquilo que recebe, ela acaba por reproduzir o conflito em si.

Vale-nos lembrar, por fim, que ‘sanear’ pode ser remetido com o sentido de discernir ou reparar para uso, ou seja, tornar salutar, ou ainda, próprio para a cultura. Sendo assim, *Saneamento* apresenta-nos que não só as questões estruturais, como

também as relações sociais necessitam de reparos e reconsiderações. É significativo, pois, que a obra de tratamento de esgoto não seja realizada até o fim da narrativa, assinalando a mudança de foco do saneamento básico para *O Monstro do Fosso*, paralelamente à mudança de foco do monstro da fossa para o apelo sexual da mocinha no fim desta última película.

Mas alguns personagens estereotipados também dão corpo a *Saneamento***.** Podemos citar o prefeito (Sérgio Lulkin) que é desenhado como corrupto, Zico (Lázaro Ramos), o especialista em montagem, jovem urbano que é apresentado como oportunista, Fabrício (Bruno Garcia) o pequeno-burguês, Marcela (Janaina Kremer) que é dada como uma típica funcionária pública, Seu Otaviano que é mostrado como um velho ranzinza, Silene (Camila Pitanga) que é traçada como fútil e, ainda, Marina que se justifica mais 'hábil' que Joaquim por ter feito faculdade, ou seja, com a concepção legitimadora da instituição[7].

Dessa maneira, podemos dizer que as duas narrativas são demarcadas pela presença de estereótipos, um indício de que muitas vezes o pensamento social é construído por essa forma e reproduzido a partir da mesma. Vale ressaltar, que não só os sujeitos são pensados sob certos conceitos, como também as relações sociais são marcadas por determinadas concepções – a própria pobreza, como dito anteriormente, passa a ser associada mecanicamente a diversas circunstâncias de causa e efeito

Referências:

Bibliografia

LUKÁCS. G. *Narrar ou Descrever?* Trad. Giseh Vianna Konder. In: Ensaios sobre Literatura**.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político:* a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad.Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*: La apertura para la historia de mañana. México: Fundo de Cultura Econômica. 1985.

[7] Essa característica também perpassa a personagem Fabrício.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. A Personagem Cinematográfica. In CÂNDIDO, Antonio (org.) *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

XAVIER, Ismail. *Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento*. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. Revista Novos Estudos 75, 2006.

WEBER, M. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

Filmografia

Saneamento básico, o filme (Brasil) 2007 / Elenco: Fernanda Torres, Wagner Moura, Camila Pitanga, Bruno Garcia, Lázaro Ramos, Janaína Kremer, Tonico Pereira, Paulo José, Sérgio Lulkin, Marcelo Aquino, Zéu Brito e Lúcio Mauro Filho. / Roteiro: Jorge Furtado / Co-Produção: Globo Filmes e Casa de Cinema de POA / Direção de Arte: Fiapo Barth / Diretor de Fotografia: Jacob Solitrenick, ABC / Figurino Rosângela Cortinhas / Direção Musical: Leo Henkin / Som: Rafael Rodrigues / Montagem: Giba Assis Brasil / Mixagem: José Luiz Sasso / Produtores Executivos: Nora Goulart e Luciana Tomasi / Produtor Associado: Guel Arraes / Dirigido por: Jorge Furtado.

AQUILES STHENGEL: SUA ORIGEM[1]

Lucas Vinícius Lemos Alexandre

Universidade Estadual de Londrina

Bolsista Inclusão Social Fundação Araucária

Neste trabalho visamos apresentar alguns resultados da pesquisa que ora desenvolvemos, intitulada: “Aquiles Sthengel: construção de uma identidade”, cujo propósito é de estudar a história do bairro Aqueles Sthengel[2]. Essa proposta tem o objetivo de estudar sua configuração urbana e também há a tentativa de entender se há uma identidade no sentido clássico, qual seja, aquela que liga o morador ao lugar, ou se esse processo não correu com aquela população local. Nesse momento estamos levantando junto ao morador local, qual imagem ele tem do bairro, por meio de fotografias que eles possam ter de sua rua, casa, ou do próprio bairro. Mas antes, procuramos verificar a história do bairro a partir de fontes oficiais e priorizamos a imagem fotográfica como um dos elementos que possibilitam contar a história do bairro. Passamos então a tratar dessa imagem.

Nesse aspecto a fotografia apresenta-se como sendo um importante instrumento do registro histórico das cidades e contribui de forma significativa na construção das narrativas históricas dos municípios e dos fenômenos históricos que neles acontecem.

Vemos então a importância das imagens na possibilidade de atribuir com o pesquisador na oportunidade de dar ressignificações ao passado. A fotografia se mostra como sendo algo que vai além do registro de momentos e da sensação nostálgica que traz, de acordo com Kossoy, “é a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revela e detonador de emoções” (KOSSOY, 2001, p 28)

Kossoy ainda argumenta que a fotografia enquanto fonte histórica, é algo que oferece uma possibilidade de investigação quando sistematizada de forma correta e que isso oferece ao pesquisador a chance de atribuir uma realidade a fotografia, e assim, construir uma outra ressignificação ao passado.

No âmbito da pesquisa histórica a fotografia se mostra como sendo um documento que muito se tem para verificar. Significações, representações e formas de pensamento são alguns elementos que estão presentes em uma fotografia, um objeto produzido pelo homem, que mostra além de imagens, um discurso contido em suas entrelinhas. A esse respeito, ANDRÈ

afirma que

> Concebendo o documento iconográfico como representação, ou seja, concepções de múltiplas naturezas como idéias, ideologias e mentalidades construídas a partir de contextos sociais, econômicos, políticos e culturais específicos deve-se reconhecer que as imagens possuem uma linguagem que permite a leitura e interpretação. Afinal, não se trata de algo inscrito na natureza, mas de artefatos da cultura produzidos pelos homens e perpassados de visões de mundo que não são neutras, mas carregadas de subjetividade e condicionamentos ligados ao lugar de produção" (ANDRÈ, 2009 p. 155)

Nesse sentido, o autor citado, aponta exatamente as questões que vemos como de importância vital para o estudo que realizamos no Aquiles Sthengel. Por intermédio da fotografia, portanto, ao ser utilizada como fonte, visamos "reconhecer que as imagens possuem uma linguagem que permite a leitura e interpretação" no entendimento da origem do bairro Engenheiro Aquiles Sthengel Guimarães, mais conhecido apenas como Aquiles Sthengel e sobre suas "visões de mundo que não são neutras, mas carregadas de subjetividade e condicionamentos ligados ao lugar de produção" . Esse bairro está situado na região norte da cidade de Londrina - PR.

O conceito de bairro deve ser apresentado antes de entrarmos diretamente na discussão desse bairro em questão. Portanto, de acordo com Michel de Certeau, o bairro mostra-se como um interessante objeto de estudo, pois muito da vida cotidiana e das praticas culturais das cidades, se passam nessas espacialidades. Conforme esse autor argumenta o bairro "É a terra eleita de uma encenação da vida cotidiana." (Certeau, 1996, p,38).

Para Certeau o bairro é algo complexo que abrange diversos aspectos da vida cotidiana e onde as relações sociais também acontecem, portanto o bairro pode apresentar-se como sendo "Um dispositivo prático que tem por função garantir uma solução de continuidade entre aquilo que é mais íntimo o espaço privado da residência e o que é mais desconhecido o conjunto da cidade ou mesmo por extensão o resto do mundo" (Certeau, 1996, p 42).

Voltamos então ao bairro engenheiro Aquiles Sthengel Guimaraes. Foi um dos primeiros a ser planejado e construído em um complexo de moradias populares no ano de 1978. Segundo Martins (2007) inicialmente ficou conhecido como Cinco Conjuntos, e suas moradias somaram um total de mil casas construídas na gestão do prefeito Antônio Casemiro Belinati, 1977/982). Esse empreendimento imobiliário foi todo financiado com recursos do Banco Nacional da Habitação (BNH)[3]. As construtoras encarregadas pela realização da obra foram à construtora Sefer ltda, em conjunto com a construtora Cidade Construção Civil Ltda, ambas, empresas londrinenses.

Na fotografia da figura nº 1, uma das imagens feitas na época da construção do bairro

pelo registro oficial, podemos observar a placa que traz informação a respeito da construtora sefer como sendo uma das responsáveis pela realização das obras no bairro.

Figura 1 – Vista parcial de residências sendo construídas no bairro Aquiles Sthengel e a placa indicando que a obra fora realizada pela construtora Sefer.
Fonte: Acervo Companhia de Habitação de Londrina – COHAB.

O prefeito Antônio Belinati enfrentava em Londrina um problema típico das cidades com acelerado crescimento demográfico, havia a falta de estrutura para absorver este impulso, sendo assim, tinha-se um problema de déficit habitacional em Londrina, que de Acordo com França:

> Os cinco conjuntos tiveram sua origem na gestão do prefeito Antônio Casemiro Belinati (197-82). Para esse prefeito a prioridade era atender as elites que se viam pressionadas pela população de baixo poder aquisitivo espalhada pela cidade, e a população que não tinha acesso aos apartamentos dos edifícios centrais, sem moradia, reivindicando seu direito a casa própria. (FRANÇA, 2009, p. 29)

Seguindo o estudo de França (2009) a denominação “cinco conjuntos” foi atribuída a fim de facilitar a nomenclatura da região e devido ao fato desses bairros serem construídos simultaneamente. Conforme afirma Martins (2007), Além de Aquiles Sthengel Guimarães foram construídos no mesmo período os bairros: Engenheiro Luís de Sá, Sebastião de Melo César, João paz e Semíramis de Barros Braga. Rapidamente a região ganhou novos bairros e ultrapassou o total inicial de cinco, porém, o nome Cinco Conjuntos permaneceu na memória dos londrinenses e servia para designar diversos bairros que compunham a região norte do município. Na imagem a seguir podemos ter uma idéia dos primeiros bairros que constituíram os Cinco Conjuntos, como é denominada a região.

Figura 2 – O bairro Aquiles Sthengel em primeiro plano e ao fundo o Bairro Engenheiro Luís de Sá.
Fonte: Acervo COHAB

As circunvizinhanças de Aquiles Sthengel foi erguido numa região da cidade de Londrina com relativa distância do centro da cidade, cerca de 10 quilômetros separavam o bairro situado na zona norte em relação a região central, distancia essa que precisava ser superada pelos moradores caso quisessem chegar ao centro da cidade. Outro aspecto que marcou o bairro em seu início foi a sua falta de infraestrutura para facilitar a vida dos moradores e atender as suas necessidades.

Imagem 3 : vista aérea dos bairros Aquiles Sthengel e Luís de Sá
Fonte: Acervo COHAB

Nota-se na imagem da figura 3, a localização dos bairros Aquiles Sthengel (em primeiro plano) e Luís de Sá, a distancia em relação ao restante do município de Londrina e o "vazio" que os rodeia é preenchido por plantações. Outro aspecto que chama a atenção corresponde às características das moradias, muito simples, tipicamente populares, e também a falta de estrutura em que o bairro foi instalado. As imagens permitem perceber que o lugar era ermo, distante da cidade e que não tinha a infraestrutura necessária para comportar uma vida com uma vida como aquela apontada por ANDRÈ, como possuidora de "contextos sociais, econômicos, políticos e culturais específicos". As dificuldades que tiveram de ser superadas pelos moradores, segundo estudos realizados por França (2009), foram muitos.

Seguindo ainda o estudo de França, encontramos um depoimento do ex prefeito

Belinati, para justificar o fato da construção dos cinco conjuntos distante do centro da cidade

> Eu poderia ter construído os conjuntos habitacionais em uma área mais próxima do centro, mas sabe o que é um projeto habitacional? Existe o custo do terreno, o custo da construção, somam-se tudo e divide para o cidadão pagar em 10,15,20 no máximo 25 anos. Se o conjunto esta um pouco afastado do centro porque o terreno é mais barato muitas pessoas já não podem pagar as prestações, uma casa mais próxima do centro .(BELINATI, 1989 *apud* FRANÇA, 2009).

O prefeito argumenta a justificativa da localização dos bairros por intermédio do aspecto econômico, mas em nenhum momento traz justificavas para a falta de infraestrutura presente nesses bairros. O fato de os moradores, no caso do Aquiles serem, tipicamente pessoas com menor poder aquisitivo, não justifica o seu isolamento em relação ao restante da cidade. Mas essa condição atingia a todos os moradores dos Cinco Conjuntos. A imagem a seguir ilustra com exatidão as palavras do prefeito Antônio Belinati

Imagem 3: panorama aéreo dos cinco conjuntos
Fonte: Acervo COHAB

É visível a distância dos bairros em relação ao centro, ou mesmo às margens da cidade de Londrina, na época, pois mesmo numa imagem panorâmica não é possível visualizar a cidade, para se ter ideia dos espaços distantes entre o bairro e o centro da cidade. Consideramos que a distância aparece como fator de exclusão, algo que esteve presente no cotidiano dos bairros ali localizados durante toda a existências deles. Mesmo agora que já estão integrados à cidade, ainda há um vale separando essa integração e uma área de lagos artificiais, foram implantados anos depois, entre os bairros e o perímetro urbano do que simbolicamente se considera a cidade de Londrina. Na imagem da figura 4, a seguir vemos as casa do bairro Aquiles em formação lado a lado.

Imagem 4: Casas do bairro Aquiles Sthengel em construção
Fonte: Acervo COHAB

Podemos notar na imagem o quão simples eram as residências, postas lado a lado e todas construídas de forma semelhante sem nenhuma peculiaridade e característica individual que pudesse atribuir a essas residências uma identidade particular. De acordo com os seus moradores, não havia nada que viesse a refletir um pouco de cada habitante do bairro, características que possam trazer traços que pudesse identificar um bairro do outro, todos eram um alinhamento de casas, até mesmo difícil de dizer onde começava um e terminava o outro. Eles foram entregues à população, com essa configuração física e estética. Os moradores de baixa renda, como eram todos que para lá mudaram, levaram anos para trazer uma identificação às suas residências em termos de cor da casa, jardim, ampliação da estrutura da residência entre outros elementos, os quais dariam uma mostra do cotidiano de cada morador do Aquiles Sthengel.

Ainda Martins nos traz informações a respeito das configurações dessas habitações. As casas construídas variavam a sua configuração. A divisão ficava entre 2 e 6 cômodos, o telhado era de fibrocimento ou telha francesa, o piso variava de acordo com a composição do imóvel e podia ser de cimento liso ou taco madeira. foram construídas 150 unidades com dois cômodos e piso de cimento liso e cobertura em fibrocimento; 180 com dois cômodos, cobertura de telha francesa e também piso de cimento liso e, outras 390 moradias eram compostas por cinco cômodos sendo dois dormitórios, piso de taco madeira e cobertura de telha francesa; outras 280 possuíam seis cômodos sendo três deles dormitórios, piso em taco madeira e cobertura também em telha francesa. O bairro totalizava uma quantidade de mil moradias com as características destacada e que apontam também qual foi o morador do bairro.

A lembrança desse panorama sem identidade permanece viva na memória dos moradores do Aquiles Sthengel. Em relação às casas, parte da descrição dos imóveis está nas palavras do senhor José Barbosa, que em uma entrevista trouxe-nos suas memórias a respeito do início do bairro. José Barbosa é morador do bairro há 31 anos.

> “Ninguém fazia nada nas casas. As cerca foi de madeira, feita pelo meu irmão, a minha casa era cercada por um gramado e eu não tinha dinheiro nem para pintar”

(21/03/2011 as 16:44)

Imagem 5: residências do Aquiles Sthengel com cobertura em fibrocimento
Fonte: Acervo COHAB

Outro problema que incomodou os primeiros moradores do Aquiles Sthengel foi a falta de infraestrutura. Muitas vezes os serviços básicos não eram oferecidos à população, o que prejudicava a qualidade de vida dos moradores do bairro, conforme podemos observar nas imagens do bairro em seu início . Este não apresentava pavimentação asfáltica e serviços como saneamento básico, condições mínimas que deveriam estar a serviço dos moradores, não estavam. Com o passar do tempo apesar das dificuldades apresentadas pelas fotos acima, as melhorias aos poucos começaram a aparecer, e conforme afirma Martins:

> Ao longo dos anos o conjunto habitacional Aquiles Sthengel, foi sendo dotado de melhorias, mediante reinvindicações populares, principalmente em função das novas campanhas eleitorais, e sucessivamente dentro de suas temporalidades foram sendo implementadas. (MARTINS 2007, p. 140)

A infraestrutura passou a fazer parte das preocupações municipais a partir de 1979 com o asfaltamento do bairro, o transporte coletivo que antes de chegar ao bairro transportava seus passageiros até o bairro Milton Gaveti, passou a abranger a região a partir de 1980. Ainda em conformidade com o autor, a coleta de lixo iniciou-se no ano de 1983, e a primeira unidade básica de saúde foi implantada em 1986 junto com a telefonia fixa residencial, assim como a pública, chegaram ao bairro em 1989. Do ano de 1978 a 1989, transcorreram onze anos de lutas e reivindicações dos moradores por melhorias para o bairro.

As dificuldades referentes a falta de infraestrutura são lembradas pela ex moradora do bairro, senhora Márcia Barbosa, que em uma entrevista concedida durante trabalho de campo relata suas lembranças das dificuldades enfrentadas.

> O centro era ruim de chegar, o Gaveti era um matão com árvores grandes. Não tinha ônibus que vinha pra cá, andávamos até o Gaveti. Fazíamos as coisas todas na cidade, se precisássemos de um médico íamos a um posto de saúde ali em frente da catedral, não tinha esse negócio de posto do Maria Cecília ou do Leonor, se ficasse doente tinha que andar até o terminal do Gaveti e pegar o ônibus de lá.(11/03/2011 as 10:40)

O relato da ex-moradora permite-nos termos certa noção da real dificuldade que os moradores tiveram de enfrentar. A distância entre o Aquiles Sthengel e o terminal de ônibus localizado no conjunto Milton Gaveti apresenta aproximadamente cinco quilômetros, uma

distancia longa para se percorrer a pé e com os demais obstáculos como a ausência de asfalto e matagais que precisavam ser atravessados, tornavam a caminhada ainda mais Nesse momento temos de imaginar o que passavam as mães quando um filho adoecia, como era ter de fazer compras e trazer para casa? Como era ir à missa ou aos cultos religiosos aos finais de semanas? Em dia de sol, muita poeira e em dias de chuva, o barro vermelho. Enfim, não é possível não supor como difícil deve ter sido.

Imagem 6: Aquiles Sthengel já com pavimentação asfáltica
Fonte: acervo COHAB

Nessa imagem podemos observar o bairro já com pavimentação asfáltica, mas ainda predominam a simplicidade das residências e nota-se que ainda estão em fase de construção, igual sem características pessoais de seus donos.

Essas dificuldades foram sinais que marcaram e estigmatizaram os seus moradores, gente humilde que migrou do campo para a cidade. Podemos constatar também que entre os vários elementos de constituição do bairro sua população, como já dito, foi oriunda do aumento demográfico na cidade Londrina, durante o final da década de 1970 e toda a década de 1980, França (2009) Esse fenômeno é um dos responsáveis pela criação de novos conjuntos habitacionais em Londrina. Esse bairros compostos por gente de origem humilde, demonstrado em depoimento colhido durante trabalho de campo pela senhora Terezinha Lemos, a qual veio do bairro jardim bandeirantes também na cidade de Londrina para o bairro Aquiles Sthengel. A moradora afirma que pagava aluguel em seu antigo bairro, e viu no Aquiles Sthengel a oportunidade de ter uma moradia melhor.

> Eu morava em um cômodo coberto por tábua que a dona do terreno construiu lá, a água vinha do registro e não chegava até dentro de casa, não tinha banheiro. Eu deixava minhas filhas em casa para pode ir trabalhar, saía para o trabalho e deixava as duas sozinhas em casa. De noite a casa era iluminada por uma lamparina, e muitas vezes quando chegava no serviço eu percebia que estava suja pela fumaça da lamparina. Eu deixava a mistura feita para as meninas comerem no almoço, e muitas vezes eu almoçava apenas arroz e feijão. Era tudo muito pobre mas era normal, muita gente era assim. (19/03/2011 as 15:00)

A senhora Terezinha, lembra ainda, que existia uma rejeição por parte das pessoas

para se mudarem para o bairro, devido a sua localização, ausência de infraestrutura e por já estarem acostumadas com o local onde residiam.

> Quando mudamos para cá minha filha Márcia não gostou da ideia de irmos morar no Aquiles, ela não queria se mudar para um lugar como esse.

Podemos verificar nas palavras da senhora Terezinha que alguns dos futuros moradores do bairro como a sua filha não eram receptivos a mudança para o Aquiles Sthengel, muitos desses receios se deram devido às dificuldades que os moradores tiveram de enfrentar e superar, porém mesmo com todo o receio aos poucos o bairro foi recebendo seus novos moradores, que em função das suas necessidades tiveram de conviver e sobreviver em um Aquiles Sthengel, em seu inicio, ainda muito carente de infraestrutura.

Procuramos aqui, através da pesquisa histórica, produzir uma narrativa a respeito da origem deste bairro e esperamos possibilitar ao leitor, a oportunidade de conhecer um pouco mais a respeito de um dos primeiros bairros do "cinco conjuntos" na cidade de Londrina. Podemos perceber também o quão significativas podem ser as fotografias quando utilizadas não apenas como um objeto de reprodução do passado, mas sendo vista como algo que foi produzido a partir de um lugar que possui suas representações criadas a partir do tempo e condições sociais em que foram concebidas.

---

1 O recorte que pretendemos apresentar origina-se a partir do desenvolvimento do projeto de pesquisa: "Aquiles Sthengel: construção de uma identidade". Esta proposta de estudo está situada no âmbito do projeto de pesquisa ao qual está vinculada, intitulado: "Questões Urbanas, Questões de Urbanização: História, Imagens, Traçados e Representações", de responsabilidade da profa. Dra. Zueleide Casagrande de Paula

2 Aquiles Sthengel Guimarães foi engenheiro especializado na construção de ferrovias. Atuou na construção da estrada de ferro da chamada Viação velha, no início do século XX.

3 O Banco Nacional da Habitação foi uma instituição bancária fundada em 1964 e extinta em 1986 e teve como finalidade criar linhas de financiamento para crédito o imobiliário afim de possibilitar a realização do plano nacional de habitação.

Referências

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano.* Tradução de Ephrain F. Alves e Lúcia Endlich. Vozes, 1996

KOSOY, Boris. *Fotografia e História.* 2.ed, São Paulo: Ateliê editorial,2001.

FRANÇA, Geverson Fernando. *Cidade e bairro: o caso dos cinco conjuntos porque e para quem?.* Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de história – Universidade Estadual de Londrina.

MARTINS, Victor Hugo Teixeira. *Habitação , infra-estrutura e serviços públicos. Conjuntos habitacionais e suas temporalidades em Londrina-PR*. 2007. Dissertação de mestrado em geografia, Meio ambiente e Desenvolvimento. Universidade Estadual de Londrina.

ANDRÈ, Richard Gonçalves. Entre o contexto e a linguagem: o discurso fotográfico e a pesquisa histórica. Revista brasileira de historias das religiões. 2009.

“LONDRINA: TRÊS MUSEUS, TRÊS MARCOS, TRÊS TEMPORALIDADES – A IMAGEM DOS MUSEUS LONDRINENSES NO TRAÇADO DA CIDADE”

Lúcia Glicério Mendonça
Departamento de História/UEL

(...)
A hora do encontro
É também, despedida
A plataforma dessa estação
É a vida desse meu lugar
É a vida desse meu lugar
É a vida...
(...)
Encontros e despedidas (Composição: Milton Nascimento/Fernando Brant)

Nos últimos anos, tornou-se corriqueiro verificar, em publicações e eventos destinados a discutir a questão da memória e do patrimônio (bem como as instituições responsáveis pela guarda desses últimos), alertas, se não preocupações, do que configuraria uma crise da memória (MENEZES, 1999, p. 13). Essa crise poderia ser descrita pela quebra de continuidade entre presente e passado, tomados como um fluxo contínuo. Tal problema se explicaria pela crescente sofisticação das sociedades, assim como por seu crescimento e adensamento. Além da ampliação quantitativa, a velocidade das atividades e do ritmo de vida também seria responsável pela mencionada crise na memória, ou seja, pela perda de vínculo com o passado. Assim, aponta-se para um diagnóstico de crise, da qual um dos principais sintomas é a ânsia de tudo guardar, tudo preservar ou conservar ─ ansiedade essa provocada pelo medo da perda ou por um discurso que, ao mesmo tempo, sinaliza e produz a necessidade de preservar ou conservar, ou seja, de manter o vínculo com o passado íntegro (CHAGAS, 2008). Nas sociedades contemporâneas, instituições foram criadas para realizar esta tarefa especializada: a manutenção da memória e seus suportes. Museus, arquivos, casas de memória, memoriais e assemelhados têm a árdua função, em sociedades fadadas ao esquecimento, de manter a chama da memória ardente.

No Brasil, ao longo do século XX, ocorreram mudanças significativas quanto aos interesses e ações voltados para as práticas de preservação do elo entre o passado e o presente, isto é, a manutenção da memória. Sucederam, dessa maneira, políticas, formação de quadros profissionais especializados, a organização de movimentos sociais voltados para as questões de identidade e, portanto, preocupados em conservar tradições e práticas específicas, que

contribuíssem para reforçar as identidades, proporcionando o que Chagas (2008) chamou de exercício de “imaginação museal”. A proliferação de museus, casas de memória e memoriais foi acelerada, concentrando-se, mais fortemente, nas décadas finais do século XX, seja pelas mudanças internas do País, como as readequações no quadro político, seja pelas mudanças ocorridas no Exterior, com relação às novas formulações no campo da museologia, que, na época, passava por questionamentos e readequações, bem como por reflexões acerca do papel dos museus nas sociedades pós-modernas.

Hartog (2006) também fala de uma crise da memória e alega que ela é característica do tipo de regime de historicidade em vigor na sociedade ou comunidade em foco. Segundo o autor, essa é uma relação histórica e muda com o passar do tempo. Desse modo, hoje existe um “presentismo”, ou a mesma falta de continuidade/ruptura da ligação entre presente e passado, caracterizada pela dominância do presente Por esse motivo, intensificou-se, nas últimas décadas, o sentimento de necessidade de conservar e preservar o passado, seja para as futuras gerações, seja para nós mesmos.

Tendo em vista o acima exposto, o presente texto, de caráter ensaístico, propõe um olhar diferenciado para as três mais conhecidas instituições museológicas da cidade de Londrina (PR). Não se tem a pretensão de responder a todas as proposições aqui levantadas, mas sim a de despertar outras apropriações das imagens da cidade, estabelecendo vínculos com a história local, a memória, o estudo de museus e o planejamento urbano. Em outras palavras, o objetivo é discutir a imagem dos prédios que abrigam os três principais museus de Londrina: O Museu Histórico Pe. Carlos Weiss, o Museu de Arte de Londrina e o Museu de Ciência e Tecnologia de Londrina, na figura do Planetário de Londrina (um dos setores da mesma instituição museológica), no traçado da cidade.

Para que a tarefa seja realizada, levaremos em conta algumas reflexões de Kevin Lynch, (1997) e François Hartog (2006). Embora estejamos somente iniciando a abordagem de algumas questões que pretendemos retomar, em momento futuro, de maneira mais detida, buscamos, também, propor uma nova imagem mental relativa às questões sobre a cidade de Londrina e sua história, a partir de seu traçado, seus marcos urbanos e de como seus habitantes se relacionam com o passado e planejam a implantação das instituições museológicas que abrigam a história da cidade e (por finalidade destinada aos museus) a de parte considerável da região que constitui o entorno da urbe paranaense em questão.

Os museus analisados no presente estudo estão situados no que se convencionou chamar "Quadrilátero Central", ou seja, no plano urbanístico inicial implantado pela Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), responsável pelo empreendimento imobiliário que desmatou a floresta densa existente na região, no começo do século XX, e construiu a cidade, iniciando a criação de um espaço social ordenado pela expansão do capitalismo mundial.

Poderíamos também arriscar-nos a dizer, tendo em vista o posicionamento das três instituições, que um setor museológico acabou por se consolidar de maneira quase espontânea no espaço urbano. A grande circulação de pessoas e veículos na região central da cidade foi um dos elementos que pesaram na escolha das edificações que abrigariam os museus. Verificando a história de cada entidade, quando de sua implantação, constata-se que a localização dos prédios que iriam sediá-las foi considerada, bem como a *imagem pública*[*] de cada uma das edificações.

No Brasil, o século XX foi, ao mesmo tempo, o século da imaginação museal e um período de expansão das cidades. Apresentou forte crescimento no número de novos municípios, bem como um grande aumento populacional nas regiões urbanas. As mudanças nas relações de produção do setor agrícola e a acelerada industrialização do País atuaram decisivamente para a conformação desse quadro de adensamento urbano. O avanço em direção ao oeste do território brasileiro ocorreu num movimento de expansão da fronteira agrícola, acompanhado pela implantação de polos urbanos que dessem suporte à agricultura nos padrões capitalistas (trabalho assalariado rural, mercado de terras e produtos agrícolas). A cidade de Londrina surge no contexto acima descrito.

A cidade, suas vias de acesso: as estações de passageiros e os museus

Londrina dista 386 km de Curitiba, capital do estado do Paraná, e 532 km da capital do estado de São Paulo. Um visitante pode chegar à cidade por via rodoviária ou aérea. Vindo de São Paulo, usualmente atingirá a região central da cidade através da BR 369, seguindo pela Avenida Dez de Dezembro, até chegar ao Terminal Rodoviário, na mesma avenida. Aí, poderá tomar um ônibus circular municipal, que o levará até o terminal de transporte urbano, na região central da cidade. Caso chegue de avião, irá desembarcar no aeroporto, localizado

[*] De acordo com Lynch (1999, p. 51), "[...] a imagem pública que seria a sobreposição de muitas imagens individuais, talvez, uma série de imagens públicas, cada qual criado por um número significativo de cidadãos. Cada imagem individual é única e possui algum conteúdo que nunca ou raramente é comunicado, mas ainda assim se aproxima da imagem pública, que em ambientes diferentes é mais ou menos impositiva, mais ou menos abrangente."

na região sul da cidade, e poderá chegar até a região central de Londrina utilizando a linha expressa de microônibus, que o levará até ao mesmo terminal de transporte coletivo urbano.

Hoje, não é mais possível chegar a Londrina pela malha ferroviária, mas houve época em que as viagens de longa distância eram realizadas, preferencialmente, de trem (apenas a parcela mais favorecida da população usufruía do transporte aéreo). A estação ferroviária ficava localizada na região central da cidade. Os trilhos levavam as composições até lá. Havia também serviço de transporte rodoviário, mas, como as principais rodovias de ligação entre as capitais ainda não estavam prontas, os ônibus serviam para trajetos de distâncias média e curta. A rodoviária também ficava localizada na porção central da cidade. Com o crescimento urbano e do fluxo de passageiros e automóveis, a rodoviária tornou-se pequena para comportar a demanda, e outra estação rodoviária foi construída a uma distância aproximada de 1 km.

O indivíduo que viajasse até Londrina durante as décadas de 1950 e 1960, ou mesmo até fins dos anos 1970, veria, na proximidade entre o Terminal Rodoviário e a Estação Ferroviária, uma solução racional para a interligação da rede de transporte e para facilitar o deslocamento de passageiros e cargas na região. As duas estações ficam localizadas uma à frente da outra, apenas separadas pela Praça Rocha Pombo e pela Rua Benjamin Constant (ver figs. 1 e 2)

Fig. 1 - Estação Ferroviária de Londrina nos anos 1970.
Fonte: Site Sercomtel “75 anos de Londrina”.

Fig, 2 - Rodoviária de Londrina na década de 1970. Fonte: Site Sercomtel “75 anos de Londrina.”

Em razão das políticas de transporte adotadas mais fortemente na segunda metade do século XX, no Brasil ─ políticas essas orientadas por um projeto desenvolvimentista ─, houve a

implantação de um parque industrial automobilístico e a construção de rodovias modernas que ligavam as principais cidades do País. O transporte ferroviário de passageiros e o de cargas, em boa medida, foram substituídos pelo transporte rodoviário. No início da década de 1980, com base em previsões de que o transporte ferroviário seria logo superado pelo rodoviário em escala nacional, e por conta de readequações urbanísticas ocorridas em Londrina, os trilhos foram retirados do centro da cidade e a estação de passageiros, desativada.

Hoje, o viajante de meados do século passado que porventura chegasse a Londrina, quaisquer que fossem os meios de transporte utilizados, chegaria à região central e se depararia com um quadro de funcionalidade totalmente diferente do de 50 anos antes. Ele poderia mesmo lembrar-se de que tanto a Estação Ferroviária quanto o Terminal Rodoviário estavam instalados em edificações imponentes e singulares em seus projetos construtivos. Poderia, no entanto, imaginar também que elas iriam, mais tarde, abrigar as principais instituições museológicas de uma cidade tão jovem, que não conta ainda 80 anos de fundação? Esse mesmo visitante poderia não ficar surpreso com a ausência dos trilhos, que foram levados para uma região afastada do centro, onde o transporte ferroviário é voltado apenas para composições cargueiras. Porém, grande surpresa poderia ter ao se deparar com construções novas nas proximidades, como o Terminal de Transporte Urbano e a “Cidade da Criança”, também conhecida como “Super Creche”, construções que estão numa linha de continuidade em relação ao eixo maior do edifício da Estação Ferroviária. O olhar do viajante tenderia a naturalizar a presença do terminal urbano, mas não a do Planetário Municipal, cuja forma evoca a imagem de um disco voador (ver fig. 3).

Fig. 3. Planetário de Londrina.
Fonte: *Site* do Planetário de Londrina

É muito provável que nosso visitante ainda se inclinasse a considerar muito racional e adequada o aproveitamento dos prédios das antigas estações ferroviária e rodoviária para

abrigarem, respectivamente, o museu histórico e o museu de artes da cidade. A localização central e o grande movimento de pessoas permitem uma maior visibilidade das instituições, às quais se tem fácil acesso, pelas facilidades de transporte. Some-se a isso, a presença inesperada do prédio do planetário, longe dos outros setores do Museu de Ciência e Tecnologia (Centro de Ciências e Observatório Astronômico, situados no campus universitário), mas tão próximo dos outros museus.

A racionalidade da organização espacial urbana é uma característica das cidades planejadas e está presente em muitas dos municípios no norte do estado do Paraná. A setorialização funcional, ou melhor, a concentração de atividades específicas em uma dada região, no contexto urbano, é uma constante em muitas sociedades, desde a antiguidade até o presente. Entretanto, mesmo que haja um pressuposto para a proximidade das instituições museológicas em Londrina, ela tenderia a ser naturalizada por um visitante, por um forasteiro que não partilhasse dos códigos locais. Entre esses códigos, figurariam as memórias das pessoas da cidade, vividas tanto coletivamente, como individualmente; a história do município em sua forma de conhecimento (historiografia) e experiência (o passado vivido), materializados na cidade por meio de práticas sociais, tais como: organização espacial, relações sociais, manifestações culturais materiais, imateriais ou performáticas.

Para o senso comum, a função principal de um museu é guardar objetos que dizem respeito à história de um lugar ou de certas pessoas, ou então a de conservar obras de arte significativas, de grande valor cultural e financeiro para uma cidade, um país ou mesmo mundialmente. Um museu de ciência e tecnologia também irá abrigar, sem dissociar ciência e história, esses saberes e práticas, já que todo conhecimento é datado. Ou seja, a função dos museus nas sociedades modernas ocidentais é guardar o que se convencionou chamar de “patrimônio histórico e cultural”.

A proximidade espacial e funcional dos museus, em Londrina, nos propõe algumas indagações e nos aponta caminhos para tantas outras reflexões. Podemos enumerar algumas, como: de que forma surgem as instituições museológicas na cidade? Por que Londrina tem museus? Se ela é uma cidade planejada, os museus já estariam previstos em seu projeto inicial? Haveria um setor já destinado aos museus? Se não havia, por que eles vieram a ocupar os prédios das estações rodoviária e ferroviária? Por que o Planetário está localizado próximo aos museus? Avançando um pouco mais: Quais relações entre memória, história e

patrimônio se apresentam no caso dos museus de Londrina? Como a sociedade local construiu essas relações?

São tantas as questões, pois são muitas as possibilidades de reflexão apontadas pela configuração espacial peculiar apresentada por esses museus. A cidade, tão jovem, logo tratou de sua história e patrimônio de maneira ciosa, e esse cuidado exibe uma inscrição curiosa e inusitada. A memória, a história e o patrimônio locais, especificamente, estão guardados no Museu Histórico Padre Carlos Weiss; a história da arte, no Museu de Arte de Londrina, cujo acervo compõe o patrimônio artístico pertencente à sociedade local. Por fim, mas não menos importante, ao Planetário, como setor do Museu de Ciência e Tecnologia, cumpre manter e divulgar o acervo de conhecimentos científicos compartilhados pela humanidade, pois em suas seções recupera os conhecimentos da ciência da Astronomia e, ao divulgá-los, com finalidade educativa, produz o efeito de resgatá-las mediante um reavivamento da memória de conhecimentos específicos, perenizando-os e demarcando-os historicamente.

Estamos propondo, pois, uma metáfora visual: a construção da imagem mental de uma forma geométrica ─ um triângulo ─ por sobre o traçado da cidade. Lynch (1997, p.11) explica que "*a imaginabilidade é a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. É aquela forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais claramente identificadas*". Então, a proposta da metáfora visual a ser desenvolvida aqui é a construção de um triângulo imaginário sobre o traçado das ruas de Londrina. Esse triângulo seria formado por vértices que coincidem com a posição espacial dos três principais museus de Londrina, quais sejam: o Museu Histórico, o Museu de Artes e o Planetário, todos eles situados nas vias da cidade.

Fig. 4 – Triângulo imaginário por sobre o traçado das vias de Londrina, de acordo como o modelo "Tabuleiro de Xadrez".

Fonte: Google Maps.

A história das três instituições museológicas acaba tanto por indicar o que os habitantes da cidade entendem por museu (assim como qual a localização e as edificações ideais para abrigá-los), quanto por revelar as múltiplas possibilidades de relacionamento entre comunidade local e seu passado.

Tomando as proposições de Hartog (2006, p. 263), o aspecto exterior dos prédios, suas funcionalidades originais e atuais, a cultura material guardada no interior dessas edificações, como testemunhos do passado (ou seja, os suportes de memória dos grupos sociais ali representados), é possível dizer que os edifícios em estudo jogam luz sobre o que poderíamos chamar de *regime de historicidade*. Dito de outra maneira, os modos de relação com o tempo, as formas pelas quais a sociedade trata seu passado. De acordo com o autor, em uma acepção ampla, a expressão "regime de historicidade" serviria para designar *"a modalidade de consciência que uma comunidade humana tem de si mesma"*; em outras palavras, como ela "reage" a um "grau de historicidade" idêntico para todas as sociedades. Segundo Hartog (2006, p.263), *"a noção deveria fornecer um instrumento para comparar tipos de histórias diferentes, mas também para iluminar modos de relação ao tempo: formas da experiência do tempo, bem como as maneiras de ser no tempo, ou seja, "a condição de ser histórico"*.[†]

O que pode fazer uma cidade nova, com 70 anos recém-conquistados, quanto à sua história? Que origens, que tradições? O que guardar, e por que guardar? Para que guardar? Por que voltar ao passado? Uma cidade jovem que rompe com o antigo. O moderno e progresso são as suas marcas. A descartabilidade e a reprodutibilidade são elementos presentes na paisagem urbana, pois Londrina nasce em pleno período industrial de expansão acelerada do capitalismo mundial. O que é tão significativo a ponto de tornar-se digno de ser guardado nos museus de uma cidade tão jovem?

Ocidentalização de um território conquistado e colonizado

O museu é uma instituição das sociedades modernas. Ele fez parte do movimento de colonização e "ocidentalização"[‡] das sociedades distantes e diversas das sociedades da Europa Ocidental, na empreitada de conquista de novas terras e povos, bem como na implantação do

[†] Aqui o autor faz referência à perspectiva da filosofia, à historicidade, da qual Paul Ricoeur traçou a trajetória de Hegel a Heidegger.
[‡] Tomamos o termo de Gruzinsk (2003), quanto ao processo de transferência, para o Novo Mundo, dos imaginários e instituições da Europa, durante o processo de conquista e colonização da América.

sistema capitalista e da cultura européia. Os museus fizeram parte dos saberes e instituições desenvolvidas para o conhecimento e a dominação do "outro", no processo de imposição do padrão europeu para todo o globo terrestre. No início, a coleta e organização dos acervos era feita de acordo com a Taxonomia, oriunda das Ciências Naturais, em classificações por categoria e baseadas na forma dos objetos. A história entra no museu como método, tendo em vista a influência do Evolucionismo (as teorias de Darwin, das Ciências Naturais ou História Natural) nas Ciências Sociais (BITTENCOURT, 1996, p 13). A noção de progresso orientou a organização e os estudos presentes nos museus, com vistas à sua transposição para a história das sociedades. Isso implica dizer que existiria hierarquia entre as sociedades, o que definiria estágios de progresso civilizacional, os quais se verificariam também em uma mesma sociedade, que progridiria em etapas ou estágios, com a passagem do tempo e o acúmulo dos avanços tecnológicos, indicadores, por sua vez, da existência de melhores condições em relação às dos tempos anteriores.

Essa noção de progresso acabou influenciando o pensamento de toda uma época (século XIX e XX); orientou e justificou as práticas de colonização e dominação realizadas pelos países colonizadores e imperialistas; fundamentou as práticas de dominação, exploração e exclusão; criou e justificou hierarquias, preconceitos e *apartheids* sociais, assim como orientou concepções de História com forte permanência até hoje, em meio ao senso comum, mesmo depois de muitas discussões, relativizações e estudos terem mudado, em larga medida, as pesquisas históricas. A noção de progresso relacionada ao avanço tecnológico e à implantação de sociedades industrializadas e capitalistas, com alto grau de urbanização em seus espaços, dominou o processo de colonização da região *Norte do Paraná*[§] e ainda está presente em muitos dos discursos sobre a cidade de Londrina e as de seu entorno.

Segundo Holanda (1989), o "quadrilátero" (similar ao de um tabuleiro de xadrez) é um modelo urbanístico trazido pelos conquistadores espanhóis. O modelo urbanístico do "tabuleiro" está relacionado ao controle e à dominação dos espaços (diga-se: da natureza) ─ no caso do Novo Mundo, por parte dos conquistadores espanhóis. Da mesma forma que havia o objetivo pragmático de controlar e dominar a natureza, transformando suas formas orgânicas arredondadas ou sinuosas em ângulos retos, havia simultaneamente o intento de controlar e dominar os nativos, os habitantes originais, que, ao invés de transformar a natureza e dominá-la, com ela conviviam e dela tiravam seu sustento. Além disso, o modelo

[§] Aqui tomamos como referência as discussões de Tomazi (1997) para a expressão.

serviu como tecnologia para estabelecer as formas produtivas segundo os padrões do sistema capitalista.

Sempre existiu um desejo pelo novo derivado do ideal de progresso incutido nas mentes que aqui chegaram desejosas de melhores condições de vida. O progresso, para essa gente, seria a urbanização dos espaços naturais, a natureza domada, quadriculada e aprisionada nos quarteirões, nas ruas, nas praças, nas floreiras e canteiros das casas, no calçamento e na pavimentação que cobriram a indomável e fértil terra-roxa, que a tudo tingia de vermelho. O "novo", o "arrojado", o "moderno" significavam melhora, progresso. O "antigo", o "tradicional" significavam atraso, portanto estagnação e arcaísmo, dificuldade, ignorância e sofrimento. A modernidade, isto é, o "novo", a "novidade", acabam por se firmar como elementos fortes das representações elaboradas para a cidade. Aspectos que são comuns à cidade, em suas formas urbanas arquitetônicas, em ações, pretensões e discurso. Repetidas vezes, expressões como *"modernidade", "última moda", "arrojo", "vanguarda", "bota-abaixo o velho", o "passado", o "ultrapassado"* foram usadas em nome da construção do novo, para alimentar o ritmo do descarte imposto pelas relações de consumo.

Triângulo dos museus: uma metáfora temporal

Temos, então, o museu histórico instalado na antiga Estação Ferroviária; o museu de artes, na antiga Rodoviária, e o Planetário (museu de ciência), em prédio construído para tal finalidade.

Poderíamos construir a seguinte imagem mental: a estação de trem, uma temporalidade lenta, mas não muito. Um tempo histórico de um capitalismo levado aos rincões pelos trilhos dos trens, principal meio de transporte da Revolução Industrial e do colonialismo inglês. O tempo das caldeiras de vapor, que conviveu com temporalidades mais lentas, quando os bens e serviços adentravam o interior do interior, quando se afastavam do núcleo urbano e avançavam para a zona rural, preferencialmente de charrete ou no lombo de animais. Na estação ferroviária, fica o tempo quase "imóvel" dos primeiros habitantes do núcleo urbano e das áreas rurais. Um tempo em que modificações lentamente ocorrem, e a memória cristaliza-se no tema do pioneirismo.

Atravessando-se a Rua Benjamin Constant, alcança-se a Praça Rocha Pombo. Seguindo em frente, tem-se a antiga Rodoviária de Londrina, em cujo prédio se encontra agora instalado o Museu de Arte de Londrina. Aqui, a temporalidade se acelera. O capitalismo e a urbanização já foram implementados. O moderno é a voga, é a marca da cidade enriquecida pela produção

e pelo comércio do café, exportado para o mundo todo. Interligada aos principais centros urbanos regionais e às grandes capitais pelas rodovias, levas de migrantes chegam aos borbotões, inchando a cidade, que, de início, tinha sido planejada para crescer de maneira controlada. O crescimento populacional é acelerado. Gradativamente as atividades vão se realizando cada vez mais rapidamente, no ritmo das rodas automotivas, a girarem em eixos cada vez mais velozes. Comunicações e trocas comerciais, bem como os acontecimentos da vida cotidiana, também sofrem significativa aceleração.

Enfim, voltando o olhar para a direção do museu histórico e, a seu lado direito, para quem está na Praça Rocha Pombo, podemos visualizar a cúpula do Planetário. Alguns menos atentos poderão confundi-la com uma nave espacial, exatamente pela *imaginabilidade* que a construção apresenta. É o tempo de uma aceleração vertiginosa nas atividades e relações humanas, um outro tempo, o tempo das viagens espaciais, das trocas comunicacionais em tempo real, proporcionadas pelas comunicações via satélite. As fantasias futuristas são realizadas pela tecnologia informacional e pela ciência avançada. O comércio eletrônico consegue enviar, por via aérea, os avanços tecnológicos que as sociedades do conhecimento popularizaram: telefones celulares, *netbooks*, *webcams*, *scanners*, *GPS's*... Existe uma metáfora histórico-temporal. Os "museus-estações" transportam os "visitantes-passageiros" para muitas temporalidades e quadros de memória ─ transporte ferroviário, transporte rodoviário, o transporte intergaláctico... As memórias mudam de lugar. De trilhos passam para o asfalto e, depois, para as estrelas. As temporalidades também mudam, em ritmo cada vez mais acelerado. Cada veículo em suas estações de embarque: a gare, o meio-fio, o campo de pouso, transportam "passageiros-sujeitos-históricos". Palcos museológicos recebem encenações da memória e da história, compostas por contribuições de diversos grupos, mesmo que uns (pre)dominem sobre outros.

Imagens da cidade: os museus como marcos de tempos distintos

Segundo Lynch (1997, p.88), marcos são pontos de referência fora do observador, no ambiente da cidade. São elementos físicos de escala bastante variável. A principal característica física deles é a singularidade, algum aspecto que seja único e memorável no contexto. Continua explicando o autor: *"os marcos se tornam mais fáceis de ser escolhidos por sua importância quando possuem uma forma clara, isto é, se contrastam com seu plano*

de fundo e se existe uma proeminência em termos de sua localização espacial." (LYNCH 1997, p.88)

Em artigo recente, Paula (2010, p.11) analisou as edificações que abrigam os museus de Londrina como marcos urbanos também dispostos em posição triangular, privilegiando o prédio em que está sediado o Museu Histórico. No presente texto, a discussão leva em conta os três museus, desdobrando a proposição de um "triângulo histórico" como imagem da cidade e de como essa imagem revela as relações da sociedade local com o tempo, a memória e a história. Dito de outro modo: propõe uma interpretação, sem fechar o caminho a outras, para o *regime de historicidade* vigente na cidade de Londrina, ou pelo menos perceptível nos prédios em análise, no momento.

O primeiro marco: a estação ferroviária tem seu projeto arquitetônico inspirado num período histórico em que estavam sendo erguidas as primeiras ferrovias. Como a estação foi construída na década de 1940, seu estilo não é característico de seu período de produção e, portanto, não torna legítimo seu tombamento. Entretanto, o edifício foi escolhido por retratar os valores civilizacionais idealizados por uma elite desejosa de inserir a modernidade no interior do estado e de conferir dimensão histórica ao que realizou, monumentalizando o passado no presente, "inventando uma tradição"[**] desde a fundação da cidade. No marco da Estação Ferroviária de Londrina, coexistem a história-memória do transporte ferroviário, a história-memória da ocupação e colonização das fronteiras e a fundação de uma civilização ligada à modernidade e às inovações tecnológicas, sem perder de vista o passado, pois seu estilo arquitetônico é eclético, originário do século XIX e influenciado por estilos arquitetônicos europeus que datam dos anos compreendidos entre os séculos XV e VXIII (PAULA, 2010, p 12). Além disso, o modelo germânico indica a preferência pelo padrão de sociedade que se esperava consolidar: a ocidentalização, ou, em outras palavras, a europeização do espaço tomado à natureza e aos naturais.

O segundo marco e vértice do triângulo museal é o Museu de Arte de Londrina. Criado em 12 de maio de 1993, seu projeto é de autoria de arquiteto João Batista Vilanova Artigas. O prédio que o abriga foi construído em l952, para funcionar como terminal rodoviário. Seu uso no setor do transporte urbano perdurou até 1988, quando passou por uma ampla reforma. O edifício foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico em 8 de setembro de 1974, como

[**] Aqui nos apropriamos das discussões acerca do termo desenvolvidas por Hobsbawn (1984).

primeira construção em estilo moderno do Paraná,[††] e conservou suas características originais. A forma ondulada da cobertura da plataforma de embarque e as vidraças são elementos de destaque e que servem como referência no contexto da cidade.

Nessa construção também se faz presente a história-memória de levas de migrantes que chegaram e partiram em momentos de grande adensamento urbano e aceleração frenética do ritmo das atividades. Como museu, o prédio abriga obras de valor artístico e, por seu acervo, difere do museu histórico (ainda que sem deixar de possuir historicidade). Nele predominam obras de artistas do século XX, embora não seja um museu especializado em obras de Arte Moderna. A influência do Modernismo e de escolas de arte contemporâneas, contudo, é marcante. Nessa instituição, ainda é perceptível a mudança de tempo histórico, ou seja, ali é vigente outra temporalidade e avultam características de um outro momento histórico.

O Planetário, localizado ao lado do Museu Histórico, faz parte do Museu de Ciência e Tecnologia de Londrina, órgão suplementar da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Constitui o vértice mais jovem desse "trilátero irregular". As atividades do Planetário iniciaram-se em 1 de junho de 2007, após 17 anos de esforços para colocá-lo em atividade. Construído em 1992, o prédio possui diâmetro de 16 m e teto abobadado de 6,10 m de altura. O projeto do edifício foi inspirado no prédio do Planetário da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)[‡‡]. Sua forma por si só o destaca como marco urbano sobre o fundo contextual.

O Planetário fecha o último vértice de nossa metáfora museal-histórica. Seu formato singular lembra, como já observamos, uma nave espacial, um disco voador. A construção ratifica as idealizações de Londrina como uma cidade voltada para o futuro, o moderno. Nessa proposição existe uma lacuna: sequer se pensou no avião. Londrina voou literalmente. Pulou uma etapa, para adotar ainda mais rapidamente as viagens interplanetárias. É o século XXI abrindo as portas do futuro que já se faz presente. Pelo menos no terceiro espaço museal de nosso trilátero e no proposto exercício de imaginação despertado pela "*característica de evocar uma imagem forte em um observador. É aquela forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais claramente identificadas"*, aparentes nas edificações (LYNCH, 1997, p.11).

[††] Informações retiradas do sítio eletrônico do Museu de Arte de Londrina.
[‡‡] Informações fornecidas em entrevista pela Profª Drª Rute Helena Trevisan, docente do Departamento de Física da UEL, atualmente aposentada, e também pelo sítio eletrônico do Planetário de Londrina.

Como não podia deixar de ser, o triângulo imaginário composto pelos marcos urbanos aqui analisados é escaleno; suas formas são irregulares e cristalizam as relações desiguais e extremadas com tempo: o passado, o presente e o futuro, bem como a memória predominante na cidade. Primeiro, é possível observar o sentido do "progresso histórico". O Museu Histórico ocupa uma estação ferroviária, a Revolução Industrial chega ao Novo Mundo, modernizando o sertão. Em seguida, há uma elaboração acerca do moderno, no estilo e nas formas exibidos pelo Museu de Arte no prédio que o abriga. Veículos mais modernos, estradas modernas, e não mais importação de produtos, mas escolha para implantar um parque industrial que iria, de vez, modernizar o País. Enfim, a viagem pelo Cosmo e as infinitas possibilidades de conhecimento.

Em termos de preservação da presença da totalidade de grupos sociais e de outras culturas que participaram da construção do espaço social da cidade, é evidente a ocidentalização ou o predomínio de padrões europeizados e de hierarquias baseadas na ideia de etapas evolutivas. Podemos apontar uma moldagem das identidades na exclusão das contribuições de grupos diferentes dos do europeu, pelo menos na imagem das edificações e em seus estilos arquitetônicos. É importante destacar que as instituições museológicas, atualmente (tendo em vista as novas proposições da museologia e da história), têm envidado esforços para dar visibilidade às contribuições dos grupos até há pouco tempo ausentes em seus acervos e exposições. Contudo, os prédios que as abrigam são marcos físicos que têm a história dessas relações com o tempo e com o *"outro"* inscrita em suas paredes.

Bibliografia

BEZERRA DE MENESES, U. A crise da memória, história e documentos. In: SILVA, Zélia Lopes da. (Org.) *Arquivos, Patrimônio e Memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP: FAPESP, (Seminários e Debates) 1999. p. 11-30.

BITTENCOURT, J. N. Gabinetes de Curiosidades e Museus: sobre tradição e rompimento. In: *Anais do Museu histórico Nacional.* v. 28, 1996. p. 07-19.

CHAGAS, Mário. (2008). Museus, Memórias e Movimentos Sociais. Texto da aula inaugural do Curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul [UFRGS]. *Revista Museu, on line*
Disponível em: <www.revista**museu**.com.br/18demaio/artigos.asp?> . Acesso em 2 mar. 2011.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol*: séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HARTOG, F. Tempo e patrimônio. *Vária História*, Belo Horizonte, n. 36, p. 261-274, 2006.

HOBSBAWN, E. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

PAULA, Z. C. de . Os marcos urbanos, história e memória: o Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss em breve nota. Londrina: Eduel, 2010 (Artigo em Boletim).

TOMAZI, Nelson *D. Norte do Paraná: história e fantasmagorias.* Tese (Doutorado em História). Curitiba – UFPR, 1997.

Imagens

Londrina na década de 1970. Disponível em:
<http://home.sercomtel.com.br/75anos/default/>
Acesso em: 02 mar. 2011

Imagem do Planetário de Londrina. Disponível em:
< http://www2.uel.br/cce/mct/planetario/images/05%2004%2007%20003_jpg.jpg>
Acesso em: 02 mar. 2011.

Imagem do “Triângulo dos Museus”. Disponível em:
< http://maps.google.com.br/>
Acesso em: 02 mar. 2011.

Sítio eletrônico do Museu de Arte de Londrina, disponível em
<http://www.londrina.pr.gov.br/museudearte/historia.php3>

Acessado em: 02 mar, 2011.

PORNOGRAFIA EM PRETO E BRANCO

Lúcia Helena Barbosa Guerra
Mestre em Antropologia/UFPE
luciaguerra.ufpe@gmail.com

Resumo

A imagem tem sido concebida como um dos mecanismos modernos de expressão do pensamento, da temporalidade e da historicidade. Considerando este fato, a proposta deste artigo é discutir a representação imagética dos negros nos filmes pornôs. Trata-se do exame dos filmes que compõem o gênero pornô inter-racial, a partir de analise aprofundada de filmes encontrados em vídeos-locadora e sobre tudo na internet. Ao longo deste estudo, em duas sessões "*Do mito da democracia racial a ilusão da vida real"* e "*Filmes pornôs inter-raciais*", discuto o análogo entre sexualidade e raça desenvolvido no imaginário popular desde o período colonial e corporificado pela indústria pornográfica.

Além disso, o estudo estabelece uma relação entre história e cinema, explicitando que as tramas e enredos dos filmes pornôs inter-raciais vão além do encadeamento da imagem, mas reafirmam papeis sociais repletos de significados e sentidos que tomam formas de alegorias e estereótipos.

Palavras – Chave: Pornografia; Inter-racial; Cinema.

Do mito da *"democracia racial"* a ilusão da vida real.

O pornô é um estilo cinematográfico feito para expor o proibido, dentro deste gênero, notamos alguns aspectos significativos em relação às representações dos homens e mulheres negros. De acordo com Díaz Benítez (2009) os negros atuam principalmente em filmes inter-raciais ou em gang bangs[1], os corpos negros no mercado pornô são simbolicamente associados com imaginários que falam de potência sexual, de virilidade, de tamanho e as imagens que sempre aparecem veiculadas aos aspectos sociais ou ligadas ao excesso de erotismo. Tal excesso chega a determinar a falta de distinção moral de toda a 'raça negra'. Portanto o sexo inter-racial é uma fantasia desde o tempo da escravatura e que acusa o negro de corromper a vida sexual da sociedade brasileira "*iniciando precocemente no amor físico os filhos da família*" (Freyre, 1978, p. 316).

Para tal reflexão recorri aos textos de Bourdieu (1999) por acreditar que o conceito de *habitus* seria fundamental para entender essa visão estereotipada sobre os negros como proveniente de um esquema cultural, que foi implantada na estrutura da nossa sociedade desde a época da escravidão e que passou a ser vista como natural, ao mesmo tempo em que é renegado pela sociedade moderna (Schwarcz, 1996, p. 100). Mais de um século depois de abolida a escravidão, o estereótipo ainda persiste.

Negras deliciosas mostram quanto prazer elas podem dar aos apreciadores de sexo com mulheres da cor do pecado[2]. Filme Negras Fogosas 2 - Produzido pela Platinum Plus em 2006.

Certamente o melhor caminho de análise não foi o trilhado, nos anos de 1930, por Gilberto Freyre (Ibidem), quando ele levanta a teoria que nos engenhos existiria uma abundância de "*negra ou mulata fácil*" e o rapaz branco sempre rodeado por essas mulheres acabaria por ter uma predileção ou uma "*fixação mórbida*" por mulheres daquela cor. A cor servia com marca para identificar o status social das pessoas, um símbolo de posição social, sendo visível que era a partir dela que se definia o caráter do indivíduo (Fernandes, 1955, p. 70). Na sua análise Florestan acrescenta que incorporação de elemento de cor a família acarretaria numa igualdade entre brancos e negros, para tal era necessário impedir o intercasamento garantindo a integridade social do grupo racial dominante (Ibidem, p.73). Vale ressaltar que essas proibições incidiram apenas sobre o casamento, ficando de fora as relações sexuais.

Vimos à utilização desses estereótipos sobre os negros tem origem no período colonial e atravessaram o tempo até os dias atuais como um controle social. Onde se envolver com negros é a um só tempo prazeroso e pecaminoso. A análise de Gilberto Freyre se torna problemática, porque ele vê a miscigenação apenas pelo lado positivo, esquecendo do modo violento como ela ocorreu (Costa, 1953). Palavras ainda precisam ser ditas sobre a o assunto; da forma como essas mulheres foram exploradas e de como ela passa de vítima a culpada: "*O que a negra da senzala fez foi facilitar a depravação com a sua docilidade de escrava, abrindo as pernas ao primeiro desejo dosinhô-moço*" (Freyre, 1978, p. 425). Queiroz Júnior (1975, p.111) admite que algumas mulheres utilizavam os seus dotes físicos, visando a obtenção de algum ganho, como a alforria ou a ascensão social, mas que a maioria foi vítima, tanto dentro da senzala, como após a abolição da escravatura quando muitas tiveram que se

prostituir por falta de empregos. Tanto homens (malandro) e mulheres (lasciva) tinham sua imagem acompanhada de estereótipos sensuais, essa valorização do negro sensual servia para justificar quem passava por cima das interdições dos relacionamentos extraconjugais uma vez que atribuía a culpa aos negros (Ibidem, p. 118).

Neste artigo proponho a analisar como o velho preconceito escravocrata é substituído por um novo tipo, mais velado, onde o errado não é ser racista, mas "admitir" que é. Os filmes pornôs serviram para analisar imagens e identidades construídas sobre homens e mulheres afrodescendentes, provando que os preconceitos difundidos ao longo dos anos ainda perduram. De escravos a objetos de prazer, quando analisamos o contexto histórico da 'Democracia racial', percebemos que a identidade negra vem sofrendo uma destruição sistemática ao longo dos anos. Os jovens negros não têm espelhos e os meios de comunicação são os maiores agentes desta violência, dado que, via de regra, nas novelas não existem famílias negras e, quando aparecem, são de forma estereotipada, com valores irreais. Enfim, mostram-se baseados numa visão racista já que os meios de comunicação sempre estiveram nas mãos da classe dominante, portanto refletindo a postura e visão da elite. Nos filmes o relacionamento inter-racial é representado como uma possibilidade de ascender socialmente, os atores pornôs incorporam e reproduzem esse sentimento de inferioridade e de discriminação racial do qual eles próprios são vítimas. Essas questões e a necessidade de valorização da identidade negra são trabalhadas por Kabengele Munanga nas suas obras "*Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*" (1999) e "*As facetas de um racismo silenciado*" (1996, p. 225). Nesta última ele afirma: "*O negro, como todos os oprimidos da sociedade, mulheres e outros, precisa recuperar a sua identidade, a sua humanidade que lhe foi negada*".

Filmes pornôs inter-raciais

Os primeiros filmes eróticos remetem ao amor e ao sensual, bem diferente do que vemos hoje e datam dos anos de 1896/97 ainda no cinema mudo e com plaquinhas de "Horas depois". Já os filmes pornôs teriam sua origem por volta de 1915 nos EUA e na França. Com a censura nas décadas de 30/40, os filmes pornôs passam a ser exibidos em prostíbulos e em cinemas clandestinos. A partir da década de 70 os filmes pornôs deixam de ser exibidos apenas nas sessões de meia noite e passam a ter um amplo consumo pelos casais de namorados, inspirados em toda efervescência do sexo livre pregado pelo movimento hippie, o que acabou por estimular a produção desse gênero de filmes.

De acordo com Mearian (2006) com a criação do VHS na década de 80, o público trocou as salas de cinema pelo conforto de suas casas, lá eles podiam assistir aos seus vídeos pornôs com total privacidade. A partir do VHS o pornô passou a ser produzido em larga escala, gerando uma transformação na indústria pornográfica (Abreu, 1996, p. 16), que passou de um faturamento anual de 10 Milhões de dólares em 1972 para 10 Bilhões em 2000 (Albuquerque, 2005). No Brasil, de acordo com as informações da ABEME – Associação Brasileira das Empresas do Mercado Erótico a indústria pornográfica movimenta cerca de R$ 700 milhões ao ano, dos quais 40% são provenientes da locação de vídeos pornôs. Dentro deste, há um vasto e diversificado mercado voltado para pessoas que buscam sexo com pessoas de outras 'raças', que seria denominado de Pornô Inter-racial.

Dentro deste gênero de pornôs, um dos sites eróticos mais visitado é o Vicio inter-racial, eles produzem seus próprios vídeos, contando hoje com um acervo de mais de seis mil filmes do gênero, mas para acessar é necessário pagar uma taxa[3]. Eles se diferenciam dos demais sites por possuírem vários *Realit Shows*[4] que são transmitidos ao vivo.

> *"É um site dedicado ao sexo inter-racial. É pornô puro e duro com homens negros com picas gigantes a fuder mulheres brancas doidas por fazer mamadas e por foda"*. Propaganda do Vicio Inter-racial na internet (http://www.viciointerracial.com)

Uma característica dos filmes marginais é o baixo orçamento e o conteúdo escandaloso, como no caso do vídeo "*05 Negros para minha esposa*[5]*"*, onde um marido para satisfazer uma antiga fantasia da mulher contrata cinco homens negros para manterem relações sexuais com ela na sua frente. Os filmes pornôs sempre estiveram vinculados ao divertimento, mas também contribuíram nas maneiras de representação moldando o imaginário sobre o sexo. Sontag (2004) faz uma análise psicológica sobre a pornografia e a define como sendo a "R*epresentação das fantasias da vida sexual infantil, editadas pela consciência treinada, menos inocente, do adolescente mastubardor, para ser comprada pelos adultos*".

Os produtores dos filmes pornográficos consideram os múltiplos fetiches do seu mercado consumidor antes de executarem os filmes, *neste segmento, o marrom é identificado como a "cor do desejo", sendo uma categoria racial que representa a nação brasileira*. (Díaz Benítez, 2009, p. 93). Não é possível precisar a partir de quando os negros passaram a atuar neste gênero de filme, os mais antigos que localizei durante a pesquisa são da década de 70, voltados para o público gay. O exame de uma grande quantidade de filmes diferentes sob o

mesmo ponto de vista permite perceber que a representação se faz através de estereótipos ou de caricaturas. Para Florestan Fernandes (1955, p. 73) os mesmos estereótipos surgem em outras esferas da cultura, identificando o negro através de caracteres físicos grosseiros, ou de uma situação social subalterna, como uma empregada doméstica ou um objeto. No caso dos filmes analisados podemos destacar sempre o tom irônico referente aos aspectos físicos – como negro forte, o pênis gigante e os grandes traseiros. Não deixa de chamar a atenção à linguagem pejorativa, depreciativa e preconceituosa, uma mostra de que o estereótipo de "negro sedutor" pronto para atacar continua.

Este filme mostra aquilo que somente os atores negros e dotados fazem, meter sem parar. Muitas mulheres têm o desejo de dar para um negro forte e pauzudo e este filme vai mostrar como eles seduzem suas vítimas sexuais (grifo meu). As garotas adoram ser penetradas por eles, mas antes elas aproveitam para engolir cada pedaço de pau negro. Filme Só Negros comem assim, produzido pela Buttman em 2004.

O tipo de erotismo presente neste gênero pornôs inter – raciais seria para Bastide (1955, p. 165) o mais doloroso de todos os preconceitos, o estereótipo dos negros como fonte unicamente de prazer, como um animal feito para volúpia. Em seu ensaio sobre O negro e o cinema, Rodrigues (1988) afirma que existe uma preferência da mídia pelo lado africanizado e dionisíaco do negro, todo personagem se enquadra em uma dessas categorias, quando não em mais de uma[6], o que para ele poderia levar a uma deformação empobrecedora e estereotipada. É como escreveu o Professor Filipe Harpo[7]: *Em terra de racista, quem tem um pau negro é rei!* Essa hiper-erotização do negro não só é reiterada, mas também corporificada instituindo a partir daí modos particulares de relação social. Para Florestan (1955, p. 70) devemos considerar que as representações indicadas constituem reflexos dos brancos para com os negros e que, como tais, se incorporam a um complexo mais amplo e ativo.

Calada, acuada, castrada…

Quando iniciei esta pesquisa tive um certo receio, de expor minhas opiniões, de dividir minhas descobertas e meus anseios. Quantas vezes questionei, se mesmo que de forma inconsciente eu não poderia estar sendo racista, e este medo fica muito latente após ler "*Pele negra, máscaras brancas*", só quando li outra obra de Fanon "*Os condenados da Terra*"

percebi que ficar olhando de cima do muro é covardia, e que ao me silenciar estaria sendo cúmplice. É como José Jorge de Carvalho (2006) diz:

> *Posicionamento implica não somente em reconhecer-se como um indivíduo que pertencer a algum grupo étnico ou racial, mas também passar a ver o mundo a partir do lugar em que se vive. Diante desse quadro de racismo tão evidente, ou somos coniventes com a sua reprodução, ou nos engajamos em alguma atividade dirigida a combatê-lo.*

Acredito que a indústria pornográfica através dos filmes inter-raciais acaba divulgando a improbabilidade da relação amorosa entre negros e brancos, bem como a discriminação racial, constrangendo homens e mulheres negras através de reafirmações de antigos papéis sociais. Terminando, gostaria ainda de ressaltar que não tenho a pretensão de pensar que estas questões foram por mim analisadas de um modo conclusivo. Por mais que tenha me empenhado neste estudo, as questões levantadas permanecem abertas e devem ser retomadas em outras perspectivas e reflexões diversas. Acredito que a responsabilidade de reconhecer e combater o racismo é de todos nós, não apenas dos negros.

Bibliografia

ABREU, Nuno César. *O Olhar Pornô*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

ALBUQUERQUE, Lina. *Indústria do sexo*. Revista Marie Claire, Edição 166, jan/2005, Editora Globo.

BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. *Relações Raciais entre negros e brancos em São Paulo*. São Paulo: Anhembi, 1955.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CARVALHO, José Jorge. *Inclusão étnica e racial no Brasil* – a questão das cotas no ensino superior. São Paulo: Attar Editorial, 2006.

COSTA, Luis A. *O negro no Rio de Janeiro:* relações de raça numa sociedade em mudança. São Paulo: Cia Editora nacional, 1953.

DÍAZ BENÍTEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo*: Bastidores e cenários do pornô brasileiro. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 2009.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Porto: Paisagem, 1975.
_____. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e Senzala:* formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

FURTADO, Marcelo Pais Tabachi. *Espectros e silhuetas em uma cidade*: Imagens da mulher no cinema brasileiro. Tese de Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

JÚNIOR, Teófilo de Queiroz. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.

MEARIAN, Lucas. Porn industry may be decider in blu-ray, hd-dvd.
http://www.macword.com/article/50627/2006/05/pornhd.Html

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*: identidade nacional *versus* identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.
_____. *As facetas de um racismo silenciado*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz, QUEIROZ, Renato da Silva (Org). Raça e diversidade. São Paulo: Edusp, 1996.

PEREIRA, Aldo. *Dicionário da Vida Sexual Volume 1*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

QUINTAS, Fátima (Org). *Mulher Negra*: Preconceito, sexualidade e imaginário. Recife: Massangana, 1995. Anais do IV Congresso Afro-Brasileiro, Abril de 1994.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil* – uma história das teorias raciais em finais do século XIX. Revista Afro-Ásia, 18 (1996): 77-101.

SONTAG, Susan. *A imaginação pornográfica.* Coletivo Sabotagem, 2004. https://sabotagem.revolt.org/node/42

[1] Estilo de filme pornô com vários homens e uma só mulher.

[2] O termo "*Cor do Pecado*" foi título de uma novela da Rede Globo transmitida em 2004 e tratava de um relacionamento inter-racial.

[3] Assinatura pode ser mensal custando R$ 25,00 ou anual por R$ 95,00, ainda existe a opção de pagar R$ 1,00 e assistir a um filme, pagando bem menos do que na locadora (em média R$ 3,00).

[4] "*Negros curtem loiras*", "Império Moreno" e "Pênis bem dotados" apesar dos títulos eles garantem a pornografia interracial não é racista.

[5] Produzido em 2006 pela Sombra Filmes Caseiros e com 120 minutos de duração.

[6] As categorias descritas no ensaio são: "negro revoltado", "negro de alma branca", "negão sensual", "crioulo doido", "malandro", "mulata boa", "preto velho" ou "mãe preta".

[7] Autor do Blog peliculanegra.blogspot.com/

OLHARES, MEMÓRIAS E APRENDIZAGENS NO ESPAÇO DE UM MUSEU

Luciana Maria Ricci do Valle Mesquita – UEL - IC Fundação Araucária
luciricci@gmail.com

Estes escritos são parte de nossa pesquisa de Iniciação Científica (IC) e Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) iniciados em 2010, que tem o objeto de análise as imagens fotogáficas por José Juliani na cidade de Londrina no período de 1933 a 1967.

A cidade de Londrina contemplada entre 2010 e março de 2011 a conhecer por meio da "Exposição visual de um autoditada José Juliani – o colono fotógrafo"no Museu Histórico Padre Carlos Weiss.

Segundo o texto de Angelita Marques Visalli, nos conta em booklet da exposição que José Juliani "era descendente de italiano e para além da fotografia, exerceu outras atividades como agricultor, conserto de relógios, máquinas de costura, armas de fogo e marcenaria." José Juliani ficara encantado com o trabalho dos fotógrafos em festas com seus tripés e sua vontade e incentivo dado pelos amigos o fez ter seu trabalho como fotógrafo contratado pela Companhia de Terras Norte do Paraná, a CTNP, e por volta de 1965 instalou sua máquina instantânea no centro da cidade ao lado da Catedral.

A exposição nos apresentou sua expressividade em diversas categorias relacionadas ao desenvolvimento da cidade que nascia: Londrina.

Nesta nossa pesquisa buscamos, neste primeiro momento,a cada imagem selecionada dentre as categorias: agricultura, transporte, saúde entre outras, relacionar, explicar o porquê de nossa seleção. Na pesquisa selecionamos fotografias para montagem de jogos pedagógicos que possibilitem deslocamentos temporais. Com esse material intencionamos investigar junto a professores e alunos dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental quais procedimentos e estratégias construídas a partir das imagens que potencializam a construção de narrativas históricas.

Ao deparar com as imagens percebíamos que mergulhávamos em questões culturais de um povo que nascia de uma miscigenação e que já impunha uma linha narrativa para a sua história. Londrina se mostrou nas imagens fotográficas uma cidade de solo fértil. Uma das imagens fotografada de um bebê ao lado de um repolho enorme pode ser interpretado a dimensão da grandiosidade de uma cidade que está nascendo e o que poderá vir a ser.

Nesta dimensão de interpretações referentes a determinado contexto, ampliamos o entendimento de como o museu influência no processo de aprendizagem por meio de um

resgate da memória de um homem.

Concordamos com Jörn Rüsen (2010, p.25) quando nos diz “que a história é enraizada nas necessidades sociais para orientar a vida dentro da estrutura tempo”. Desta maneira, estes escritos nos apontam algumas reflexões sobre estes espaços físicos que nos reportam em tempos e revitalizam as consciências humanas.

Carina Martins Costa (2008) se dedica a estudar a relação entre museu e educação. Em seu texto “A escrita de clio nos temp(l)os da mnemósine:olhares sobre materiais pedagógicos produzidos pelos museus”, e destaca os diversos espaços, tempos e propostas de linguagens existentes nestes espaços. Colabora ainda trazendo apontamentos sobre as cautelas que devemos ter ao utilizar o museu em nossas práticas pedagógicas, principalmente no sentido de não compreender tal espaço como “lugar do passado”. A narrativa sobre o passado nos museus é construída a partir do presente e com um intencionalidade para o futuro. Tal situação pode ser compreendida como uma situação de ensino e aprendizagem.

Assim,

> […] Se os historiadores vierem a perceber a conexão essencial das três dimensões do tempo na estrutura da consciência histórica, eles podem evitar o preconceito acadêmico amplamente aceito de que a história lida unicamente com o passado: não há nada a se fazer com os problemas do presente e ainda menos com os do futuro. […] (RÜSEN, 2010,p.37)

Costa,(2008, p.218) apresenta algumas perspectivas que são dadas aos museus e como estes reagem a tais nomeações, assim “a agenda pública pleiteada pela sociedade civil enfoca, de forma cada vez mais contundente, a luta pelo reconhecimento e pelo espaço de diversas memórias.”

Percebemos a importância que deve ser atribuída aos museus enquanto espaços de aprendizagem. Desta forma, entendendo o museu enquanto espaços pedagógicos estes “desempenham importante papel no que diz respeito não só à criação de consciências pessoais, mas também à construção e à representação de identidades coletivas diversas” (COSTA, 2008, p.219).

Há constante relação entre estes espaços e os homens, possibilita então a (re)significação mútua de ambos, apesar de ainda persistir a ideia de que “museu é coisa do passado”.

O homem é um ser curioso Compreendemos que a existência de várias formas de se interpretar a relação educação _ museu explica-se pela complexidade humana e cria diversas melodias. Pretendemos anunciar algumas dessas variações melódicas sobre este processo.

Compreendemos que,

> [...] As crianças, quando desenham em ambiente estimulador da expressão, não usam a cor estereotipada. O adulto porém, em nossa sociedade letrada, ganha em conhecimento e perde em sensibilidade, não só porque preconceitos e clichês culturais se interpõem entre o olhar e a obra, como o seu próprio desenvolvimento tridimensional se deforma para o bidimensional das imagens planas. (MACHADO, SANDRONI, 1998, p.41).

Este pensamento nos reporta às contribuições que o professor tem no processo educativo dentro do espaço do museu e que podem ser o reforço, ou a transformação, de práticas culturais.

Inês Gouveia e Lise Corrêa Rodrigues apresenta-nos o trabalho realizado no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro junto a alunos do Ensino Médio pensando sobre as questões de conceito do espaço museu. Dialogam com nossa perspectiva ao destacar

> [...] o museu como um espaço plural, aberto aos mais diversos públicos, cuja dinâmica se dá através do diálogo constante com a sociedade, sendo neste sentido, um lugar de construção de conhecimento.[...] (GOUVEIA,RODRIGUES, 2006, p.3).

Verificamos que no processo de desenvolvimento humano apreendemos e damos novos significados aos acontecimentos conforme nosso contato com a situação e vivência. Rüsen (2010, p.39) no diz “a questão básica é como o passado é experienciado e interpretado de modo a compreender o presente e antecipar o futuro”. Por isso, nosso olhar atento as imagens registradas pelo fotógrafo José Juliani (1933-1967), em uma situação de pesquisa cujo objetivo é encontrar meios para potencializar o ensino e a aprendizagem da História para professores e crianças da primeira etapa do ensino fundamental, revelou as aspectos da cidade de Londrina que redimensionam a relação passado, presente e futuro.

Gouveia e Rodrigues (2006), destacam a a conceituação do espaço museológico pela abordagem de apresentar aos que vivenciam esta experiência. Acreditamos, assim como estas autoras que o (re) significar é algo essencial para esta pesquisa, pois, é buscar reconstruir formas de pensar num coletivo. É interessante apontar que elas apresentaram alguns objetos para os alunos e dialogaram com os mesmos questionando os significados que continham e e se poderiam vir a estar num museu.

Percebemos a importância do papel do professor em ouvir as respostas de seus alunos e compreender que também os mesmos mantinham algumas falas de que precisariam ser objetos antigos para estarem no museu. Aos poucos estas autoras apresentaram que no processo dialogado com os alunos foi esclarecido que no museu não ficariam necessariamente ou somente objetos antigos.

Em relação aos objetos/imagens apresentados foram apresentados suas texturas, formas e aqui podemos apontar o quanto se trabalha a sensibilidade do ser humano, pois, neste momento trabalha-se também a memória dos alunos em relação ao apresentado a eles e as suas representações.

Acrescentamos a nossa pesquisa a indagação: qual será as sensações e reflexões que as pessoas vivenciam ao adentrarem em um museu?

João Francisco Duarte Júnior no auxilia na construção da resposta em seu livro "O sentido dos sentidos a educação (do) sensível". Explica que se trata de:

> [...]um sentido no sentido. Ou seja: tudo aquilo que é imediatamente acessível a nós através dos órgãos dos sentidos, tudo aquilo captado de maneira sensível pelo corpo, já carrega em si uma organização, um significado, um sentido.[...] (DUARTE JR.,2003,p.12).

Por conseguinte, compreendemos melhor quando as pessoas adentram ao espaço do museu, ou ela está por inteiro ou ela não conseguirá interagir com intensidade a exposição visitada. No entanto, por mais que a pessoa não se interesse por estar presente dentro deste espaço ela não sairá da mesma forma que entrou.

O autor nos fala do ser humano que experimenta, sente as sensações e, desta forma acreditamos que o contato e o envolvimento com o espaço do museu potencializa a sensibilidade e ajuda-nos a manter nossa própria existência.

Essa sensibilidade, sentido de pertencimento e desejo de preservar a memória é o que inicialmente, se apresentam nos registros de José Juliani (1933-1967): a narrativa é sobre as transformações culturais de um povo que está desbravando novos solos, em terras promissoras.

Aliando as sensações que a obra de José Juliani despertam às reflexões de João Francisco Duarte Jr, insistimos

> [...] na necessidade atual e algo urgente de se dar maior atenção a uma educação do sensível, a uma educação do sentimento, que poder-se-ia muito bem denominar *educação estética* [...]A partir desta colocação torna-se importante conceituar, ainda que de forma breve, o que se entende por estética. Remetemo-nos novamente a Duarte Júnior que indica o "retorno à raiz grega da palavra "estética"- *aisthesis*, indicativa da primordial capacidade do ser humano de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado."(DUARTE JR.,2003,p.13).

Voltaremos à pesquisa realizada com professores e alunos sobre os objetos de museus para pensar sobre a educação estética. No processo desprendido por Gouveia e Rodrigues (2006) os professores e alunos depois de realizarem o diálogo sobre os objetos apresentados realizaram também a visitação no espaço museológico. Na visitação, as autoras destacam que, dependendo do local visitado são desencadeadas diferentes sensações nos envolvidos

como o cheiro, as lembranças das relações de poder político, a escravidão e a igreja, assim, havia uma interação entre espaço-visitante-exposição.

Compreendemos que o museu é sim um dos espaços educativos e de grande aporte para o desenvolvimento humano. O museu é um espaço fixo e mutável, sem os homens ele não existe, não faz sentido. É um espaço que deve ser resgatado não como algo para rememorar apenas, mas para tornar um homem reflexivo, sensível e colocá-lo com seus pés no chão. Perceber a realidade e transformá-la com sensibilidade. E ainda,

> [...] Desenvolver e refinar os sentidos, eis a tarefa, tanto mais urgente quanto mais o mundo contemporâneo parece mergulhar numa crise sem precedentes na história da humanidade.[...](DUARTE JR.,2003,p.14).

Ao desenvolvermos a sensibilidade ao homem temos a possibilidade de percebermos e revermos vários aspectos, assim

> […] é necessário reformular ideias sobre consciência histórica como sendo um fator básico na formação da identidade humana relacionando estes conceitos com o processo educacional, que é também básico para o desenvolvimento humano.[...] (RÜSEN, 2010,p.40)

Chegamos há algumas confirmações de como o processo educativo é contínuo e ocorre em todos os lugares e se faz necessário que a teoria e prática caminhem juntas num tempo não solidificado.

Referências:

COSTA, C. M. . **A escrita de clio nos temp(l)os da mnemósine: olhares sobre materiais pedagógicos produzidos pelos museus** *Educação em Revista* Belo Horizonte n. 47 | p. 217-240 jun. 2008

GOUVEIA, I.; RODRIGUES,L.C.. **“Espaço museu construção do saber”**Ano 1, Nº Especial I. Maio de 2006. Dôssie especial : Museus e públicos jovem. Disponivel em :http:/www.unirio.br/jovemmuseologia/

JÚNIOR, J. F. .**O sentido dos sentidos a educação (do) sensível** 2ª Edição Campinas Criar Edições, 2003, 226 p.

MACHADO, L. R.; SANDRONI L. C. . **A criança e o livro** .4 ª Edição São Paulo Editora Ática, 1998, p.38-p.45

RÜSEN, J. **Didática da História: passado, presente e perspectivas a partir do caso alemão Jörn Rüsen e o ensino de História** Curitiba: Ed. UFPR, 2010

VISALLE, A.M. Booklet **Exposição “Expressão Visual de um autoditada José Juliani, o colono- fotógrafo**.”Londrina. 2010

A IMAGEM E A RELAÇÃO DO ATOR COM OS OBJETOS: A COMPOSIÇÃO DE CENAS NA OBRA DE TADEUSZ KANTOR

Luciano Matricardi de Freitas Pinto[1]

Universidade Estadual de Londrina

Na perspectiva do teatro pós-dramático, Lehmann relaciona algumas das principais experiências teatrais cujas bases estão relacionadas às vanguardas artísticas. Desde a estaticidade das peças de Maeterlinck e a tradição teatral asiática que inspirou o teatro europeu do séc. XX, nas palavras de Malarmé, um "novo cerimonial teatral", até o chamado teatro de imagens de Robert Wilson que intrigava pelas imagens misteriosas e, então, com a utilização de bonecos e manequins que imitavam a vida, na obra de Tadeusz Kantor, há uma tradição teatral que Lehmann classifica ironicamente como teatro do "destino". Nas palavras de Maeterlink, "*Parece também que toda criatura que tem aparência de vida sem ter vida remete a potências extraordinárias. [...] são os mortos que parecem falar conosco; por conseqüência, vozes augustas*" (apud LEHMANN, 2007, p. 96).

A elaboração do drama, numa leitura mais tradicional, esteve sempre baseada no conflito de idéias, no embate gerado entre duas pessoas, entre dois personagens. Tal concepção foi construída a partir de um modo específico de entender a realidade. O teatro pós-dramático, no entanto, explora outras maneiras de se ver o mundo, principalmente pela retirada do conflito e na abordagem do tempo como temática (LEHMANN, 2003, p. 10). Sobre o enfoque no tempo, como elemento de ruptura com a carga dramática, Lehmann indica alguns dos procedimentos adotados pelos autores denominados pós-dramáticos.

> Transformaram o teatro numa coisa extremamente lenta. E com isso o tempo começou a ser um tema. Ou então eles aceleraram muito o tempo, e dessa maneira o tempo também se tornou tema. Ou eles criaram colagens e, a partir dessas colagens, não se teve mais um tempo contínuo. Esses são todos procedimentos que surgiram a partir do momento que essa unidade dos elementos teatrais se explodiu, se esfacelou. (LEHMANN, 2003, p. 10)

Elementos que também serão observados no teatro de Tadeusz Kantor de acordo com sua realidade, que é determinante em seus processos criativos, e na maneira pela qual conjuga as situações e temáticas na contramão dos princípios do drama clássico. Segundo Lehmann, "*desaparece a hierarquia que constitui uma necessidade vital para o drama, no qual tudo gira em torno da ação humana e as coisas existem apenas como acessórios*" (2007, p. 121).

Lehman faz uma especial referência à obra do encenador Tadeusz Kantor, como um dos pioneiros no que veio a se estabelecer como pós-dramático. Kantor, como aponta Lehman, obteve um desenvolvimento artístico complexo e composto por diversas fases, nas quais experimentou elementos que comumente derivam das artes plásticas, também elaborou *happennings* e dirigiu espetáculos que apresentavam uma plasticidade fortemente ligada às questões do cotidiano, da realidade da guerra e de seu país.

A atribuição do caráter político, à linguagem do encenador Tadeusz Kantor, se refere a um posicionamento artístico de subversão às técnicas e conceitos tradicionais de representação do drama. Kantor procura construir uma experiência real entre os atores e o público, refletindo sobre os temas da guerra e sobre as difíceis condições de seu país. Para isso, Kantor se fundamenta a partir de experiências e memórias pessoais, a memória coletiva é então revelada pelas memórias individuais.

Nascido em 1915, num pequeno povoado do leste da Polônia, Kantor aborda em suas obras a religiosidade e os costumes de sua região. Desde criança observava a igreja como uma espécie de teatro, tendo a missa, os presépios de natal e outras representações bíblicas como os espetáculos deste teatro. O jogo teatral foi pensado e experimentado desde sua infância, quando montava quadro a quadro cenas com caixas de sapato, ligava-as por um barbante e conforme as caixas eram puxadas as cenas se desenvolviam (KANTOR apud BABLET, 2008, p. XXVI). Este era o jogo livre e inocente da infância, que sendo aprimorado no encontro com outras artes, em sua maturidade, geraria um trabalho extremamente conectado à realidade e baseado em contrastes, agora, verdadeiros.

Após os estudos secundários decidiu ser pintor, influenciado pelos simbolistas Wyspianski[2] e Matchevski, suas pinturas, embora julgasse serem péssimas, conduziram-no à Escola de Belas-Artes, cursada entre 1934 e 1939 na Cracóvia. Foi então o estudo da cenografia e o contato com novos nomes do teatro que o fizeram estabelecer suas primeiras proposições estéticas e gerar um pensamento próprio sobre o teatro. Na escola, estudou cenografia com Karol Frycz, um dos discípulos de Edward Gordon Craig, e lá também criou um teatro de marionetes influenciado pelas idéias de Piscator e pela escola da Bauhaus.

Apesar destas influências, não gostava dessa classificação, que de certa maneira evoca laços de dependência. Kantor se coloca como um admirador do pensamento e da criação de literários e artistas plásticos. Embora as relações estéticas e filosóficas dos principais artistas com os quais entrou em contato se evidenciem na obra do encenador, Kantor defende o desenvolvimento de uma arte autônoma (BABLET, 2008, p. XXVIII).

Mesmo com o desenvolvimento de uma poética e de um teatro de grande originalidade, seja pela estética ou pelas temáticas abordadas por Kantor, estão presentes em sua obra as referências textuais, espaciais, e imagéticas de seus mestres. Tomemos como exemplo as imagens construídas a partir da relação do ator com objetos e manequins, segundo a afirmação de Bablet:

> (...) apesar das distâncias que este se empenha em sublinhar, a despeito do fato de que a *Classe Morta* toma como ponto longínquo de partida uma peça de Wietkiewicz, *Tumor Cerebral*, não se pode deixar de ver, nesta última criação, de um lado um espetáculo em si, e que é preciso ver como tal, e de outro um duplo diálogo, diálogo com Edward Gordon Craig, autor de 'O Ator e a Supermarionete', e com Bruno Shulz, autor do 'Tratado dos Manequins' (BABLET, 2008, p. XXVIII).

O início de sua atividade teatral se dá num dos piores momentos políticos e sociais da Polônia, em 1942, enquanto há ocupação de tropas e muita destruição, realiza seus primeiros trabalhos com jovens pintores em espaços clandestinos. O belo, a natureza e o espírito romântico são colocados em cheque, uma vez que a realidade da guerra nos coloca em dúvida sobre a concretude de tais aspectos. O teatro experimental desse período é chamado de Teatro Clandestino (ou Teatro Independente), são então encenadas as peças: *Balladyna*, de J. Slowacki e *O Retorno de Ulisses*, de Wyskianski.

O engajamento com as questões sociais e humanas que o cercavam está refletido não apenas em sua temática, mas sobretudo nos espaços que utilizava para encenar suas peças e na disposição do público. Kantor nega os espaços tradicionais, chamados por ele de "*edifícios de inutilidade pública*" (KANTOR, 2008, p. 2). Sua proposição espacial é também uma atitude política, no sentido de recolocar o olhar do espectador, colocando-o num espaço que possui memórias e incita a experiências reais, não à representação. Em suas palavras: "*A gente não olha uma peça de teatro como um quadro, pelas emoções estéticas que ela proporciona, mas a gente as vive concretamente*" (KANTOR apud BABLET, 2008, p. XXIX).

A materialização de seus ideais começaria com o surgimento do Teatro *Cricot 2*. Na contracorrente dos espaços de produção comercial, Kantor se apóia na rotina de ensaios como um constante processo de experimentação. Isso o levará a expressão de uma subjetividade específica à própria criação. Formado em 1955, o *Cricot 2* foi composto por atores profissionais e amadores, artistas plásticos e literários. O grupo eclético proporcionaria ao diretor novas maneiras de composição cênica, renovando o método do jogo teatral e contribuindo para o seu olhar que ora tendia à pintura, ora ao teatro. Com o *Cricot 2* se inicia a fase do Teatro Autônomo. Conforme Kantor, "*Cricot 2 não é um teatro que pesquisa*

unicamente valores plásticos, mas um teatro de atores desejosos de encontrar uma renovação total no método de jogo cênico" (KANTOR, 2008, p. 15).

Segundo Bablet, embora se caracterizasse como um teatro de vanguarda, haveria uma série de ressalvas, por parte de Kantor, sobre qual a importância da renovação artística e de suas referências estéticas para o desenvolvimento de uma obra artística nova. Contra o formalismo e o congelamento de uma forma, de um estilo, Kantor defende a vanguarda como um processo de redescoberta constante da própria linguagem (BABLET, 2008, p. XXXIV). Talvez, por esse motivo, seja difícil identificar um método de trabalho kantoriano, entretanto há um posicionamento estético e político que permite a análise de suas proposições ousadas e alheias ao aperfeiçoamento de uma técnica. De acordo com Bablet, a constante transformação de Kantor é o reflexo de "*[...] uma aventura permanente que não se pode viver e conduzir sem a aceitação lúcida e a busca deliberada do risco. Jogo, aventura, risco impossíveis sem uma sinceridade absoluta*" (BABLET, 2008, p. XXXIII).

O teatro autônomo de Kantor se refere a uma realidade que não será reproduzida, mas reestruturada numa experiência artística para o público; é também autônomo quanto a utilização dos elementos literários, busca então a autonomia da arte teatral. Questão que já fora levantada e idealizada por encenadores e outros artistas do início do século XX (Craig, Appia, Taírov...). No entanto, Kantor é mais radical quanto à inter-relação dos elementos teatrais na perspectiva da obra de arte total wagneriana. Conforme o próprio Kantor afirma em suas notas, "*todos os elementos da expressão cênica, palavra, som, movimento, luz, cor, forma são arrancados uns dos outros, eles se tornam independentes, livres, eles não se explicam mais, eles não mais se ilustram uns aos outros*" (KANTOR apud BABLET, 2008, p. XXXV). É então a heterogeneidade que guia seus espetáculos, ator, texto, cenografia e público são elementos que constituem sua engenharia do espetáculo, sem, no entanto, assumir uma hierarquia dos elementos da cena. Verificaremos posteriormente como se dão esses processos, analisando inclusive o jogo entre atores e marionetes, situação em que o signo é expresso pelo contraponto das duas potências expressivas.

Sendo o ator mais um elemento expressivo do teatro, e não o centro dele, a utilização do texto é então um jogo do ator com a palavra, a ação do texto e a ação cênica são autônomas (KANTOR, 2008, p. 2). A palavra surge como referência de sua própria natureza, não há sua representação, mas sim um convite às estruturas significativas de uma outra obra, a literatura, para dialogar com a estrutura significativa da própria ação cênica. A palavra dialoga com a criação do ator, com a cenografia, com os objetos, com os elementos que caracterizam a composição da cena. Para ele, tornava-se indispensável uma relação de respeito para com o

objeto, tratá-lo como potência expressiva e não considerá-lo apenas como um acessório da cena. Por vezes tratava o objeto como elemento mais importante que os atores. O ator, o objeto e a música eram fundamentais na construção do espetáculo.

Desde Grotowsky os objetos estavam intimamente ligados à composição espacial e às ações, estabelecendo relações significativas com o espaço e os atores. No entanto, a perspectiva de Grotowsky se diferencia de Kantor numa questão metodológica. O primeiro pretendia eliminar os elementos que não fossem essenciais à composição cênica, ressaltando então o movimento dos atores pelo palco. Kantor estabelece diversos tipos de relações e utilizações dos objetos, debruça-se sobre o universo dos objetos como um material da memória, individual e coletiva, necessários à elaboração de uma poética do teatro da morte. Investiga a natureza dos objetos e a re-significação deles dentro do espaço cênico. Trata-se de uma outra proposição, que é, no entanto, muito pertinente na obra de Kantor pela realidade expressa em seus objetos (KOBIALKA, 2005, p. 230). Por vezes, seus atores se confundem com os objetos, assim como também os caracteres e imagens que refletem a morte estabelecem um contraponto, um contraste que instiga a uma reflexão sobre a vida. Imagens que se repetem como necessidade de preservar memórias.

Já não é mais a improvisação o trabalho diário dos atores, Kantor acredita na decisão e no acaso como as ferramentas de criação do ator, perspectiva semelhante ao posicionamento artístico gerado pelas vanguardas estéticas, no qual a idéia e o ato criativo se mostravam mais instigantes do que o próprio produto final. (KANTOR, 2008, p. 140)

Nas palavras de Bablet, a improvisação não será completamente banida do processo de criação. A partir de uma estruturação cênica, quando a matéria surge de uma composição que vem sendo arquitetada, o ator pode intervir como se sentisse o dever de fazê-lo. Apossa-se dos elementos pré-existentes, joga diretamente com o universo construído pelos objetos, pela cenografia e outros movimentos da cena, abrindo-se para a cena ao invés de se mascarar. O ator, no teatro de Kantor, utiliza de suas potências, de sua pré-existência, permanece antes de tudo ele mesmo (BABLET, 2008, p. XXXIX).

As predisposições representam a matéria essencial para a realização artística. Os objetos são tratados por sua existência concreta, despidos de significações e funções utilitárias (KANTOR, 2008, p. 136). Longe da representação da vida, a realidade é encarada em sua predisposição para o jogo de tensões, desmaterializada e submetida a um novo olhar. Os argumentos de Bablet indicam como Kantor encarava este processo:

> Kantor recusa-se a fazer da arte a reprodução ilusionista, a apresentação ou a representação, a explicação ou a expressão de uma realidade prévia, meta da obra de arte tradicional. Ele se apodera da realidade, apreende-a, "anexa-a". Objetos verdadeiros, situações, *entourage* são assim capturados, na verdade presos na armadilha. A obra de arte não é mais um fim. O que conta é a negação da forma e da expressão, a valorização do comportamento, a manipulação e a utilização gratuita e inútil do real. O gesto e o ato (BABLET, 2008, p. XXXIX).

Posterior ao período do *Teatro Autônomo*, Kantor se aprofunda nas relações entre os elementos cênicos como geradores de tensões para a cena. Seu teatro, a partir de 1961, propõe uma radicalização nos modos de trabalho que atingiria seu ápice no *Teatro Zero*, em 1963. Cada vez mais distante das proposições de encenação tradicionais, trabalha com temáticas que tendem ao ilógico, negando a aparência de vida e valorizando o acaso na busca por uma realidade essencial para o homem de sua época. O radicalismo se daria com a completa fuga da ilusão da realidade, com atores que assumissem o estado de entrega às suas próprias emoções e condições marginais. Período no qual se desenvolve o *Teatro Happening*, proposições artísticas que se aproximam cada vez mais do real e da intervenção na atividade cotidiana. Recoloca a experiência e a pré-existência dos atores como material expressivo, seja na própria experiência do *happening*, ou como um processo necessário ao ator dentro de sua trajetória artística (KANTOR, 2008, p. 136).

Com o *Teatro Happening*, a partir de 1965, a atividade artística retoma alguns princípios dadaístas e surrealistas, reportando-se às questões do pensamento, da invenção e da atitude. O fluxo do pensamento estava inserido no processo artístico e poderia agora ser refletido na organização da obra. A experiência do *happening* possibilitou que o ator percebesse sua preexistência como posicionamento estético/artístico. Kantor reforça a co-relação entre o objeto, o espaço e o ator, contra a ilusão do texto dramático. Kantor queria que a realidade fosse reivindicada pelo texto e não se constituísse fácil e superficialmente. O diretor queria que ela se amalgamasse, que se unisse indivisivelmente "*com esta pré-existência (pré-realidade) do ator e da cena*" (KANTOR, 2008, p. 135).

No *happening* havia a possibilidade de se tratar a realidade como um objeto pronto, como um *ready made* (como concebeu Duchamp). Elementos que constituíam a vida elementar e que seriam destituídos de suas funções cotidianas, recolocados no contexto real "*permitindo-lhes uma existência autônoma, de dilatação e desenvolvimento livre e sem objetivo*" (KANTOR, 2008, p. 136).

Na experiência desafiadora que é o seu teatro, na qual atores, objetos e texto são colocados num embate que descende de suas próprias existências, o público também estará

ali, imerso num ambiente incomum (em contraposição aos prédios teatrais confortáveis) para que compartilhem uma nova visão da realidade. Kantor estará no canto da cena, visível ao público durante a encenação, reforçando a quebra da ilusão com sua presença que mais se assemelha a de um maestro. Se todos os elementos compõem um jogo de tensões para a cena, Kantor será mais um desses elementos (BABLET, 2008, p. XLI).

A realidade evocada pela realidade da experiência cênica, realidade degradada, caminha para o encontro com a morte, principalmente na última fase da obra do encenador. Reflete sobre a própria transitoriedade da vida, que está intimamente relacionada com a trajetória, com a vida, de Kantor. O clima não é de completa morbidez, mas também de memória, de ternura, sobre a vitalidade e a passagem do tempo. Seus manequins, que em repetidas obras aparecerão, são formas que imitam a vida e paradoxalmente estão mortas, remetem a aquilo que fomos ou poderíamos ser. São o modelo para o ator que vive nesse teatro, jogando com a ausência de vida para exprimir a própria vida. Sobre esse ator, argumenta Kantor, "*eu o vejo antes como um rebelde, um objetante, um herético, livre e trágico, por ter ousado permanecer só com sua sorte e seu destino*" (KANTOR, apud BABLET, 2008, p. XLIV).

No dia 8 de dezembro de 1990, em Cracóvia, Tadeusz Kantor teve um mal súbito em um dos ensaios de sua última peça, *Hoje é meu aniversário,* vindo a falecer logo em seguida. O *Cricot 2*, ainda excursiona por diversos países até 1992, com o espetáculo final desta companhia teatral, fundada por Kantor.

A colagem, a sobreposição de imagens, sua proposição de jogo entre os atores, a composição do espaço com um forte caráter político e principalmente a importância dos objetos na cena são características que colocam o teatro de Kantor, na definição de Lehmann, como teatro pós-dramático, mas principalmente pelo modo como o encenador se utiliza das temáticas que rodeiam a morte. Não há um desenvolvimento dramático que leva à morte como ápice, revelação ou desfecho de uma situação. A morte é, sobretudo, uma premissa para a cena, uma atmosfera que paira na cena e permeia as imagens do resto, do após, do que é inerente a própria morte. "*A morte não é posta em cena dramaticamente por Kantor, mas repetida de modo cerimonial*" (LEHMANN, 2007, p. 119).

Os processos de degradação do homem pertinentes ao cenário da guerra, como as torturas, prisões e os próprios assassinatos, se distanciam da representação dramática. São imagens de cunho poético construídas na subversão dos próprios temas e re-significadas de maneira tragicômica. Nas palavras de Kantor, "*creio que um todo pode conter lado a lado*

barbárie e sutileza, tragicidade e riso grosseiro" (KANTOR, 2008, p. 1). Assim, também se utiliza da repetição e do esfacelamento do tempo. Estes são elementos de ruptura com o drama tradicional, conforme afirma Lehmann no trecho "Kantor ou a cerimônia":

> As "sequências de imagens comicamente antiquadas e ao mesmo tempo infinitamente tristes" com freqüência remetem a cenas que poderiam figurar em um drama grotesco, mas o dramático se perde em favor de *imagens em movimento* por meio do ritmo repetitivo, das configurações à maneira de quadros e de uma certa des-realização dos personagens, que com seus movimentos em solavancos se tornam parecidos com marionetes. (LEHMANN, 2007, p. 13)

Os espetáculos de Kantor se baseiam em memórias dele e em memórias inventadas, como se só restasse a memória do que aqueles personagens foram um dia e uma eterna procura de si mesmos. Em atmosfera de estranheza, as imagens tragicômicas revelam essas memórias, Kantor se apropria do real para refazê-lo na cena sob uma perspectiva de estranhamento. São imagens fragmentadas, conforme o próprio fluxo da memória e da lembrança, nas quais o objeto e os atores, por vezes atores-objetos, suscitam uma realidade degradada, a chamada "*realidade do mais baixo escalão*" (LEHMANN, 2007, p. 120).

Os personagens seguem um caminho de busca por suas próprias imagens, na retomada de memórias que cotidianamente deveriam ser esquecidas. Kantor deseja levantar na cena as memórias que não deveriam ser esquecidas. No entanto, só se pode registrá-la no curto espaço do aqui, do agora, no acontecimento da cena, na retomada da imagem. A presença da morte como lembrança, como fotografia inanimada, revela paradoxalmente aspectos da vida, dos que querem continuar a viver (LEHMANN, 2007, p. 119).

Talvez como recurso de metalinguagem, vemos a questão da imagem e da morte bem relacionadas em um pequeno trecho da peça *Wielopole, Wielopole* (1979), quando a fotógrafa irá registrar um grupo de jovens soldados, de repente, transforma sua câmera fotográfica em metralhadora e com um riso irônico mata o grupo de soldados. Conforme a análise de Lehmann, "*[...] a um só tempo, emblema tragicômico do assassinato por meio da fixação da imagem e denúncia surrealista da guerra*" (2007, p. 120).

No presente texto pretendeu-se abordar de maneira introdutória os modos pelos quais o teatro passou a operar a partir da ruptura com os princípios do drama e as premissas para o teatro contemporâneo. A imagem é um dos focos principais desta corrente por conta da descentralização do conflito e da palavra como formas expressivas principais do Teatro Pós-dramático.

Como pesquisa inicial, este trabalho se prolongará no estudo das imagens construídas no teatro de Tadeusz Kantor a partir da utilização de objetos que ganham sentidos e atribuições poéticas variadas. Apesar das restrições quanto à disponibilidade de materiais e referências bibliográficas, cada vez mais pesquisadores se interessam pelo tema e produzem materiais que enriquecem esta área temática. Crendo, principalmente, que o teatro pode explorar universos criativos e assuntos que necessitam ser abordados para além da palavra e das unidades dramáticas tradicionais.

---

[1] Graduando do curso de Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina, integrante do Projeto de Pesquisa "Identidade, Jogo Cênico e Objeto-Imagem", pelo Programa de Iniciação Cientifica – PROIC.

[2] Stanisław Wyspiański foi dramaturgo, pintor e poeta polonês (1869 - 1907).

Referências Bibliográficas

BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte/ Tadeusz Kant*or; textos organizados e apresentados por Denis Bablet. – São Paulo: Pespectiva: Edições SESC SP, 2008.

CINTRA, Wagner Francisco Araujo. *No limiar do desconhecido. Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte/ Tadeusz Kantor*; textos organizados e apresentados por Denis Bablet. – São Paulo: Pespectiva: Edições SESC SP, 2008.

KOBIALKA, Michal. Kantor está morto! Esqueçam Kantor! In: *Sala Preta*. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. In Revista Sala Preta. Dep. De Artes Cênicas da ECA-USP, n. 3, 2003.

A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL PELAS CHARGES DE BILL MAULDIN

WORLD WAR II BY BILL MAULDIN'S CARTOON

Marcelo Garcia Bonfim (UEL)[1]

Resumo: Esta pesquisa tem por objetivo realizar uma análise das charges desenhadas pelo cartunista Bill Mauldin durante a Segunda Guerra Mundial, utilizando deste período como tema das mesmas. Para a realização dessa pesquisa é necessário compreender que durante este conflito bélico surgiram alguns jornalistas e cartunistas que buscavam retratar essa guerra a partir do ponto de vista dos soldados rasos no *front*, e não pelo olhar de seus oficiais superiores. E também que esse tipo de abordagem de guerra teve grande impacto entre a população civil e entre os próprios combatentes. O cartunista do qual as charges são analisadas, Bill Mauldin, que teve seu trabalho reconhecido pela população estadunidense e pelos próprios combatentes, trabalhou em dois periódicos: o 45th Division News e o Stars and Stripes. Para analisar as charges foi necessário realizar um estudo visando a compreensão do contexto sócio-político da época. Para realizar o estudo com as charges buscou-se observar o que a imagem ocultava do leitor e as intenções do autor no momento de produzi-las. Contudo podemos afirmar que Bill Mauldin ao desenhar suas charges buscava mostrar a guerra pelo cotidiano vivido pelos soldados, evidenciando suas angustias, e o desejo de retornarem para seus lares.
Palavras-chave: Segunda Guerra Mundial. Charges. Bill Mauldin

Abstract: This research aims to conduct an analysis of cartoons drawn by cartoonist Bill Mauldin during World War II, using this period as the theme song of the same. For carrying out such research is necessary to understand that during this warlike conflict arose some journalists and cartoonists who sought to portray this war from the point of view of the soldiers at the front, and not by the look of their senior officers. And also that this type of approach of war had a great impact among the civilian population and among the combatants. The cartoonist which charges are screened, Bill Mauldin, who had their work recognized by the American population and the combatants themselves, worked in two journals: the 45th Division News and the Stars and Stripes. To analyze the charges was necessary to undertake a study aimed at understanding the socio-political context of the time. To conduct the study with the charges sought to observe what the image concealed from the reader and the author's intentions at the time of producing them. However we can say that Bill Mauldin to draw their charges sought to show the war by the everyday lived by soldiers, evidencing its sadness, and the desire to return to their homes.

Key-words: Second World War. Cartoon. Bill Mauldin

Introdução

Neste artigo busca-se trabalhar sobre as charges desenvolvidas por Bill Mauldin no periódico 45th Division News durante a Segunda Guerra Mundial. Ao analisar as charges percebe-se a crítica que o autor faz em relação à estrutura hierárquica militar, e ao cotidiano vivenciado pelos soldados durante a guerra. Primeiramente apresentaremos a situação

político-social dos Estados Unidos durante a guerra e sua relação com os soldados, após se mostrará a importância do estudo de imagens como evidência histórica, e por fim serão analisadas algumas charges de Bill Mauldin.

Os Estados Unidos durante a guerra teve como uma das preocupações básicas das lideranças militares foi prover seus cidadãos-soldados de todas as necessidades materiais e psicológicas. Desde o início da participação dos Estados Unidos na guerra, o seu soldado foi estudado, questionado, observado, para se saber como poderia lutar melhor, ser mais motivado, ser mais eficiente. Havia, também, o receio de repetir erros da Primeira Guerra Mundial. As reações e comportamento de combate, o grau de satisfação com o equipamento bélico e com as necessidades da retaguarda e os planos para seu futuro depois de terminada a guerra foram analisados através de respostas a questionários de opinião, em uma das primeiras iniciativas desse tipo em grandes grupos humanos.

As guerras mundiais do século XX mobilizaram milhões de combatentes, de todos os países, na sua maioria, jovens civis convertidos em soldados. Tiveram de deixar seus empregos, seus estudos e suas famílias, para combater outros milhões de cidadãos, na mesma situação. Diante disso, essa pesquisa buscou analisar as charges produzidas por Bill Mauldin realizadas durante a Segunda Guerra Mundial, a escolha por tal autor se deve ao fato da grande adesão civil e entre os combatentes de seu trabalho, e de suas gravuras retratar o cotidiano no front, mostrando o que os soldados sentiram durante a guerra.

Durante a Segunda Guerra Mundial apareceram jornalistas e cartunistas que buscaram retratar a guerra a partir do soldado raso no front, e não pelo olhar dos oficiais superiores. Esse tipo de abordagem da guerra teve grande impacto entre a população civil e entre os próprios combatentes, um dos grandes correspondentes da Segunda Guerra Mundial foi Ernie Pyle, sua morte momentos antes de terminar a guerra causou grande comoção nacional tanto entre civis quanto em militares. Um cartunista que teve seu trabalho reconhecido pela população foi Bill Mauldin, o qual durante a guerra trabalhou em dois periódicos 45th Division News e o Stars and Stripes. Nesse trabalho atentaremos a analisar apenas as charges produzidas por esse cartunista. Vemos que nos momentos iniciais do conflito houve uma dificuldade da sociedade estadunidense a se adequar a nova situação do país, tendo a conversão da economia de tempos de paz para tempos de guerra. Em 14 de setembro de 1940 o governo dos Estados Unidos aprovou uma medida, na qual afirmava que todo homem entre 19 a 23 anos deveria se alistar, já se demonstrava o preparo do Estado para a guerra. A questão de mobilização e da difícil conversão dos homens de civis para soldados

representou uma mudança na vida desses homens. Mais tarde durante o conflito, esses homens lutaram pelo seu país no ideal de manter o mundo em liberdade. Dessa forma, se vê que um homem que participa de uma guerra não é mais o mesmo, pois essa experiência é única na vida daquele que participou do conflito, podendo num futuro próximo dificultar na readaptação a vida civil. Diante desses momentos de tensão vividos por esses homens, e pelo próprio cartunista, é que são produzidas suas charges.

Estados Unidos e a guerra

O exército estadunidense realizou estudos para analisar como os cidadãos recrutados estavam encarando a vida militar. O estudo foi realizado a partir de questionário de opinião (survey), do qual a pessoa escolhia a resposta que considerava adequada. Para confeccionar o questionário eram seguidos seis passos: primeiro era realizada a conferência entre representantes do Exército e centros de pesquisas; após era feita uma observação, antes de aplicar o questionário, visitando alguns campos e conversando informalmente sobre problemas relacionados com soldados e oficiais; em seguida o questionário era redigido; logo depois quando permitido o questionário era testado em Washington, em quinto o material era revisado e por fim a pesquisa era realizada (STOUFFER, 1949, p.20). Se o soldado ao responder o questionário apresentasse dificuldades, havia um funcionário do Research Branch[2] que auxiliava o soldado a responder as questões. Dos 500 mil homens que responderam o questionário, apenas 10 mil necessitaram desse auxilio. Entre 1941 até o fim da guerra foram questionados mais de 500 mil homens, foram realizados cerca de 200 diferentes questionários com aproximadamente 100 itens. Segundo os questionários, realizado ainda no período de guerra, somente 3% dos homens queriam seguir a carreira militar depois de encerradas as hostilidades. Esse tipo de pesquisa foi fundamental para o exército estadunidense para poder entender o que seu soldado sentia e pensava sobre a guerra, possibilitando dessa maneira a mudança nos treinamentos e nas melhorias das condições de vida desses soldados.

Já no *front* interno a população civil se esforçou para contribuir com o esforço de guerra. Nesse sentido, como nos mostra Karnal: “vinte e cinco milhões compraram títulos do governo usados para financiar a guerra.” (2010, p.221), além dos vários civis que trabalhavam incansavelmente nas indústrias buscando vencer a guerra da produção. Por causa da Segunda Guerra Mundial os Estados Unidos conseguiu superar a crise econômica de 1929, conseguindo no período de guerra atingir quase o pleno emprego, o aumento do lucro das

empresas, tendo o controle da economia em grandes corporações. Para garantir a produção durante a guerra, o governo negociou com os sindicatos, incentivando a classe trabalhadora a sindicalização, tendo um aumento de 33% de sindicalizados, no entanto, em contrapartida os sindicatos não podiam fazer greves. O argumento usado pelo governo para a população apoiar o esforço de guerra foi à idéia de manter quatro princípios básicos para o povo estadunidense: a liberdade de expressão, religião, segurança econômica e democracia. (KARNAL, 2010, p.223). Os impactos da guerra na sociedade dos Estados Unidos foram tão significativos que possibilitou que o país saísse da guerra como a nação mais poderosa do mundo, controlando cerca de 2/3 da economia mundial.

Estudo de Imagens na história

Para realizar a análise das charges foi utilizado a partir da perspectiva proposta por Burke (2004) em Testemunha ocular, no qual esclarece sobre o lugar das imagens como evidência histórica, dessa forma ao analisar a imagem o pesquisador deve sempre se atentar de que as imagens buscam comunicar algo, contudo não devemos esquecer que as imagens não falam por si só, devendo assim se atentar ao contexto, do qual estão inseridas as imagens. Ao analisar uma imagem se deve observar o que essa imagem omite.

Também como referencial metodológico foi utilizada uma perspectiva histórica da história social, que aqui é concebida como análise das relações entre as varias dimensões da vida social (cultural, econômica, política), a partir das concepções expostas por Hobsbawn (2002) em seu livro Sobre História.

A temporalidade dessa pesquisa abarcou os anos de 1940 a 1945, por serem os anos em que foram produzidas as charges. Deve-se ressaltar que durante esse período houve um maior impacto da guerra tanto a população civil como os combatentes, sendo campo fértil para as charges produzidas por Bill Mauldin.

Bill Mauldin e as charges

Bill Mauldin nasceu no estado do Novo México, Estado Unido, em 1921, e no decorrer de seus estudos se interessou pela profissão de cartunista ingressando na Academia de Arte de Fine em Chicago. Entrou no exército em 1940, no mesmo ano começou a publicar charges no periódico da quadragésima quinta divisão. Em 1944 começou a publicar suas charges no jornal Stars and Stripes, suas charges nem sempre agradaram a todos, tendo alguns problemas com os oficiais superiores.

A primeira charge publicada em jornal nos Estados Unidos foi no ano de 1835, por James Gordon Bennett, no entanto devido a limitações técnicas da época a imagem saiu borrada, dificultando a sua visualização. Contudo com o decorrer do tempo houve maior investimento na técnica visando assimilar a notícia com a gravura, dessa forma aos poucos as gravuras foram ganhando espaço no jornal, sendo de agrado do público leitor. O jornal Daily Graphic de Nova York foi uns dos pioneiros no uso freqüente de imagens. (ROMUALDO, 2000, p.11). Deve-se lembrar que o uso de imagens nos Estados Unidos foi antes mesmo desse período, sendo utilizado através de folhetos durante a Guerra de Independência. Durante o século XIX houve uma retomada das gravuras, só que nesse momento essa ferramenta foi utilizada junto com os jornais. Diante a esse contexto analisaremos a seguir cinco charges produzidas por Bill Mauldin durante a guerra, e publicadas pelos jornais referidos acima e reunidas em um livro intitulado como: “Up Front”, de 1945 escrito pelo próprio cartunista.

A charge a seguir demonstra a destruição da guerra, também é evidenciada nas charges a face de desamino dos soldados em relação à guerra, como se esses homens tivessem poucas expectativas de futuro referentes às suas vidas. Outro dado em relação às charges é que pelo estudo das mesmas, pode-se perceber o cotidiano vivenciado pelo soldado e seu modo de encarar a guerra.

Figura 1 – Charge de Bill Mauldin no Up Front
Fonte: (MAULDIN, 1945, p.156)

Primeiramente atentaremos ao olhar dos soldados, percebe-se que eles possuem um olhar de desamino, tristeza perante a guerra, outra questão a se pensar é por eles estarem sem fazer barba, sujos, sem condições básicas de vida. Também podemos observar o caráter destruidor da guerra, os lugares que os soldados se encontram não possuem mais uma

construção, apenas ruínas, no entanto mesmo assim o soldado do lado de fora bate na porta e pergunta “quem está ai?”.

Na segunda charge é sobre dois soldados sentados em suas trincheiras lendo um jornal, nessa charge é tratado sobre o direito dos soldados de votar.

“That’s okay, Joe—at least we can make bets.”

Figura 2 – Charge de Bill Mauldin no Up Front
Fonte: (MAULDIN, 1945, p.29)

Ao observar a charge percebe-se a indiferença dos soldados perante a manchete do jornal intitulada como: “direito dos soldados de votar”. A apatia dos soldados fica evidenciada pela conversa entre eles: “Está bem, Joe – ao menos podemos fazer nossas apostas”, demonstrando o pouco interesse e perspectiva que os soldados da charge tinham em relação ao direito de votar.

A charge seguinte mostra dois soldados procurando minas, e, provavelmente, um sargento, em um carro observando os soldados em seu serviço.

“Don’t hurry for me, son. I like to see young men take an interest in their work.”

Figura 3 – Charge de Bill Mauldin no Up Front
Fonte: (MAULDIN, 1945, p.115)

Pode-se ver na face dos soldados o tédio e o desamino perante o trabalho que estavam realizando, outra questão ao observar os soldados é atentar ao estado em que estavam, novamente, sujos, barba por fazer, e magros. Já ao olhar para o, possível, sargento sentado no carro, vê-se que ele estava diferente dos soldados, mais gordo, limpo, tendo uma expressão mais agradável, sorrindo com a situação em que os soldados estavam expostos, dizendo: “não se apresse por mim, filho. Eu gosto de ver os jovens tendo interesse pelo trabalho.” Essa charge, provavelmente, demonstra a forma em que o soldado via seus superiores, como pessoas que apenas lhes davam ordens, e não os auxiliavam no serviço prestado.

Outra charge de Bill Mauldin também mostra a relação em que havia entre soldados e oficiais. Nessa charge uma companhia acaba de dominar uma cidade francesa, e a população local os recebe com grandes festividades, percebe-se que enquanto a população jogava flores, os soldados jogavam tomates nos oficiais.

Figura 4 – Charge de Bill Mauldin no Up Front
Fonte: (MAULDIN, 1945, p.178)

Ao observa a charge percebe-se a alegria da população, jogando flores, oferecendo bebidas aos soldados, hasteando as bandeiras dos Estados Unidos e da França nas janelas e prédios. Porém ao nos atentarmos para os soldados, vemos que eles estão cansados, nervosos, não expressando nenhum sinal de felicidade pela conquista realizada. Já quando vemos o carro da frente, os dois homens sentados no banco de trás, dos quais pelas vestes pode-se afirmar que são oficiais, um está sorrindo, enquanto o outro recebe vários tomates em sua cabeça, jogados pelos próprios soldados. O companheiro ao lado do oficial ainda diz: “meu, senhor – que boas vindas entusiasmada”.

Por fim, a charge a seguir mostra dois soldados com suas bagagens, cansados e desanimados conversando sobre os oficiais de maneira irônica.

Figura 5 – Charge de Bill Mauldin no Up Front
Fonte: (MAULDIN, 1945, p.214)

Vemos que os soldados carregam suas bagagens com desamino, estão magros, e cansados de terem lutado na guerra. Ambos ainda criticam seus oficiais afirmando: “Oh, eu gosto dos oficiais. Fazem-me querer viver até a guerra acabar.” Os pensamentos dos soldados expressados nas charges de Bill Mauldin demonstram o cotidiano vivenciado por esses homens que eram apenas civis e que foram transformados em soldados.

Conclusão

Ao analisar as charges de Bill Mauldin percebe-se que ele busca retratar a guerra a partir do olhar do soldado raso no front, com isso a partir de suas charges podemos perceber como esses soldados viam a guerra, e o que pensavam a cerca de seus superiores. Nas suas charges observa-se que os soldados sempre aparecem como pessoas magras, sujas, a barba por fazer e com a face de desamino, cansaço ou até mesmo exaustão. Esses homens que lutaram durante a Segunda Guerra Mundial viram cidades sendo queimadas, e ficarem completamente destruídas, encaram a morte em cada esquina, e beco que passavam.

A análise das charges nos ajuda a ter outro olhar sobre a guerra, não tendo o olhar dos generais e das estratégias militares para a conquista de território, mas pelo olhar das pessoas que deixaram suas famílias e empregos para prestar seu serviço ao país. Essas pessoas que encaram a guerra possuem também sua experiência de vida e seu modo de ver a guerra. Portanto, Bill Mauldin foi um soldado e ao mesmo tempo um cartunista, o qual buscou durante a guerra deixar seu registro, seu olhar perante esse conflito bélico.

Bibliografia

BIBE-LUYTEN, Sonia M. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLUM, John. V was for Victory. *Politics and American Culture during World War II*. San Diego: Harcourt, 2000.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem***.** Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

DAVIES, Norman. *Europa na Guerra*. RJ: Record, 2009.

DIVINE, Robert A. *América: Passado e Presente*. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, 1991.

HOBSBAWN, Eric J. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HYNES, Samuel. *The Soldier's Tale: Bearing Witness to Modern War*. New York, Penguin Books, 1998.

_____. Personal narratives and commemoration. In: WINTER, Jay; SIVAN, Emmanuel (eds.). *War and remembrance in the Twentieth Century*. London: Cambridge University Press, 1999.

KARNAL, Leandro [et alli]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI***.** São Paulo: Contexto, 2010.

MANDEL, Ernest. *O significado da Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Ática, 1986.

MAULDIN, Bill. *Up Front*. New York: Henry and Company, 1945.

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge Jornalística: Intertextualidade e polifonia: estudo de charges da Folha de São Paulo*. Maringa: Eduem, 2000.

STOUFFER, Samuel, et aliii. *The American Soldier. Vol 1: Adjustment during army life*. Priceton: Priceton University Press, 1949.

_____. *The American Soldier. Vol 2: Combat and its aftermatch*. Priceton: Princeton University Press, 1949.

[1] Estudante de Especialização em História Social da Universidade Estadual de Londrina
[2] Instituto ligado ao exército estadunidense que realizou as pesquisas durante a Segunda Guerra Mundial

dAdA x fOtO: aproximações entre literatura e artes visuais na vanguarda europeia

MSc. Marcelo Juchem, professor de Fotografia e Comunicação Social na Univali e de Literatura Alemã na FURB, em Santa Catarina [marcelo.fotografia@gmail.com].

Financiamento do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e DAAD (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*, Alemanha).

Palavras-chave: fotografia, literatura, fotomontagem

Resumo: As vanguardas, enquanto movimentos artísticos atualmente consolidados nas diferentes historiografias da literatura e da arte, podem ser consideradas como marcos da evolução artística mundial. Suas contribuições nas inúmeras formas de expressão artística permanecem como exemplos extremos de inovação e pioneirismo, exemplos de *avant garde*, na melhor acepção da expressão francesa. O dadaísmo pode ser identificado não como a primeira vanguarda europeia, mas como uma das que se desenvolveu de forma bastante intensa e que contou com a participação dos artistas mais plurais e heterogêneos. Além disso, sua base territorial neutra e o período histórico também marcaram sua produção bastante diversificada, absurda, caótica e ligada ao acaso. No início do século XX a fotografia por um lado ainda disputava certo espaço com outras artes, e por outro já estava relativamente consolidada. É na arte dadaísta, porém, que serão produzidas obras que apresentem certa hibridez entre fotografia e literatura, como as fotomontagens, exemplo clássico, que também questionam diversos preceitos de arte tradicional. Algumas obras dadaístas, por sua vez, podem ser lidas como aprimoramentos técnicos da fotografia e da literatura, ou, ainda, como evolução dos conceitos artísticos de outros movimentos vanguardistas. A partir de todo este contexto, pretende-se refletir sobre a produção dadaísta apontando-a como exemplos de interação profunda entre os *media* visual e textual que muito contribuíram tanto para a literatura quanto para a fotografia.

1. Surgimento das vanguardas artísticas europeias

A virada do século XIX para o XX é marcada por intensas transformações na sociedade europeia. A revolução industrial iniciada no século XIX alterou significativamente a vida nos centros urbanos, não só com o surgimento das grandes metrópoles, mas com as inúmeras modificações sociais geradas pela implantação de grandes indústrias, da modernização das comunicações e do transporte. Assim como diversos ramos da ciência, a arte também foi alcançada por algumas destas transformações. Ao ser questionada acerca de inovações tecnológicas e científicas, a arte foi obrigada a rever seus próprios conceitos, o que não agradou todos os indivíduos envolvidos. Enquanto alguns artistas incorporaram novos procedimentos técnicos e industriais na produção de suas obras, outros negavam

veementemente estas atitudes, e a crítica especializada, também insegura, por vezes enaltecia os novos padrões artísticos, mas por vezes voltava-se a dogmas instituídos depreciando certas novidades no campo da arte ou mesmo utilizando-as como referência de crítica depreciativa.

Neste contexto de grandes modificações sociais surgem as vanguardas artísticas, hoje instituídas nas diferentes abordagens sobre a história da arte. Serão elas as responsáveis por quebrar fronteiras e paradigmas tradicionais de forma incisiva e irreconciliável. Neste trabalho, pretende-se salientar a importância do *medium* fotográfico para a produção vanguardista do início do século XX, discutindo sua relação com a literatura da época e enfatizando a arte dadaísta.

Apresentada à sociedade e registrada oficialmente sob a denominação de daguerreotipia em 1839, a fotografia desde seu início foi utilizada para diversos fins. Se o francês Loius-Jacques Mandé Daguerre, seu inventor oficial, preocupou-se mais com a divulgação do equipamento com fins comerciais (BUDDEMEIER, 1970), o inglês Fox Talbot (1998), um dos vários inventores envolvidos em pesquisas sobre o novo *medium*, publicou em 1844 o livro *The Pencil of Nature* no qual apresentava suas técnicas e discutia futuras aplicações para a invenção, visualizando inúmeras utilidades para o que muitos consideravam um breve passatempo (LEGGAT, 2006). A apropriação da fotografia por outras áreas da sociedade, como estudos de biologia e medicina, deu-se rapidamente, em virtude do caráter de registro fidedigno da realidade, ou seja, como, *espelho do real* (DUBOIS, 2007, p.25-53), e o mesmo ocorreu na esfera do direito (SONTAG, 2004; PLUMPE, 1990).

Para este trabalho, porém, mais importante do que estas apropriações é a relação da fotografia com a arte estabelecida. Ao longo de todo o século XIX, surgiram e foram debatidas diversas questões, que podem ser sintetizadas nas seguintes polaridades arte x fotografia: espírito x indústria: vida x morte (BAUDELAIRE, 2002; BENJAMIN, 1994; HECKEN, 1997; KOPPEN, 1997; PLUMPE, 1990, e outros).

Embora haja relativa discordância acerca da aceitação da fotografia enquanto forma de arte, mesmo com sua inclusão no Salão de Artes de 1859 (SCHARF, 1974, p.143), parece ser ponto comum que a fotografia alcança seus méritos artísticos através da instituição do movimento pictorialista (POIVERT, 2001; TACCA, 2007). Este, flexível o bastante ao ponto de não possibilitar um recorte sincrônico, pode ter sua origem apontada nas primeiras tentativas de fotografia artística já a partir da década de 1840, através de artistas-fotógrafos como Oscar Gustave Rejlander, Hippolyte Bayard e Julia Margaret Cameron (LEGGAT, 1995). Da mesma forma também parece relativamente consensual que o pictorialismo tem sua existência ao longo da segunda metade do século XIX, e, se já não havia sido sepultado ao

fim deste século, não sobrevive às primeiras décadas do seguinte, quando surgirão, por diversos fatores, as vanguardas artísticas.

Buscando simplificar a análise destes movimentos, pode-se apontar o cubismo como a primeira vanguarda artística, seguido do futurismo, dadaísmo e surrealismo. Esta perspectiva prioriza tais movimentos não por ignorar a existência de outras correntes, como o impressionismo ou o expressionismo, mas por identificar nestas as maiores contribuições às novas configurações mediais da arte a partir do surgimento da fotografia (JUCHEM, 2009). Porém, mesmo considerando os movimentos vanguardistas apontados como possuidores de aspectos em comum, são reconhecidas suas respectivas diferenças, seja por aspectos políticos, estéticos, artísticos ou outros (BÜRGER, 2008; SCHEUNEMANN, 2000).

2. Vanguardas e o novo *medium* fotográfico

Se por um lado parece incoerente denominar novo um *medium* existente já há quase 80 anos quando da eclosão do movimento cubista, por outro deve-se salientar que a fotografia ainda não era totalmente aceita nem bem incorporada enquanto forma de expressão artística. É importante reconhecer as contribuições do movimento pictorialista para esta aceitação, mas deve-se assumir que o pictorialismo não convenceu de todo (POIVERT, 2001). Nesse sentido, o *medium* fotográfico é *novo* enquanto forma de expressão de arte tanto na produção quanto na recepção do público e crítica.

Do ponto de vista das inovações nas artes visuais, é possível apontar o cubismo como o primeiro movimento vanguardista, cujo expoente máximo foi Pablo Picasso. É dele a afirmação totalmente contrária à de Paul Delaroche sobre o futuro da pintura a partir do surgimento da fotografia. Enquanto este declarou: “a partir de hoje, a pintura está morta!” (apud STREMMEL, 2005, p. 7), Picasso visualizou outras oportunidades: “Porque o pintor deve insistir numa representação que pode-se alcançar tão bem pela fotografia? Quando se vê o que se exprime através da fotografia, fica claro o que não pode mais nos ocupar como pintores”. (apud BRAIVE, 1965, p. 251).

É nas artes visuais que pretende-se apontar a demonstração mais clara e intensa de quebra com a *mimesis* tradicional, aspecto esse fundamental dos movimentos vanguardistas. Uma das características mais marcantes é a negação da perspectiva única e central, ou seja, a negação da perspectiva *fotográfica*. Conforme aponta Moholy-Nagy (apud SONTAG, 2004, p. 108): "a técnica e o espírito da fotografia influenciaram, direta ou indiretamente, o cubismo”. É Picasso que, em 1907, inagura o cubismo ao apresentar o quadro *Les Demoiselles d’Avignon*, no qual nitidamente diversas perspectivas são apresentadas:

Les Demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso, 1907

A multiperspectiva observada nesta obra é um dos recursos que muitos vanguardistas utilizaram para alcançar exatamente o não-mimetismo, princípio artístico constante dos movimentos de vanguarda (SCHEUNEMANN, 2000). Além disso, há ainda características como simultaneidade (diretamente relacionada à multiperspectiva), abstração através das formas e perspectivas geométricas, e subjetividade pela própria visão multifacetada do pintor. Fabre (1998b), discutindo as primeiras obras cubistas de Picasso, indica três motivos concretos como principais responsáveis pelas características de dinamismo e autonomia instaladas pelo cubismo: a revolução industrial, a época das máquinas e a fotografia.

É conhecida a admiração de Picasso pelas expressões artísticas do continente africano, que podem ser reconhecidas em *Les Deimoselles...* e também serão visualizadas em outros momentos e obras vanguardistas, como poemas dadaístas que contêm referências às falas e ritmos africanos (SCHMITT, 1992, p. 140; MÜLLER E WENZELBURGUER, 2006).

Outras obras cubistas, em especial as do também importante artista George Braque, podem ser analisadas sob os aspectos de fragmentação e simultaneidade contrários à visão fotográfica (GOHR, 1982), além da inclusão de letras isoladas em algumas obras, o que indica a tendência vanguardista à intermedialidade entre imagens e textos.

O movimento vanguardista imediatamente posterior ao cubismo, e que tem relação intrínseca com a fotografia, é o futurismo. Surgido em um momento de instabilidade política na Itália, este buscava uma nova identidade nacional através da arte. Os futuristas, cujas principais características artísticas eram a simultaneidade e a velocidade, tinham uma visão otimista do futuro e do progresso e pretendiam alcançar uma nova época "através da criação do mito *máquina"* (BRANDT, 1995, p. 14, grifo da autora). A importância dada pelos futuristas às novas máquinas e aos novos e modernos métodos da sociedade da época será incorporada nas

artes visuais através da busca pela sensação de movimento dinâmico, e estas características também serão enaltecidas nos diversos manifestos publicados (MARINETTI, 1980 a e b), além de utilizadas nas próprias estratégias de divulgação destes manifestos, como a distribuição, no mesmo ano, do *Primeiro Manifesto Futurista* em Portugal, Rússia, Estados Unidos e Espanha nas respectivas línguas locais, e logo após no Japão. Com isso, os futuristas pretendiam colocar em prática o conteúdo dos seus manifestos: “o domínio sobre o tempo e o espaço, a onipresença do espírito masculino que através da força mágica da técnica domina a limitação da simples vida para transgredi-la” (EHRLICHER, 2001, p. 80-81).

Com sua admiração pelas máquinas e procedimentos técnicos, o futurismo produziu trabalhos também na área musical, trabalhos esses que incorporam referências claras à sociedade moderna. O ruído é um dos aspectos que os futuristas buscaram inserir e desenvolver em certas "músicas" compostas a partir de barulhos das cidades, fábricas e máquinas. Também foram publicados manifestos nesse sentido, como o *dos Musicistas Futuristas* e *da Música Futurista – Manual Técnico*, ambos de 1911. Chama a atenção o sentido reducionista identificado em algumas “músicas” futuristas, num caminho minimalista de expressar cargas semânticas com a menor quantidade de elementos básicos possível: uma busca pelo fundamento, pela estrutura principal, pela essência das obras e formas de expressão.

Já no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* Marinetti considera a gramática e/ou as convenções da língua como limitadoras da criatividade, e defende o uso livre das palavras para que os escritores possam ligar os objetos e espetáculos em imagens poéticas:

> Item 1: É PRECISO DESTRUIR A SINTAXE COLOCANDO OS SUBSTANTIVOS A OLHO, CONFORME ELES VÃO NASCENDO [...]
> Item 11: DESTRUIR O “EU” NA LITERATURA, ou seja, toda a psicologia. [...]
> Deve-se introduzir na literatura três elementos que até agora foram descurados:
> 1. O RUÍDO (manifestação do dinamismo dos objetos);
> 2. O PESO (faculdade de vôo dos objetos)
> 3. O CHEIRO (faculdade de espalhamento dos objetos) (MARINETTI, 1980b, p. 81-82, grifos do autor).

Pelo motivo de quebra de convenções linguísticas os futuristas foram os primeiros a proclamar e utilizar quase todos os métodos da reconhecida como poética vanguardista: montagem de palavras; poemas *Lautgedichte* e o uso do balbucio; jogos de palavras e livres associações; semântica da poética das cifras; construção e experimentos com a língua e a própria poesia concreta (MÜLLER E WENZELBURGER, 2006, p. 92-94).

Já nas artes visuais é possível ver a relação texto x imagem através do uso de letras como elemento figurativo (FAUST, 1977, p. 95-99). Nesse sentido o preceito de Marinetti *parole in libertá* é a grande contribuição futurista à literatura, a partir do qual foram escritos (ou montados) textos que combinavam sinais matemáticos, números, expressões fonéticas e espaços em branco, com uso reduzido de pontuações e forte presença de analogias referentes à sociedade da época (técnica, veloz, moderna).

A palavra na liberdade futurista, Marinetti, 1919

Fotografia fotodinâmica *Violoncelista*, Arturo Bragaglia, 1913

É no futurismo que pode-se identificar, pela primeira vez nas vanguardas, a produção e recepção de obras fotográficas enquanto arte. Os futuristas eram contrários à fotografia caso esta fosse utilizada apenas com fins miméticos, e muito simpáticos ao *medium* nas propostas de imagens fotográficas que contrariassem a visão estática e fidedigna do mundo real. Com referências e apropriações claras de trabalhos fotográficos pioneiros, como os de Marey e Muybridge (LEGGAT, 2001), os artistas deste movimento produziram fotografias que incorporaram os principais preceitos futuristas através da longa exposição das imagens, naquilo que trataram como Fotodinamismo Futurista (FABRIS, 2008).

Sem ignorar as propriedades intrínsecas do *medium* fotográfico, os artistas do fotodinamismo futurista consideravam seus objetivos ou "artísticos *em si mesmos*" ou "científicos no que se refere a seu aspecto de pesquisa, sempre, porém, dirigido para a arte" (BRAGAGLIA, 1980, p. 64, grifos do autor). Declarações como estas comprovam que as discussões entre ciência e arte instauradas no século anterior já se encontraram relativamente bem resolvidas pelos vanguardistas, que procurarão tirar proveito da ciência e da indústria a favor das suas novas formas de arte. Mais do que isso, ao louvar o mito máquina em seu discurso, os futuristas na prática apropriaram-se do equipamento técnico e industrial que representava a fotografia para produzir uma nova obra de arte, relativamente desvinculada do passado.

Com estas breves explanações podem ser identificadas algumas características comuns entre o cubismo e o futurismo, embora este tivesse uma relação próxima com a política da época e seus artistas fossem favoráveis à guerra. Questões políticas, embora importantes, não são o foco deste trabalho, mas não se pode ignorar que o movimento dadaísta surge justamente como espécie de refúgio de artistas perseguidos em seus países de origem. Um refúgio não só geográfico, porquanto o movimento instaura-se em Zurique, capital da Suíça que permanecia neutra em relação à Primeira Guerra Mundial, mas também refúgio espiritual e artístico, pois possibilitou a reunião de artistas europeus bastante heterogêneos e até contrários entre si, o que favoreceu a diversificada produção dadaísta.

3. A foto absurda

A partir de fevereiro de 1916 reúnem-se no café Cabaret Voltaire diversos artistas como o pintor e poeta Hans Arp, o escritor Tristan Tzara, o pintor Macel Janco, a dançarina Emmy Hennings e o escritor e músico Richard Huelsenbeck, em volta da figura central do poeta e publicitário Hugo Ball. A diversidade dos integrantes garante não só a produção artística heterogênea, mas também a negação de qualquer classificação ou fronteira, aspectos marcantes do movimento (SCHMITT, 1993).

As principais características dadaístas são o absurdo e *nonsense*, seja o absurdo das apresentações teatrais, seja o absurdo dos textos desconexos e sem sentido, seja o absurdo das esculturas, pinturas, fotografias e outras obras que buscavam representar aquele *Zeitgeist*. Ao contrariar a seriedade, a lógica e a razão da sociedade da época, os dadaístas buscavam contrariar justamente o absurdo da guerra, em assumida posição pacifista.

O futurismo foi o movimento vanguardista do qual o dadaísmo tirou mais referências: uso do manifesto; inclusão do ruído na arte; esforço em divulgar seus feitos; atenção especial à tipografia e à expressão da simultaneidade; choque do público e a recusa de museus, críticos e academias. Mas é também entre o futurismo e o dadaísmo que são encontradas as maiores diferenças: os temas futuristas como velocidade e dinâmica não interessavam aos dadaístas; a posição frente à guerra; os princípios teóricos do futurismo e a negação total de qualquer princípio pelos dadaístas; e a visão de futuro, esperançosa por uma nova Itália pelos futuristas, e apenas em relação à Itália, e desacreditada de todo o mundo pelos dadaístas (SCHMITT, 1992, p. 149-156).

Muito ao estilo do *acaso*, bem como da *desordem* que os dadaístas buscavam, o próprio nome do movimento surgiu de um procedimento casual e desordenado. Mesmo com as tentativas de elucidação, o tema da escolha do nome *dada* não foi totalmente esclarecido até hoje, e

permanece obscuro entre a "mística" dadaísta. Conforme uma das diversas versões do fato, o termo teria surgido na busca de uma denominação para uma cantora ou dançarina do Cabaret Voltaire. Outra versão relata a abertura de um dicionário alemão-francês e a escolha aleatória da palavra *dada* que significaria, em francês, cavalo de madeira. Ter outros significados em diversas línguas também parece ser um dos aspectos positivos da expressão *dada*: refere-se à *ingenuidade* e tem ligação com *carrinho de bebê* em alemão, signfica *sim-sim* em romeno, e não raro é identificada com a fala dos bebês que ainda não dominam a língua.

Como "explicou" Hugo Ball (2005b, p. 35) no texto de abertura e manifesto da *Primeira Noite Dada*, em 14 de julho de 1916: "Dada é uma nova tendência da arte. Isso pode-se perceber porque até agora ninguém sabia disso, e amanhã toda a Zurique vai falar sobre isso. [...] Uma palavra internacional. Só uma palavra e uma palavra com movimento. Muito fácil de entender". Ao mesmo tempo que abre infinitamente as opções de compreensão do *dada*, Ball conclui que é uma "palavra fácil". Novamente o absurdo, mas também traços fortes de ironia e contradição, características marcantes do movimento (BRANDT, 1995, p. 127-134).

A ligação intrínseca que a arte tem com a época em que é produzida é assumida, já na primeira linha, no *Manifesto Dadaísta* assinado por artistas ligados ao DADA Berlim, tais quais Tzara, Grosz, Janco, Huelsenbeck, Hausmann e outros:

> A execução e a direção da arte é dependente do tempo em que ela vive, e os artistas são criaturas da sua época. [...]
> Dada é a expressão internacional deste tempo, o grande ramo do movimento artístico, o reflexo artístico de todas essas ofensivas, congressos de paz, disputas nas feiras, jantares em esplanadas etc. etc. Dada quer o uso de novos MATERIAIS NA PINTURA (TZARA et al., 2000, p. 293).

É no segundo trecho que os artistas apresentam-se como representantes de uma arte sem tradição, leia-se sem ligação não só com a arte tradicional e burguesa, mas também com os movimentos vanguardistas anteriores. Se o cubismo e o futurismo foram responsáveis por representar os objetos através de novas formas, o dadaísmo quer ir mais longe usando os próprios *materiais* na pintura, ou seja, não apenas através da representação pictoral, mas também da inclusão de figuras, fotos e objetos nas obras. Porém, enquanto do cubismo derivam métodos e meios de criação como a colagem, do futurismo os dadaístas apropriaram-se do escândalo, da propagandística, da agressividade e da busca pela simultaneidade (SCHMITT, 1992, p. 112).

É neste contexto que surgem as fotomontagens dadaístas. Inicialmente desenvolvidas no âmbito estritamente artístico, posteriormente serão incorporadas por outros

artísticas de forte inclinação política, como John Heartfield, que desenvolveu intensamente em seus trabalhos a relação imagem x texto com muita ênfase na área política após sua conversão para o comunismo (KOPPEN, 1987, p. 116-117).

Der Krieg, capa da revista AIZ, Heartfield, 1933. Composição sobre pintura de Franz v. Stück

Fotomontagem para revista AIZ, Heartfield, 1933

Capa final da revista AIZ, Heartfield, 1933. "Espelho, espelho na parede, quem é o mais forte de toda a terra?" "A crise"

Além da intersecção com a pintura do exemplo *Der Krieg*, nesses exemplos de Heartfield podemos perceber uma riqueza de informação possível apenas com a mistura de imagens e textos, além da referência à conhecida história literária no último exemplo. Não são imagens fotográficas nas quais a interferência do artista não é percebida, antes pelo contrário. O objetivo é exatamente mostrar essa modificação seja através da soma de outras fotos ou de outras figuras, ou da manipulação da imagem para torná-la mais impactante.

Enquanto para os futuristas as fotomontagens e fotocolagens representavam uma expressão contra a burguesia e contra o passado artístico, para os dadaístas significavam uma ação pró-absurdo, pois mostravam imagens irreais, impossíveis, absurdas. Ao assumir a fotografia como reprodutora da realidade visível, os dadaístas usaram-na o mais das vezes como material de produção para elaborar novas obras coladas (KOPPEN, 1987, p. 106-120).

Seja pela atividade dos artistas, que estarão atuando não apenas em uma só área artística, seja pelo interesse em criar obras a partir de elementos diferenciados, ou melhor, *peças* diferenciadas como que numa moderna e técnica fábrica, as montagens dadaístas são misturas de letras e imagens que vão abolir as fronteiras entre ambas. Passa a ser ainda mais acentuada a combinação entre figuras e letras que já havia sido iniciada pelo futurismo (FAUST, 1977), e *media* visuais não são mais separados da literatura, pelo contrário, esta é incorporada através da inclusão de letras, frases e até parágrafos inteiros nas obras artísticas.

Dada-merika, George Grosz e John Heartfield, 1919

Dada-Runschau, Hannah Hoech, 1919

Blue Bird, Kurt Schwitters, 1922

ABCD, Raul Hausmann, 1923

Essas obras, assim, passam a transitar nem só na literatura, nem só na pintura, mas numa intersecção entre ambas, em trabalhos não-orgânicos, onde a totalidade é enfatizada em detrimento da complexidade de elementos heterogêneos (BÜRGER, 2008), sem deixarem de possuir certa *relação estética* (KOPPEN, 1987, p. 210). Esse aspecto de destruição de fronteiras, entre os gêneros e as formas artísticas, entre a arte, a técnica, a indústria e a sociedade, bem como o objetivo do *nonsense* dadaísta pode ser exemplificado em forma e conteúdo de obras como essa, um anúncio do *Der Dada N. 2*, de Berlim, de 1919:

Anúncio do *Der Dada* N. 2, 1919. “O que é dada? Uma arte? Uma filosofia? Uma política? Um seguro de incêndio? Ou: religião de governo? Dada é realmente energia? Ou não é nada, isto é, tudo?”

Porém, o *nonsense* dos dadaístas não deve ser considerado anti-intelectual, mas sim abstrato (MÜLLER E WENZELBURGER, 2006). A abstração teve dois sentidos principais para os artistas do dadaísmo: libertação da individualidade, como uma forma de desapego à representação fidedigna da realidade em detrimento da visão subjetiva, e decomposição ou destruição do mundo, através de diferentes perspectivas sobre temas já conhecidos (SCHMITT, 1992, p. 19-20). Essa perspectiva abstracionista é facilmente identificável não só nos trabalhos por assim dizer literários nem só nos fotográficos, mas é uma marca constante em diversas manifestações artísticas do dadaísmo.

Esta abstração, enquanto característica marcante da arte dadaísta, pode ser identificada em diversas obras. Na literatura, Hans Arp antes de todos transformou motivos e maneiras de fala primitivas em poemas infantis, e Tristan Tzara traduziu e imitou falas africanas em suas obras, nas quais mais importante do que o conteúdo eram "os cantos, as falas e as danças dos processos cotidianos ou rituais mágicos" (MÜLLER E WENZELBURGUER, 2006, p. 126). Além da abstração, pode-se identificar a busca pela essência da matéria utilizada para tais expressões artísticas, o que também ocorre com o *Poème simultan*, que usava três ou mais vozes combinadas, ou acompanhadas, de barulhos diversos. O que Hugo Ball (apud BEST, 2000, p. 291) vai considerar como "a devoração do homem para evidenciar o processo mecânico" tanto demonstra o interesse pela indústria e seus aspectos de produção mecânica e serial, quanto a negação da *imitatio naturae* ou mesmo do homem como artista, bem como a negação da própria arte. Assim, não se trata de um poema tradicional que pode ser simplesmente *lido* pelo receptor-leitor, mas sim um poema que deve ser *assistido* pelo público para que seja recebido na sua plenitude de obra artística.

Essa busca pela evidência do processo mecânico de certa forma tem seu correspondente nas artes visuais através das fotomontagens dadaístas, que buscavam a junção de diferentes elementos visuais e textuais em uma só "obra", num processo de criação facilmente comparável à essa produção serial e industrial da época.

Já nas *poesias optofonéticas*, desenvolvidas pelo dadaísta berlinense Raoul Hausmann, tão ou mais importante do que o sentido era o apelo visual e acústico, além da forte presença da simultaneidade, da mesma forma que nas *Lautgedichte* de Hugo Ball, denominadas por ele como "versos sem palavras" que seriam um "novo gênero de verso" (2005a, p. 27).

Poesia optofonética *kp'erioUM (Optophonetisches Gedicht),*
Raul Hausmann

Lautgedichte

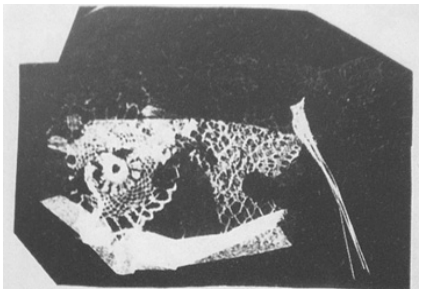
gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabin... [...]

(BALL, 2005a, p. 27-28).

De modo geral os dadaístas parecem ter bastante consciência da potencialidade dos *media* da época, e por isso buscaram utilizá-los contrariando os "simples" usos anteriores, sempre negando a arte burguesa instituída e em busca da transposição das fronteiras através de novos usos e intersecções artísticas.

Por sua vez, algumas práticas dadaístas representam a redução de expressões artísticas aos seus respectivos núcleos, às suas essências, formas de expressão em detrimento do conteúdo: a pintura priorizou as cores, e não os objetos mostrados; a fotografia abstrata buscou representar formas e espelhamentos, e não o exterior mimético; o filme priorizou a montagem em detrimento da narrativa; e a escrita foi trabalhada no sentido de priorizar as qualidades óticas e acústicas, ao invés dos significados semânticos.

Na área da fotografia, por sua vez, temos reapropriações de técnicas recentes, em que pese os usos semelhantes que fizeram da fotografia tanto Christiam Schad, desenvolvendo as *schadografias*, quanto Man Ray com suas *rayografias* e Moholy-Nagy com seus fotogramas, todos em busca de imagens não-fotográficas através da abstração, resultando em estéticas bastante aproximadas.



Schadografia, Christian Schad, 1918

Fotograma, Moholy-Nagy, 1925

Rayografia, Man Ray, 1925

Obras como estas apresentam não só a busca pela essência do *medium* fotográfico como também o princípio do acaso, outra das características dadaístas, pois o artista-fotógrafo, ao aplicar fundamentos básicos da fotografia e produzir imagens apenas com a exposição da luz

sem o uso de câmeras, não tem total domínio sobre o resultado. Man Ray foi o mais conhecido fotógrafo do movimento, e um dos artistas que, mesmo após a dissolução do dadaísmo em Zurique, continuou a desenvolver obras artísticas fotográficas no surrealismo francês (MAN RAY, 2008), não só rayografias como também fotocolagens e fotomontagens. Estas, inclusive, foram comparadas com a escrita automática pretendia por Breton, nas quais buscava-se uma visão do subconsciente humano (KOPPEN, 1987, p. 117-120).

A partir de todas estas colocações, percebe-se que as vanguardas aqui comentadas dedicaram-se muito mais a novas formas de expressão artística do que à manutenção dos usos tradicionais dos *media* conhecidos. Se nem sempre criaram suas próprias expressões, cubistas, futuristas e, em especial, dadaístas foram bastante criativos ou realmente *vanguardistas* nos usos de técnicas ainda não integralmente reconhecidas pela esfera da arte. Em alguns casos, como na *Lautgedichte* ou nas experiências fotográficas de Schad, Moholy-Nagy e Man Ray, percebe-se um retorno à essência das formas artísticas utilizadas, mas em outros, como nas fotomontagens, o resultado final vem a ser não mais uma obra orgânica como as tradicionais, mas sim uma obra híbrida entre texto e imagem, arte montada e produzida através de diferentes peças, de resultados muitas vezes abstratos, caóticos e absurdos. Claro está que tudo isso só foi possível a partir da quebra das fronteiras artísticas pelos vanguardistas e da visualização do potencial dos diferentes *media* na efervescência social e artística do início do século XX.

REFERÊNCIAS

BALL, Hugo. Die Flucht aus der Zeit (Auszüge). In: RIHA, Karl u. SCHÄFER, Jörgen (Hrsg.). *DADA Total.* Stuttgart: Reclam, 2005a. p. 16-32

_____. Eröffnungs- Manifest. 1. Dada-Abend. Zurich, 14. Juli 1916. In: RIHA, Karl u. SCHÄFER, Jörgen (Hrsg.). *DADA Total.* Stuttgart: Reclam, 2005b. p. 35

BAUDELAIRE, Charles. Die Fotografie und das moderne Publikum. In: *Texte zur Medientheorie.* Stuttgart: Reclam, 2002. p. 109-113

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

BEST, Otto F. (Hrsg). *Die deutsche Literatur: Expressionismus und Dadaismus. Ein Abriβ in Text und Darstellung.* Stuttgart: Reclam, 2000. 336 p.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. Fotodinamismo Futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *O futurismo italiano.* São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 63-73

BRAIVE, Michel François. *Das Zeitalter der Photographie.* München: Callwey, 1965. 367 p.

BUDDEMEIER, Heinz. *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jharhundert: Untersuchungen und Dokumente.* München: Fink, 1970. 352 p.

BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde.* 12. ed. Frankfurt: Suhrkam Verlag, 2008. 145 p.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. 10ª ed. Campinas: Papirus, 2007. 362 p.

EHRLICHER, Hanno. Entleerte Innenräume. Avantgarde als Fluchtbewegung. In: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert: Über Avantgarden.* München: Richard Boorberg Verlag, 2001. p. 76-91

FABRE, Josep Palau i. *Picasso: der Kubismus, 1907-1917.* München: Könemann, 1998a. 527 p.

_____. *Picasso: Kindheit und Jugend eines Genie.* München: Könemann, 1998b. 558 p.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. Revista Ars, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes/USP. Vol. 4. 2004. p. 50-77. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars4/fabris.pdf>. Acesso em 11 fev. 2011.

FAUST, Wolfgang Max. *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste.* München, Wien: Carl Hanser, 1977. 301 p.

FOX TALBOT, William Henry. *The Pencil of Nature.* Hogyf Editio: Budapest, 1998. 150 p.

GOHR, Siegfried (Hrsg.). *Kubismus: Künstler, Themen, Werke: 1907-1920.* Köln: Wienand, 1982. 263 p.

HECKEN, Thomas. Das Objekt der Fotografie. In: HECKEN, Thomas (Hrsg). *Der Reiz des Trivialen: Künstler, Intellektuelle und die Popkultur.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997. P.13-48

JUCHEM, Marcelo. *Imagens e letras do realismo à vanguarda*: intercâmbio de influências entre fotografia, pintura e literatura. Dissertação de Mestrado, Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2009. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16225>, acesso em 11 fev. 2011

KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung.* Stuttgart: Metzler, 1987. 273 p.

LEGGAT, Robert. *A History of Photography from its beginnings till the 1920s.* 1995, 2001 e 2006. Disponível em: <www.rleggat.com/photohistory>. Acesso em 11 fev. 2011.

MAN RAY. *Man Ray:* 1890-1976. Bonn: VG Bild-Kunst, 2008. 191 p.

MARINETTI, F. T. Fundação e Manifesto do Futurismo, 20/2/1909. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *O futurismo italiano.* São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 31-36

_____. Manifesto Técnico da Literatura Futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *O futurismo italiano.* São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 81-88

MÜLLER, Ulrich, e WENZELBURGER, Dietmar. *Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs.* Leipzig, Stuttgart u. Düsseldorf: Ernst Klett Schulbuchverlag, 2006. 216 p.

PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus.* München: Fink, 1990. 256 p.

POIVERT, Michel. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. Trad: Charles Monteiro. Orig: Vingtième Siècle: Revue d'histoire, 72, Paris, octobre-décembre, 2001, p. 17-

25. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1493/2748. Acesso em 11 fev. 2011.

SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1974. 400 p.

SCHEUNEMANN, Dietrich. (Org.). *European Avant-garde: new perspectives.* Amsterdam:Rodopi, 2000.274 p.

SCHMITT, Evmarie. *Abstrakte Dada-Kunst: Verusch einer Begriffserklärung und Untersuchung der Beziehungen zur künstlerischen Avantgarde.* Münster, Hamburg: Lit, 1992. 320 p.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia.* Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 178 p.

STREMMEL, Kerstin. *Realismo.* Koeln: Taschen, 2005. 96 p.

TZARA, Tristan et al. Dadaistisches Manifest. In: BEST, Otto F. (Hrsg.). *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung: Expressionismus und Dadaismus.* Stuttgart: Reclam, 2000. p. 293-296

Este trabalho é baseado na dissertação do autor em Literaturas Estrangeiras Modernas, com ênfase em Literaturas de Língua Alemã, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e apoiado pela *Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn* (Alemanha), entre 2007 e 2009.

Reflexões literárias: novas questões a partir do surgimento da fotografia

MSc. Marcelo Juchem, professor de Fotografia e Comunicação Social na Univali e de Literatura Alemã na FURB, em Santa Catarina [marcelo.fotografia@gmail.com].

Financiamento do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e DAAD (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*, Alemanha).

Palavras-chave: fotografia, literatura, Europa

Resumo: O surgimento do *medium* fotográfico, em meados do século XIX, interferiu não só no universo das artes visuais, mas também em diversas outras formas de expressão artística. Em relação à pintura são conhecidas algumas discussões instauradas a partir do aparecimento da fotografia, sejam discussões acerca do possível caráter artístico da fotografia, sejam acerca do espírito artístico da época, ou ainda sobre aspectos industriais do novo *medium*. Contudo, não só diferentes áreas sociais foram obrigadas a rever certos parâmetros a partir da fotografia, mas também diferentes maneiras de se fazer arte. Na literatura, desde os primeiros romances realistas franceses é possível discutir a intermedialidade da fotografia e sua influência em outras artes. Além disso, a rápida evolução técnica e popularização da fotografia facilitaram sua disseminação pela Europa, o que também oportunizou e incentivou novas reflexões sobre a arte da época em todo o continente europeu. Considerando este contexto, pretende-se neste trabalho discutir possíveis relações entre o recém surgido *medium* fotográfico e outras formas de arte, em especial sua relação com a literatura, no âmbito europeu e enfatizando as produções francesa e alemã, imediatamente após o surgimento da fotografia. Com esta abordagem busca-se evidenciar relações intermediais entre diferentes formas de expressão, em especial entre a fotografia e literatura.

1. E fez-se a luz!

Objeto de busca incansável por diversos cientistas, inventores e pesquisadores antecedentes ao século XIX, a fotografia enquanto método de representação mimética e fidedigna da realidade foi registrada oficialmente em 1839 na França, mas diversos outros *media* anteriores tinham objetivos muitos próximos aos deste novo *medium*. Instrumentos como o Panorama e o Diorama apresentavam aos seus públicos formas bastante realistas de representação da realidade, mas de forma ainda muito dependente dos artistas envolvidos nas sua formas de criação (BUDDEMEIER, 1970). Enquanto o primeiro método produzia pinturas gigantescas obtidas com a ajuda da *camera obscura* e expostas em locais especialmente construídos para tal, o segundo trabalhava em sentido inverso, diminuindo a realidade visível a pequenas dimensões em conjuntos semelhantes às hoje denominadas maquetes, ou em exibições em grandes superfícies planas que misturavam pinturas e projeções de luz transmitindo a sensação de movimento (KUBRUSLY, 1983).

Do ponto de vista da arte a questão mais discutida sobre estes métodos era a incorporação de técnicas específicas e da ciência em geral na produção artística, o que não era bem visto por diversas pessoas, fossem artistas, críticos ou mesmo o público em geral. Além disso, outras questões muito importantes eram debatidas nos círculos artísticos da época, como a interferência do artista na obra e conceitos relevantes como estética, cópia e semelhança. Ou seja, trata-se da revisão de conceitos já consagrados e paradigmas aceitos na esfera artística, o que claramente não vai agradar a todos os envolvidos.

De qualquer forma, instrumentos como o Panorama e o Diorama, para citar apenas dois, comprovam o interesse social pela reprodução fiel da realidade visível, que culmina com o novo aparelho batizado de daguerreótipo quando do seu registro oficial em 1839. Embora envolta em diversas especulações, aceita-se a primeira fotografia como datada de 1826, imagem esta fixada pelo litógrafo francês Nicéphore Niépce. Registre-se que a grande dificuldade do processo não era exatamente o registro das imagens nas placas de metal utilizadas à época, mas sim a permanência destas imagens sem que escurecessem com o tempo. É nesse sentido que as inúmeras descobertas científicas da revolução industrial do século XIX contribuíram muito para o alcance dos objetivos da fotografia, pois foi através de evoluções técnicas que passaram a ser utilizados diversos suprimentos e produtos químicos, bem como equipamentos físicos e óticos. Em relação à primeira imagem, chama a atenção que esta não tenha agradado de todo seu autor, pois este acreditava que não havia alcançado o registro fiel da realidade exterior, haja vista que o sol iluminava dois lados da imagem em virtude da longa exposição necessária para fixação da imagem (ZUANETTI, 2004):

Figura 1: Primeira fotografia fixada por Niépce, 1826.

Niépce faleceu em 1833, e seu sócio, pesquisador, cientista, pintor de paisagens e desenhista de cenários para teatro e dioramas, Loius-Jacques Mandé Daguerre deu seguimento às pesquisas, obtendo resultados cada vez melhores. Em 1839 a invenção foi apresentada à comunidade científica por Fraçois Arago em nome de Daguerre, que posteriormente a vendeu para o governo francês por uma generosa pensão vitalícia. Dessa forma, este passou a ser considerado como o ano da invenção da daguerreotipia (ZUANETTI, 2004). Desde o início

chama a atenção que o método foi apresentado e aceito como cópia ou representação da realidade, e não mais com referência ao conceito de ilusão, como ocorrido com os métodos anteriores panorama e diorama (BUDDEMEIER, 1970).

Daguerre teve apurado senso comercial e parece ter se preparado para a apresentação do seu invento à sociedade, pois organizou apresentações públicas do método e escreveu manuais explicativos para venda equipamento. Assim, diversas outras publicações didáticas como manuais e livros surgiram nos anos posteriores a 1839, ao mesmo tempo que as descobertas técnico-científicas continuaram contribuindo para o aperfeiçoamento do novo método. Dessa forma, a daguerreotipia alcançou rapidamente a superação de barreiras como a demora na captura da imagem (em torno de 1858-60) e a diminuição do tamanho dos equipamentos (em 1888, em especial com o surgimento da Kodak).

Tendo sido recebido com descrédito por uns e entusiasmo por outros, o novo *medium* fotografia suscitou diversas aplicações e discussões já a partir de seu surgimento, desde usos para descrição analítica da natureza e do espaço urbano e social, como o registro de plantas para a área da botânica, até a fotografia médica, microscópia e telescópica. Já em 1842, por exemplo, o arquiteto Viollet-le-Duc fez uso de diversas daguerreotipias especialmente encomendadas para a restauração da Catedral de Notre Dame (SONTAG, 2004, p. 91).

Faz-se mister registrar que, embora o reconhecimento internacional da invenção da fotografia refira-se à figura de Daguerre, diversos outros inventores também estavam envolvidos neste processo. Na Inglaterra, por exemplo, William Henry Fox Talbot foi quem publicou a primeira obra que utiliza e discursa sobre fotografias, *The Pencil of Nature*, em 1844. O autor não apenas foi um dos pioneiros ao enriquecer um livro com a inserção de fotografias, mas, muito mais do que isso, conseguiu visualizar aplicações potenciais do novo *medium*. Nesse sentido, surpreende que tenha sugerido, já naquele momento, usos bastante diferenciados para a fotografia, comentando a utilidade artística para registro de paisagens e objetos, o uso para arquivamento e documentação, a aplicação na área jurídica como recurso de prova, entre outros usos possíveis. Além de estudioso e pesquisador de áreas como ótica e química, Talbot foi também um extremo visionário. No livro, admite que a técnica ainda não é totalmente dominada, mas prevê a evolução dos procedimentos fotográficos no caminho da perfeição, ao passo que a fotografia "encontraria suas próprias esferas de utilidade" (TALBOT, 1998). A grande diferença entre o processo de Talbot e o de Daguerre é que o daguerreótipo registrava a imagem em apenas uma chapa metálica, enquanto Talbot trabalhava com o processo negativo-positivo, possibilitando copiar a imagem mais de uma vez. Nas melhorias posteriores ao método francês esta possibilidade foi rapidamente incorporada.

Também no Brasil, em Campinas, São Paulo, o francês Hercule Florence, já em 1832 desenvolveu experimentos muito bem sucedidos acerca da fotografia, e ainda foi o primeiro a utilizar este termo (KOSSOY, 2006). Na França ainda podem ser identificados outros pesquisadores que buscavam o registro da realidade da forma mais fiel possível. Um nome de destaque, entre estes, é Hippolyte Bayard, um artista e pesquisador da técnica fotográfica que deixou de apresentar seus resultados positivos à Academia de Ciências da França por François Arago, o mesmo que instruiu Daguerre na sua apresentação. Por isso Bayard buscou, junto ao governo francês, o reconhecimento das suas pesquisas, bem como um retorno financeiro tal qual recebido por Daguerre, mas em vão. Por tudo isso, Bayard pode ser reconhecido como um dos primeiros a utilizar a fotografia com objetivos propagandísticos, quando publica a seguinte foto acompanhada de um texto que reclamava o reconhecimento das suas pesquisas:

Figura 2: Autorretrato de Hippolyte Bayard, 1840

Bayard foi ainda o responsável pela primeira exposição fotográfica do mundo, apenas quatro meses depois da apresentação oficial da daguerreotipia (BRAIVE, 1965, p. 24).

Mais importante do que a discussão sobre a paternidade do novo *medium* são os novos questionamentos no âmbito artístico, pois na área científica a fotografia foi relativamente bem recebida. Apresentando-se como processo técnico, automático e industrial foi incorporada e utilizada já nos primeiros anos de sua existência por diversas áreas sociais, como a medicina e a biologia. Nestes campos, destacam-se os experimentos bastante conhecidos sobre movimento do corpo humano e animal, bem como estudos sobre movimentação dos ventos de Marey e Muybridge (FABRIS, 2008; LEGGAT, 2002; THE PIONEERS, 2010). Outra área social que se valeu da daguerreotipia desde as primeiras décadas foi o direito, a partir dos seus aspectos de *prova do real*, em discussões sobre autoria de crimes ou mesmo identificação de criminosos a partir da análise de fotografias de seus rostos, conhecida como *identificação antropométrica* (DUBOIS, 2007).

2. Fotografia e arte: amor e ódio

Em meados do século XIX o movimento artístico predominante era o romantismo, embora já demonstrasse sinais de declínio em diversos aspectos. A arte do período é bastante ligada a sentimentos subjetivos, emocionais, contrários à objetividade racional. Uma das principais marcas do romantismo era o culto à natureza, uma natureza heroicizada, como que tocada pelo sobrenatural no qual era possível visualizar uma divindade interior (STRICKLAND, 1992). Relações entre a obra e o gênio do artista também eram valorizadas "A pintura romântica quer ser expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal" (ARGAN, 1992, p.33).

Assim, o espírito romântico buscava negar a racionalização característica dos períodos artísticos anteriores através da exacerbação de seus sentimentos naturais e apaixonados. Com os novos aspectos da sociedade da época, como a urbanização cada vez mais acelerada, em que pese a consolidação das metrópoles Paris e Londres, a burguesia emergente, a industrialização com seu binômio técnica-ciência e diversos progressos decorrentes, a arte romântica continuou existindo, mas lentamente surgiu outra tendência artística que buscava refletir diversas facetas dessa sociedade na arte, e não mais apenas os aspectos românticos que vinham sendo valorizados.

O início do século XIX na Europa foi marcado pela emancipação e estabilização da burguesia numa sociedade em rápida evolução científica e tecnológica. Certos autores produziram textos que assimilavam e faziam repercutir alguns aspectos dessa nova sociedade, e é nesse contexto que surgem os primeiros romances realistas de Stendhal e Balzac, reproduzindo na literatura a sociedade burguesa da época e tratando "dos seus questionamentos particulares, suas dificuldades e conflitos morais, desconhecidos das gerações anteriores" (HAUSER, 1953, p.239). Assim, desde seu surgimento ainda no período romântico, a *l'art pour l'art* vive sua primeira crise ao ser questionada pelo utilitarismo e pela arte "socialista" que surgiam naquele momento. O racionalismo científico, a progressiva industrialização, a vitória do capitalismo, o progresso da ciência e o cientificismo do pensamento da época, somados ainda à experiência de uma revolução fracassada, tiveram como consequência um realismo crítico e político (em relação à França) totalmente contrário ao romantismo. A preparação e a introdução dessa disputa entre realismo e romantismo só foi possível através das contribuições da geração de 1830 para os princípios básicos do século XIX, pois mesmo que a visão de arte da época fosse em parte socialista, em parte burguesa, era de todo não-romântica (HAUSER, 1953).

Antes das discussões entre a literatura e a fotografia, é fácil compreender porque esta vai ser questionada no âmbito da pintura, uma das principais formas de expressão artística tradicional. Nesse sentido, enquanto alguns artistas e críticos serão simpáticos ao novo *medium*, outros serão extremamente contrários, com a principal justificativa de que a arte não deve ser misturada com a ciência (em outros termos a disputa vida x morte), cujo exemplo máximo era justamente a fotografia, naquele contexto de revolução industrial e tecnológica.

Embora já do início do século XIX possam ser encontradas referências em discussões teóricas que anunciavam o movimento artístico subsequente, o *realismo* como conceito pragmático, no sentido de referência ao visível e ao concreto, foi usada pela primeira vez por Champfleury numa discussão sobre o quadro *L'Enterrement à Ornans*, de Gustav Courbet, em 1850. A partir de então o termo foi usado para denominar a exposição *Le réalisme* do pintor francês Gustave Courbet de 1855, intitulou o estudo que Max Buchon publicou em 1856 (*Lé réalisme; discussions esthétiques*), o ensaio de Champfleury de 1857 *Le réalisme* e a importante revista *Réalisme* mantida entre julho de 1856 a maio de 1857 por Edmond Duranty (BUCHER, 1976, p.5).

Como comprovam as críticas da época, Courbet foi um dos artistas censurados exatamente por se aproximar demais da fotografia numa busca pela representação exata do que via, negligenciando principalmente uma parcela da magicidade romântica atribuída aos artistas até então. Sua posição é a de artista que tem total consciência do que está produzindo: "o pintor perfeito deve ser capaz de destruir a sua melhor composição dez vezes de seguida e de cada uma das vezes, pintá-la de novo para demonstrar que não depende nem da sua decisão nem do acaso." (apud STREMMEL, 2005, p.7)

Pode-se identificar em Courbet uma das figuras centrais responsáveis pelo surgimento do realismo. Na Europa do século XIX, os salões de arte tinham grande importância cultural e artística, sendo respaldados tanto pela crítica quanto pelo público. Dessa forma, exerciam certa influência sobre artistas, obras e movimentos. Na Exposição Universal de Paris de 1855, Courbet teve duas obras rejeitadas pelo comitê organizador, e decidiu fazer uma exposição independente intitulada *Le réalisme* onde não só oferecia à venda os quadros como também fotografias dos mesmos. A exposição realizou-se num pavilhão próximo à Exposição Universal e, entre outros quadros, foram exibidos os negados pela organização:

Figura 4: Retrato de Champfleury, Gustave Courbet, 1855

Figura 5: Quadro *Burial at Ornans*, Gustave Courbet, 1849-50

Avaliando as obras expostas por Courbet, a crítica da época não poupou observações negativas que consideravam as pinturas excessivamente fotográficas, como comprova este comentário do crítico Étienne-Jean Deléluze (apud SCHARF, 1974, p. 128) sobre *Burial at Ornans*: "*In that scene, which one might mistake for a faulty daguerreotype, there is the natural coarseness which one always geths in taking nature as it is, and in reproducing it just as it is seen"*. Isso demonstra uma reflexão crítica por parte dos comentaristas que consideravam o *medium* fotográfico como um possível parâmetro comparativo, mesmo que negativo, como também podemos perceber em uma observação de 1854 sobre certa obra de Holman Hunt, obra essa "tão feia como um daguerreótipo" (SCHARF, 1974, p. 130).

Nas décadas posteriores ao registro da invenção por Daguerre ocorreu uma rápida popularização do novo *medium,* e na esfera artística diversas novas questões foram colocadas. Assim como não se pode identificar na fotografia a única responsável pela instituição do movimento artístico realista, embora tenha de certa forma contribuído, também não se deve incorrer na impressão de que era unânime a aceitação do *medium* fotográfico no âmbito das artes. Antes pelo contrário, diversos críticos e artistas em geral manifestaram-se contra este novo método de representação da realidade. Paul Delaroche (apud STREMMEL, 2005, p. 7) declarou: "a partir de hoje, a pintura está morta!".

É bastante conhecida a opinião extrema de Charles Baudelaire quando da aceitação da fotografia no Salão de Artes de Paris em 1859. Em artigo para a revista *Revue Française,* o poeta e crítico de arte debocha de quem considera a arte como uma reprodução idêntica da natureza, e condena Daguerre como o Messias da multidão que assim crê. Afirma que a indústria fotográfica seria o refúgio dos "pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos" (BAUDELAIRE, 2002, p. 109), que o desenvolvimento da fotografia seria o responsável pelo empobrecimento do gênio artístico francês, e clama que a fotografia volte-se ao seu verdadeiro dever, qual seja, ser uma *humilde*

criada da ciência e da arte — e não ser a arte em si — assim como o foram a imprensa e a estenografia, que nem criaram nem substituíram a literatura.

De outro lado, diversos pintores além de Courbet utilizaram o novo *medium* como auxílio às suas pinturas como David Octavius Hill, William Powel Frith, Degas, Cézanne, Gaugin, Manet e Ingres (SCHARF, 1974, p. 49-57):

*La condessa de Haussonville.*Daguerreótipo usado para os primeiros estudos, 1842.

La condessa de Haussonville. Esboço, 7,6 x 11,4 cm.

La condessa de Haussonville, 1845. Óleo sobre tela, 92,7 x 135,9 cm.

Quadro *L'Atelier du peintre*, Gustave Courbet, 1855

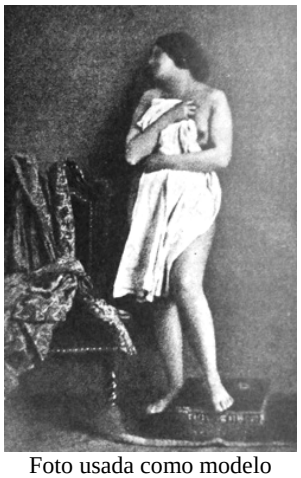


Foto usada como modelo

Percebe-se que a fotografia foi muito bem recebida por alguns artistas, críticos e por grande parte do público, mas estava longe de ser uma unanimidade. Discussões acerca dos aspectos e potenciais artísticos da fotografia ocorreram desde seu surgimento, e parece consenso que é a partir do movimento fotográfico pictorialista que se aceita a fotografia como uma forma de expressão artística. Por mais que fotografias de anseios artísticos já fossem produzidas desde 1839, como as produções pioneiras de Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson, Hippolyte Bayard e Julia Margaret Cameron (LEGGAT, 1995), e por mais que a fotografia tenha sido aceita no Salão de Artes de 1859, mesmo que em salão anexo e com ingresso extra (SCHARF, 1974, p. 143-144), pode-se afirmar que é nas experiências pictorialistas da

segunda metade do século XIX que se encontra o início da aceitação da fotografia enquanto forma de arte (POIVERT, 2001; TACCA, 2007). Este embate vai ser travado por diversas figuras, entre elas artistas, fotógrafos, fotógrafos-artistas, críticos e acadêmicos, e muitas das questões discutidas também serão consideradas em outras formas de arte, como a escultura ou a literatura.

3. A fotografia e os livros

Para fins de uma análise mais sistemática pode-se compreender as primeiras relações entre literatura e fotografia de três modos. Em primeiro lugar, a literatura técnica acerca da daguerreotipia, que desde o início foi publicada, traduzida e bastante difundida não só na França, mas em diversos outros países. Daguerre, com seu aguçado tino comercial, publicou um pequeno manual explicativo sobre o novo processo já em 1839, e no primeiro ano foi traduzido para sete línguas e teve 31 impressões (BUDDEMEIER, 1970, p. 76). Com a crescente popularização da fotografia diversos outros livros técnicos e manuais foram publicados, mas este não é o aspecto mais importante neste trabalho.

O novo *medium* também esteve presente na literatura através do objeto fotografia em si, como ilustração aos livros ou ainda assunto literário. Embora o primeiro livro ilustrado "fotograficamente" date do ano de 1843, quando a botânica Anna Aktins utilizou o processo da cianotipia e publicou o livro técnico *British Algae: Cyanotype Impressions* (LEGGAT, 2002), o grande livro que inicialmente trata da fotografia é *The Pencil of Nature*, de Talbot, que, como já citado, além de ser ilustrado com imagens fotográficas discute os processos e futuras possibilidades do novo *medium*.

Na Alemanha, país tradicional e reconhecidamente próspero na indústria gráfica, o primeiro livro fotograficamente ilustrado surgiu em 1846, *Gedenkblätter an Goethe*, de Herman Johann Keβler. Em breve ausência nas publicações dos anos posteriores, a fotografia volta a surgir na produção literária alemã com mais intensidade a partir de 1854: 11 publicações neste ano e 25 em 1858, e em 1856 sete publicações alemãs continham o termo fotografia já no próprio título (HEIDTMANN, 1984).

Próximo à inserção de imagens nos livros, pode-se considerar também o uso da fotografia enquanto tema da literatura. Fotógrafos pretensamente artísticos das primeiras décadas pós-1839 já haviam traçado o caminho contrário ao utilizar motivos literários para suas fotografias como forma de elevá-las à categoria de arte, como comprovam algumas imagens de Henry Peach Robinson (LEGGAT, 2002). Se por um lado não alcançaram imediatamente seu

objetivo, algumas destas fotografias são consideradas as precursoras do movimento pictorialista (POIVERT, 2001).

Especificamente na área da literatura já nos primeiros romances realistas pode-se encontrar referências à fotografia, em demonstrações claras de intercâmbio de influências entre ambas as formas de expressão (JUCHEM, 2009). É na França do início do século XIX, marcado por importantes descobertas tecnológicas, avanços na ciência e na indústria, bem como pelo surgimento das grandes cidades e pela crescente urbanização, que surgem os textos literários pioneiros do realismo como *Le Rouge e le Noir* (Stendhal, 1830), *La femme de trente ans* (Honoré de Balzac, 1831-34), *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857) ou, na Inglaterra mas aproximadamente na mesma época, *Oliver Twist* (Charles Dickens, 1838).

Chama a atenção, já num primeiro momento, que podem ser encontradas algumas referências diretas ao novo *medium* em alguns destes romances. Em *O vermelho e o negro*, por exemplo, o protagonista Julien guarda com carinho e admiração um retrato de Napoleão, retrato esse que lhe causará preocupações diversas pelo medo de ser descoberto por seus patrões. Já em *Oliver Twist*, apesar de não haver uma fotografia propriamente dita, é através de um quadro bastante realista que o protagonista é reconhecido como filho e herdeiro de uma pequena fortuna. Além da importante função que o quadro representa na trama, saliente-se a opinão da outra personagem sobre o homem que inventou a máquina para "copiar semelhanças" condenando-o ao fracasso.

Não são encontradas referências diretas à fotografia em *Madame Bovary*, de Flaubert, ou em *A mulher de trinta anos*, de Balzac. Atente-se, porém, que este autor é referência constante no que tange à relação biográfica de artistas com a fotografia. Enquanto escritores como Lewis Carol ou Anton Tchekhov praticaram a fotografia de forma amadora ou até mesmo como forma de expressão (KORFMANN, 2006), Balzac tinha verdadeira aversão a fotografias, pois acreditava que estas podiam roubar-lhe parte de seu ser (SONTAG, 2004, p. 75).

Mais importante do que citações esparsas do equipamento, do fotógrafo ou cópias fotográficas nestes romances deve ser a relação que a própria crítica da época fez entre esta literatura realista e a fotografia. Identifica-se, nestes romances, um retrato fiel da realidade, e não mais a apresentação de situações ideais ou romantizadas. Assim, se nas artes visuais a fotografia deveria mostrar a realidade da forma mais fidedigna possível, na literatura os novos textos realistas também enveredavam por este caminho, mesmo que de forma mais sutil. É dessa forma que pode-se identificar a terceira relação entre fotografia e literatura.

Os romances realistas franceses, enquanto retratos da sociedade da época, foram bastante críticos e reflexivos por estarem bem contextualizados histórica e politicamente

(AUERBACH, 1971). Já o realismo alemão vem a ser reconhecido como um realismo poético ou burguês (ROTHMANN, 2003; EISELE, 1982), que em suas narrativas aceita o *status quo* da época mesmo com os inúmeros problemas sociais e políticos existentes.

Saliente-se que a fotografia não foi bem recebida nas primeiras décadas pela crítica literária alemã. Do ponto de vista das narrativas, a visão negativa do *medium* fotográfico pode ser observada no seu uso como motivo literário: "Na 'alta' ou 'canônica' literatura alemã do século XIX a fotografia desempenha só uma função marginal e surge antes de tudo em romances e contos triviais e textos ocasionais" (STIEGLER, 2001, p. 215). Além disso, os primeiros romances realistas franceses não foram bem recebidos na Alemanha justamente por serem considerados excessivamente fotográficos, na retomada de uma crítica já utilizada nas artes visuais que considerava pejorativamente o *medium* fotográfico por excesso de detalhismo. Atualmente, porém, esta opinião tem sido revista e, de certa forma, condenada: "tem-se sempre acentuado que a literatura alemã do século XIX não foi justa com o desafio da modernização da vida e reagiu de forma regressiva e provinciana" (PLUMPE, 1990, p. 170).

Por um lado, a fotografia havia tomado para si a tarefa mimética da exata representação da realidade, objetivo este buscado por muito tempo por diversas pessoas. Mas a visão fotográfica também implicava em uma visão morta, sem espírito. Assim, por outro lado, coube à literatura apresentar, ou re-apresentar, uma outra visão: "a fotografia mata o vivo, a literatura deixa o morto fotográfico levantar: seu olhar é vivificado" (STIEGLER, 2001, p. 245). É nesse sentido que compreende-se que ao longo da segunda metade do século XIX novas questões foram trazidas e discutidas em função da fotografia, o que vai contribuiu para a revisão de certos paradigmas artísticos e reconfigurações conceituais.

4. Conclusão

O surgimento da fotografia em meados do século XIX foi obra de não apenas um inventor, mas diversos pesquisadores em diferentes lugares do mundo. É fácil compreender que o *medium* fotográfico por um lado vai disputar espaço com outras formas de representação visual e por outro vai ser muito bem incorporado por alguns artistas na produção das suas obras. Na literatura, a fotografia vai aparecer timidamente como motivo ou assunto narrativo. Do ponto de vista da crítica literária, porém, vai ser considerada parâmetro de referência de algumas obras, em especial para os primeiros romances realistas, surgidos à época do seu registro oficial. A partir desta análise, que considerou diferentes *media* em épocas próximas, percebe-se que a recém surgida fotografia, relacionando-se com a pintura e a literatura, exigiu

a revisão de preceitos artísticos em diversos âmbitos, intensificou as tendências realistas na arte e contribuiu para a reconfiguração de parâmetros teóricos e conceituais.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 736 p.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971. 510 p.

BAUDELAIRE, Charles. Die Fotografie und das moderne Publikum. In: *Texte zur Medientheorie.* Stuttgart: Reclam, 2002. p. 109-113

BRAIVE, Michel François. *Das Zeitalter der Photographie.* München: Callwey, 1965. 367 p.

BUCHER, Max. *Realismus und Gründerzeit I: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1880; mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie.* Stuttgart: Metzler, 1976. 502 p.

BUDDEMEIER, Heinz. *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jharhundert: Untersuchungen und Dokumente.* München: Fink, 1970. 352 p.

CHAMPFLEURY, Jules. *Le Réalisme.* Trad.: Daniela Kern. Paris: Michel Lévy, 1857. p. 270-285. (Mimeo)

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. 10ª ed. Campinas: Papirus, 2007. 362 p.

EISELE, Ulf. Realismus-Theorie. In: GLASER, Horst Albert (Hrsg.). *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte.* V. 7. Reinbek Hamburg: Rowohlt, 1982. p. 36-46.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. Revista Ars, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes/USP. p. 50-77. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars4/fabris.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2008. p. 52.

HAUSER, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur.* Band II. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1953. 437 p.

HEIDTMANN, Frank. *Wie das Photo ins Buch kam.* Berlin: Berlin. Verlag Arno Spitz, 1984. 817 p.

JANIN, Jules. Der Daguerreotyp (1839). In: KEMP, Wolfgang (Hrsg.). *Theorie der Fotografie.* Passau: Schirmer Mosel, 1980. p. 46-51

JUCHEM, Marcelo. *Imagens e letras do realismo à vanguarda*: intercâmbio de influências entre fotografia, pintura e literatura. Dissertação de Mestrado, Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2009. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16225>, acesso em 11 fev. 2011

KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung.* Stuttgart: Metzler, 1987. 273 p.

KORFMANN, Michael. Fotografia, visibilidade e o realismo literário. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura.* Brasília Vol. 15, n. 21, 2006. p. 183-200.

KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil.* 3. ed. rev. e ampl. São Paulo, SP: USP, 2006. 720 p.

KUBRUSLY, Claudio Araujo. *O que é fotografia.* 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 109 p.

LEGGAT, Robert. *A History of Photography from its beginnings till the 1920s.* 1995 e 2002. Disponível em: <www.rleggat.com/photohistory>. Acesso em 11 fev. 2011.

PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus.* München: Fink, 1990. 256 p.

_____. Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium. In: FOHRMANN, Jürgen et al (Hrsg.). *Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhunder.* Köln: DuMont, 2001. P. 70-86

POIVERT, Michel. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. Trad: Charles Monteiro. Orig: Vingtième Siècle: Revue d'histoire, 72, Paris, octobre-décembre, 2001, p. 17-25. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1493/2748. Acesso em 11 fev. 2011.

ROTHMANN, Kurt. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur.* Stuttgart: Reclam, 2003. 312 p.

SCHARF, Aaron. *Art and Photography.* Harmondsworth: Penguin, 1974. 400 p.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia.* Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 178 p.

STIEGLER, Bern. *Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert.* München: FinK, 2001. 472 p.

STREMMEL, Kerstin. *Realismo.* Koeln: Taschen, 2005. 96 p.

STRICKLAND, Carol C. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 198 p.

TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature.* Hogyf Editio: Budapest, 1998. 150 p.

THE PIONEERS: AN ANTHOLOGY. Étienne-Jules Marey. Disponível em: <http://www.ctie.monash.edu.au/hargrave/marey.html>. Acesso em: 20 fev. 2008.

ZUANETTI, Rose; REAL, Elizabeth; *et al*. Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004. 192 p.

Este trabalho é baseado na dissertação do autor em Literaturas Estrangeiras Modernas, com ênfase em Literaturas de Língua Alemã, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e apoiado pela *Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn* (Alemanha), entre 2007 e 2009.

O DOCUMENTO VISUAL SOB A PERSPECTIVA ARQUIVÍSTICA: REFLEXÕES, ESTUDOS E PROPOSTAS DA CÂMARA TÉCNICA DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS E SONOROS DO CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS

MARCELO NOGUEIRA DE SIQUEIRA

Arquivo Nacional
Conselho Nacional de Arquivos

mnsiq@yahoo.com.br

Introdução

O Arquivo Nacional, órgão integrante da estrutura do Ministério da Justiça, tem como missão implementar e acompanhar a política nacional de arquivos, por meio da gestão, do tratamento técnico, da preservação e da divulgação do patrimônio documental do Poder Público. Criado em 1838, o Arquivo Nacional reúne um acervo, do século XVI aos nossos dias, de valor inestimável como fonte de informação e pesquisa. A Instituição tem sob sua guarda mais de 66 quilômetros de documentos textuais, cerca de 2 milhões de documentos iconográficos, 70 mil mapas e plantas, 130 mil documentos fílmicos e videomagnéticos e 12 mil documentos sonoros.

Devido à importância do Arquivo Nacional e a presença constante de seus servidores em congressos, seminários, cursos e eventos das mais variadas naturezas, as demandas e dúvidas de outras instituições, arquivistas e profissionais de áreas diversas frequentemente são encaminhadas ao órgão para que este se manifeste ou indique procedimentos no que se refere à classificação, avaliação, organização, descrição, indexação, elaboração de instrumentos de pesquisa, ações de restauração e conservação, digitalização etc.

A proposta de criação de uma câmara técnica que contemplasse os documentos de imagem e som surgiu das discussões de alguns técnicos da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional que iniciaram o debate acerca das necessidades específicas da área. Outras instituições e profissionais já discutiam sobre o tema, principalmente em questões específicas, como no âmbito da preservação. Em um levantamento inicial foi verificada a inexistência, dentro do Conselho Nacional de Arquivos, de discussões que abordassem, objetivamente, os documentos de imagem e de som. É sabido que Câmaras Técnicas sobre classificação, descrição e preservação, dentre outras, debatiam e

produziam procedimentos que subsidiavam as práticas no tratamento documental como um todo, inclusive da documentação dita "especial", aquela que "em linguagem não textual, em suporte não convencional, ou, no caso de papel, em formato e dimensões excepcionais, que exige procedimentos específicos para seu processamento técnico, guarda e preservação, e cujo acesso depende, na maioria das vezes de intermediação tecnológica" [i] (ARQUIVO NACIONAL, , p. 75). Entretanto, esses estudos, por mais que colaborassem na consolidação das práticas arquivísticas e normalizasse as ações de tratamento não puderam preencher todas as lacunas de necessidades e anseios da área.

A produção bibliográfica sobre o assunto também é escassa, limitando-se a poucos manuais, catálogos, capítulos de livros, estudos de caso e comunicações científicas. Em algumas áreas do conhecimento, como na Antropologia, Sociologia, Ciência da Informação, Comunicação Social e História, existem férteis discussões de forte conotação teórica, da mesma forma que na Arquivologia e Biblioteconomia os preceitos, normas e práticas gerais estão cada vez mais consolidadas. Contudo, no campo da documentação visual e sonora, no que diz respeito à terminologia e tratamento arquivístico, não há produção significativa capaz de estabelecer metodologia própria e padronizada.

Somente com um fórum específico seria possível identificar, discutir, analisar, propor e estabelecer padrões e procedimentos que pudesse normalizar o tratamento arquivístico desses documentos bem como estabelecer uma terminologia própria. Identificou-se no Conselho Nacional de Arquivos o local apropriado para esse trabalho.

CONARQ

A lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, a chamada "Lei de Arquivos", dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Em seu primeiro artigo estabelece que é dever do Poder Público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivo, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elemento de prova e informação.[ii]

O Conselho Nacional de Arquivos – CONARQ foi criado pelo artigo 26 da Lei 8.159 e regulamentado pelo Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002, como órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional, tendo por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, bem como exercer orientação normativa visando à gestão documental e à proteção especial aos documentos de arquivo. Compete ao CONARQ, dentre outras atribuições, o estabelecimento de diretrizes para o funcionamento do Sistema Nacional de Arquivos – SINAR, propor normas para o aperfeiçoamento e à implementação da política

nacional de arquivos, estimular programas de gestão, de preservação de documentos, da implantação de sistemas de arquivos públicos e identificar os arquivos privados de interesse público e social. O CONARQ poderá constituir câmaras técnicas e comissões especiais, com a finalidade de elaborar estudos, normas e outros instrumentos necessários à implementação da política nacional de arquivos públicos e privados e ao funcionamento do SINAR, bem como câmaras setoriais, visando identificar, discutir e propor soluções para questões temáticas que repercutem na estrutura e organização de segmentos específicos de arquivos, interagindo com as câmaras técnicas.

Até o presente momento existem as câmaras técnicas de avaliação de documentos, capacitação de recursos humanos, classificação de documentos, documentos eletrônicos, preservação de documentos e de normalização da descrição arquivística e as câmaras setoriais sobre arquivos de empresas privatizadas ou em processo de privatização, arquivos médicos, arquivos do judiciário, arquivos municipais, arquivos de arquitetura, engenharia e urbanismo e sobre arquivos privados.

A Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros

Considerando a inexistência de uma terminologia própria e normalizada referente à documentação audiovisual, iconográfica e sonora e que o tratamento técnico destes documentos carece de metodologia específica, que as instituições arquivísticas e não arquivísticas não possuem critérios definidos e padronizados de avaliação desta documentação, que a descrição arquivística referente a esses documentos necessita de especificidades próprias e que estes documentos, por possuírem características particulares, necessitam de procedimentos específicos para sua guarda e preservação, foi solicitado ao Conselho Nacional de Arquivos, através de Nota Técnica da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional, em agosto de 2009, à criação da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros - CTDAIS com a finalidade de realizar estudos, propor normas e procedimentos no que se refere à terminologia, organização, tratamento técnico, guarda, preservação, destinação e acesso referente aos documentos de imagem e som, bem como orientar as instituições na elaboração de projetos que possam resultar em financiamento para a organização, preservação e acesso de seus acervos e para a constituição e/ou modernização de instituições voltadas para a sua guarda, preservação e acesso.

Essa proposta foi apresentada e discutida em Plenário durante a 55º reunião ordinária do CONARQ, realizada em 15 de dezembro de 2009, quando foram feitas algumas

considerações e sugestões, tendo, contudo, o mérito da solicitação aprovado.

Em relação ao nome da Câmara Técnica cabe esclarecer que, após pesquisas e debates optou-se pela designação mais ampla possível, que não provocasse dúvidas quanto à inclusão ou não de determinados gêneros documentais, que transmitisse a idéia de igualdade na atenção dada aos seguimentos ali indicados e que estivesse amparada pelos dicionários arquivísticos e da língua portuguesa.

Optou-se, então, na designação atualmente utilizada pelo Arquivo Nacional e Conselho Nacional de Arquivos, que é corroborada por demais dicionários arquivísticos e de língua portuguesa. Sendo:

- Documento audiovisual: gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73)
- Documento iconográfico: gênero documental integrado por documentos que contém imagens fixas, impressas, desenhadas ou fotografadas, como fotografias e gravuras. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 76)
- Documento sonoro: registro sonoro, como disco e fita audiomagnética. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 76)[iii]

Em 27 de maio de 2010, através da Portaria nº 90 do CONARQ, o presidente do Conselho Nacional de Arquivos, no uso de suas atribuições legais criou a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros.

O Boletim Interno do CONARQ nº 29, através de Portaria de 20 de julho de 2010, informa que foi designado, *ad referendum* do plenário no CONARQ doze especialistas para compor a referida Câmara Técnica: Alex Pereira de Holanda, Ana Maria Saramago Marques Pereira, Marcelo Nogueira de Siqueira e Thiago Oliveira Vieira, do Arquivo Nacional, Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus, da Universidade Federal Fluminense, Carlos Beni Borja, especialista em produção fonográfica, Carlos Roberto de Souza, da Cinemateca Brasileira, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, da Biblioteca Nacional, Marco Dreer Buarque, da Fundação Getúlio Vargas, Paulo César Boni, da Universidade Estadual de Londrina e Rafael de Luna Freire, da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual. A escolha desses nomes obedeceu aos critérios de especialização profissional na área, formação acadêmica e produção científica. Procurou-se o equilíbrio entre os membros escolhidos em relação à suas atividades com os gêneros documentais contemplados pela Câmara Técnica,

bem como entre arquivistas e não arquivistas, instituições e universidades.[iv]

A primeira reunião da CTDAIS ocorreu em novembro de 2010, quando foi definido o plano de trabalho para o ano seguinte. Dentre os temas a serem tratados e ações a serem realizadas, foi estabelecido algumas prioridades: a criação da página da Câmara Técnica no sítio eletrônico do CONARQ; levantamento de instituições que dispõem de acervos significativos no âmbito de nossa atuação; elaboração de estratégia de comunicação institucional; construção do glossário; estabelecimento de orientações, recomendações e resoluções que possam servir de auxílio às instituições detentoras de acervos audiovisuais, iconográficos e sonoros.

Como metodologia foi definida a criação de grupos de trabalho que terão como objetivo o levantamento do estado da arte, das necessidades, terminologia, legislação, instituições, bibliografia, *links* de interesse e demais assuntos referentes ao tema tratado. Cada grupo se reunirá periodicamente, de forma presencial ou virtual, trocando informações com os outros grupos e câmaras técnicas como forma de subsidiar e acelerar o processo de elaboração de normas, procedimentos e ações da CTDAIS. Os grupos estão divididos em dois blocos transversais, o primeiro tem por objeto o gênero documental e é formado pelo GT Audiovisual, GT Iconográfico e GT Sonoro; o segundo tem por objeto os eixos temáticos: GT de direito autoral, GT de preservação e GT de tratamento arquivístico.

Conclusão

A criação da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros pode representar um marco para uma nova abordagem no tratamento técnico destes documentos. São inúmeras questões, dúvidas e um incontável número de ações e abordagens que deverão ser identificadas, conhecidas, analisadas, discutidas e padronizadas conforme necessidades arquivísticas. O estabelecimento de uma terminologia própria e normalizada servirá para o melhor diálogo entre instituições detentoras desses acervos e propiciará bases para a consolidação da área, influenciando diretamente na qualidade do tratamento arquivístico, em sua difusão e na perfeita recuperação da informação de quem a consulta.

Como já dito, inúmeras áreas do conhecimento produzem trabalhos acadêmicos e científicos, debatem, pesquisam e estabelecem usos e metodologias na utilização de imagens, principalmente a fotografia, como fonte de pesquisa e evidência histórica, analisando os desafios e oportunidades da utilização destes registros documentais na compreensão de outras épocas, situações e lugares.

Desde sua gênese a fotografia foi encarada como uma forma de auxílio às ciências

humanas e sociais, mas sua utilização sempre trazia consigo a questão da confiabilidade da informação. Para o pesquisador, seja ele historiador, antropólogo, sociólogo, jornalista etc, que utiliza a fotografia como fonte e evidência o conhecimento de seus múltiplos aspectos e dimensões é de grande importância para que ela possa ser utilizada em sua integralidade, ou até mesmo reutilizada com outros significados. O conhecimento de sua procedência, contextualização, produtor, datas e usos iniciais são fundamentais para que haja uma compreensão plena de seus significados, tornando-se essencial uma crítica da fotografia enquanto fonte.

Os meios de comunicação, sobretudo aqueles que usam imagens como forma recorrente de informação utilizam fotografias como evidência de autenticidade, mas a devida crítica da fonte irá perceber nessas fotografias sua intenção, ou melhor, a intenção de seus produtores. Por isso que a questão de sua contextualização é importante para devida compreensão de seus aspectos informacionais. Os jornais muitas vezes utilizam as fotografias como prova irrefutável do acontecido, servindo não só como uma ilustração do fato, mas como uma clara demonstração de que a informação contida em determinada reportagem é verídica, servindo como atestado de autenticidade. Contudo, sabemos que a fotografia foi produzida por alguém, que escolheu intencionalmente seu cenário e personagens, recortando da realidade um fragmento, uma parcela, um ângulo.

O tratamento arquivístico de qualquer tipo de conjunto documental tem por pressupostos básicos o respeito à proveniência de seus documentos e de sua organicidade, ou seja, um documento de arquivo só pode ser pensado corretamente como tal se ele estiver contextualizado em seu ambiente de produção.

Definir padrões e procedimentos deste tratamento requer o conhecimento do que já se pratica, o entendimento de ações já desenvolvidas por outras áreas e o diálogo com outros estudos, teorias e vivências. Contudo, deve-se ter, de forma bem clara, que esta Câmara Técnica e o debate que ela propõe, pertencem ao universo arquivístico e é através de suas teorias e práticas que o trabalho está sendo norteado.

---

[i] O termo “documento especial” foi criado no início da década de 1970 e atualmente encontra-se em desuso na área arquivística, não havendo, porém, termo similar que designe como um todo este conjunto de documentos. Muito comum na literatura arquivística e ainda utilizado em algumas instituições e por diversos profissionais.

[ii] Toda legislação arquivística está disponível no sítio eletrônico do Conselho Nacional de Arquivos.

[iii] Um dos primeiros trabalhos desenvolvidos pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros é a elaboração do glossário de terminologia da área. A primeira versão está prevista para consulta pública em novembro de 2011.

[iv] A qualquer momento outros profissionais podem ser convidados a ingressar na Câmara Técnica ou a participar

de reuniões sobre temas específicas.

Referências bibliográficas

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística***.** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004. Página 27.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Dicionário de terminologia arquivística***.** São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia***.** Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2008.

DITADI, Carlos Augusto Silva (orgs.) *Legislação Arquivística Brasileira***.** Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Arquivos, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Curitiba: Positivo, 2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa***.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes*: ensaios sobre história e fotografia. Niterói, RJ: EDUFF, 2004.

EDUCAÇÃO E ARTE NA AMÉRICA LATINA: CONTRIBUIÇÕES PARA O TRABALHO EDUCATIVO

Márcia Cristina Amaral da Silva (UEM)

Paula Roberta Miranda (UEPG)

Introdução

O presente trabalho objetiva compreender algumas linguagens presentes em quadras históricas da América Latina e, por meio das análises dessas linguagens pelo método dialético, apresentarmos uma possível metodologia de ação docente que tenha a categoria trabalho como subsídio teórico-metodológico, direcionada à disciplina de História da Educação. Nossa opção por esta disciplina se explica pelo fato de a mesma ser fundamental para a compreensão dos determinantes econômicos, políticos, culturais e sociais para a formação humana e, por isto, consideramos que as obras artísticas, expressões humanas datadas historicamente, oportunizam-nos a visão da totalidade histórica, perspectiva esta que, a nosso ver, interessa sobremaneira ao processo educacional com vistas à emancipação dos homens.

Portanto, por este viés acreditamos que, se pela mediação pedagógica, desvelarmos o movimento estabelecido entre a produção da vida material, as contradições apontadas nessa produção e a denúncia das mesmas pelos intelectuais orgânicos[1] de cada quadra histórica eleita e de cada segmento artístico priorizado na pesquisa, possibilitaremos aos alunos condições para que analisem as múltiplas determinações que tangenciam a consciência e objetividade humanas. Para tanto, selecionamos alguns clássicos e priorizamos as principais expressões artísticas, intentando analisá-las com vistas à compreensão da realidade social.

Optamos pela América Latina, pois compreendemos ser este um espaço onde, em vários momentos da história, observamos focos de resistência e contraposição a lógica de submissão à reprodução do capital. Ademais, o Brasil situa-se nesse conglomerado de países e nos interessa conhecer e possibilitar conhecimentos acerca desse contexto.

A América Latina ou, os países latino-americanos, distribuem-se pelas três regiões geográficas do continente americano – o México, na América do Norte, e todas as nações da América Central e do Sul. Com enormes problemas, mas grande potencial de recursos naturais e humanos, esses países possuem fortes laços históricos e culturais. A maior parte foi colonizada por potências européias de língua latina. O que aproxima esses Estados, além da

língua, são as profundas desigualdades sociais. Por essas razões o termo América Latina corresponde também a critérios geopolíticos e econômicos.

Não obstante a delimitação do local priorizado para a pesquisa, a natureza deste trabalho impôs ainda a delimitação do período. Optamos pelas décadas de 1970 a 1990, pois foram anos de intensas transformações nos âmbitos econômicos, políticos, sociais e culturais desse conglomerado de países.

No contexto ora explicitado, nosso principal objetivo é aproximar as imagens e história, pois compreendemos que o desvelar da materialidade pelas diversas linguagens aponta para a dupla função na prática social: de um lado expressa o papel da arte na humanização dos sentidos e na formação da sensibilidade estética do homem, por meio do trabalho criador, da apropriação do conhecimento técnico e do contato com a produção cultural existente; de outro, a significação da arte no processo de humanização do homem, visto que este se transforma e transforma a natureza pelo trabalho, produzindo novas maneiras de ver e sentir.

A compreensão estética pode ser desenvolvida por intermédio de oportunidades educativas. “Quem conhece arte amplia sua participação como cidadão, pois pode compartilhar de um modo de interação único no meio cultural” (IAVELBERG, 2003, p. 9). Assim, queremos crer que a análise sobre a função da arte possa permitir a clareza necessária para a reflexão e a prática docente com vistas ao processo de ensino e aprendizagem.

Deste modo, no esforço por estabelecer uma análise coerente sobre as concepções de arte historicamente determinadas elaboramos este trabalho e o subdividimos nas seguintes seções, quais sejam: a primeira, “História da Educação”, que apresenta algumas características dessa ciência e de sua organização como disciplina do curso de formação de professores; sequencialmente trazemos a segunda seção intitulada “Arte e a apropriação da realidade humano-social”, que possibilita a recuperação sucinta da trajetória da arte durante a história humana; a terceira, “O método e a análise”, indica as proposições do método dialético e discorre sobre as teorias acerca da leitura da arte; a quarta, “Imagens e trabalho”, apresenta a análise das obras imagéticas de alguns autores expressivos da América Latina, por meio do método citado. Utilizamos a categoria trabalho objetivando a interlocução desta análise com a educação escolar. Trazemos as “Considerações finais”, apontando para a influência das imagens e suas possibilidades de humanização dos sujeitos que aprendem a educar seu olhar e compreender que a arte traduz uma época histórica e a forma de produção da vida humana; portanto a educação escolar é um *lócus* privilegiado para que tal processo seja efetivado.

História da Educação

Nesta sessão, procuramos mostrar algumas possibilidades de trabalho docente para o ensino de história a partir de linguagens alternativas, subsidiadas pelo método materialista histórico e dialético. Contrariando concepções tradicionais que se fizerem presentes ao longo do século XX e que permearam a formação docente, tais como o ensino de história como espaço de perpetuação e preservação dos heróis, apresentada como uma sucessão cronológica de fatos estanques, com memorização de nomes e datas, oferecemos ao leitor a possibilidade de compreender a história como o devir do homem, ou seja, tomar a História como produto da ação de todos os homens, do conjunto da humanidade, por meio de sua produção (não só material), através dos tempos. Isso implica em explicitarmos que o conceito de trabalho deve ser entendido não apenas como a satisfação e a produção das necessidades humanas, mas como um processo de atividades em que o homem desenvolve a si mesmo, assumindo a condição de sujeito coletivo da história. Nessa perspectiva, propõe-se a consideração da História de todos os homens, suas relações contraditórias e conflituosas instauradas no mundo do trabalho que é o ponto de referência fundamental para a compreensão da sociedade contemporânea.

Tal princípio nos permite também a visão de totalidade do fenômeno histórico, superando-se a análise factual dos grandes eventos, e encaminhando-se para o estudo de temas significativos, analisados em suas múltiplas relações e determinações. Para tanto, é necessário que reconheçamos e concebamos a História como um processo, isto é, em seu movimento contínuo, dinâmico, total, plural, processual e em constante transformação.

Assim, as novas propostas metodológicas, ao compreender o ensino como um campo especial da pesquisa, apontam a necessidade da formação da consciência histórica dos homens em suas múltiplas relações com a realidade objetiva, expressa nas várias linguagens que compõe a vida humana. Deste modo, sob o enfoque didático, oferecemos aos professores linguagens alternativas para o ensino de história, como por exemplo, Artes Visuais (pintura, esculturas), Música, Cinema (filmes históricos, documentários), Imagens (fotografias, imagens).

Como sugere Saviani (1997), devemos ter a preocupação de investigar a História da Educação pela mediação da sociedade, o que indica a busca de uma compreensão global da educação e seu desenvolvimento. Numa perspectiva materialista e dialética, esse saber deverá ampliar as possibilidades de desvelar a realidade, uma realidade não homogênea, construída historicamente, onde o germe da mudança se desenvolve. Por essa via metodológica, a História da Educação deixa de ser compreendida como pura transmissão de dados e

informações, deixando de ser fragmentária e os envolvidos passam a ser parte integrante de uma mesma realidade, embora em condições diferentes.

Arte e a apropriação da realidade humano-social.

Como afirmamos na Introdução deste trabalho, consideramos a arte como forma de trabalho que, para além de refletir ou representar o homem ou a natureza, propõe novas formas de expressão das relações sociais. Mais do que representar o real, a arte consiste em uma apropriação da realidade essencial, quando se atribui às figuras um sentido humano. A arte é produção humana, social, histórica e cultural, constitui uma forma de manifestação, percepção e valores estéticos.

As concepções de arte trazem em seu bojo visões da realidade, de homem e consequentemente da própria arte. Neste trabalho nos interessa evidenciar os fundamentos históricos que têm matizado a arte como expressão humana e como os valores estéticos refletem nas práticas sociais. Deste modo, é fundamental considerar as determinações econômicas e sociais que interferem diretamente nas relações entre os homens, os objetos e os outros homens, para compreender a relatividade do valor estético em diferentes períodos históricos e as diversas funções que a arte tem cumprido historicamente e que se relacionam com o modo de organização da sociedade. Recuperaremos, então, sucintamente as concepções de arte pela história humana, sem a pretensão de elucidá-las ou de esgotar seus vários matizes.

Segundo as análises de Hadjinicolao (1973), nas sociedades teocráticas e feudais a arte serviu como instrumento da religião, traduzindo simbolicamente a relação do homem com o sobrenatural por meio de signos estéticos, reveladores da aspiração por uma vivência espiritual, em contraposição ao naturalismo e aos valores sociais, morais e políticos romanos.

Do renascimento às revoluções burguesas, a arte expressou a luta contra os valores feudais. Apresentou uma mudança de temas que determinou uma nova hierarquia de valores pela atitude do homem que aspirava conhecer a natureza para dominá-la, não mais como servo de Deus, mas como centro do universo. Esta relativa harmonia idealizada da arte com as idéias burguesas perdurou até que se revelaram as contradições entre os interesses da classe social que assumiu o poder e os interesses do proletariado. (HADJINICOLAO, 1973).

Pela luta revolucionária, as contradições até então escamoteadas foram desveladas e o rompimento com a então ordem de coisas suscitou um novo movimento que expressava uma atitude de desencanto com a realidade, pela negação do presente refugiando-se no passado ou projetando-se ao futuro, uma atitude antiburguesa denominada de Romantismo.

Com o estabelecimento do capitalismo, houve uma ruptura entre os artistas e a realidade política, na medida em que se conscientizou que os valores econômicos sufocavam os valores estéticos e que a vida burguesa não merecia ser exaltada. A trajetória histórica dos movimentos artísticos culmina, na contemporaneidade, na valorização do subjetivo em contraposição ao objetivo consolidando uma teoria estética que concebe a arte independente das práticas sociais. Por outro lado, a arte que serve aos interesses capitalistas se converteu em academicismo, idealizando a realidade ou revelando-a com tal exatidão que escamoteia a essência fenomênica, bem como a ação humana.

Como vimos, no decorrer desta seção, as transformações da sociedade determinam condições para uma nova atitude estética e esta nova sensibilidade estética não surge espontaneamente. A produção artística, portanto, não só apresenta objetos para atender determinadas necessidades humanas, mas cria novos modos de fruição.

O método e a análise

Como anunciamos previamente, utilizaremos o método dialético para a análise das linguagens selecionadas, logo, explicitaremos breves considerações acerca desta metodologia.

Marx e Engels foram os principais articuladores do método dialético. O ponto de partida de ambos foi a análise da prática social e a compreensão de que, enquanto o avanço tecnológico avultava, a classe operária tornava-se cada vez mais empobrecida. Essa contradição impulsionou as reflexões tecidas pelos autores em suas pesquisas, que tiveram seus fundamentos no materialismo histórico e dialético, considerando o movimento como propriedade fundamental da matéria, com existência independente da consciência.

Para Marx e Engels (1978), estudar o modo de produção da vida era fundamental para a compreensão da sociedade. As relações de produção, consideradas as mais importantes relações sociais, possibilitariam a visão da história pelo viés do desenvolvimento e das crises existentes em suas práticas. Seria preciso atrelar pensamento e realidade efetiva, pois o homem era o que produzia materialmente e sua consciência se ligava a essa materialidade. Se no idealismo de Hegel era a consciência que determinava a vida material, em Marx a vida material, ou seja, as formas de produção humana determinavam a consciência.

Marx (1978) desenvolveu a categoria “trabalho” como categoria central no entendimento de todos os processos sociais. Nesse sentido, o trabalho assumia o status de atividade prioritária de produção da existência, em que o homem criaria e satisfaria as necessidades pela transformação da natureza. O trabalho permitiria ao homem compreender a

sociedade, o passado e o futuro e possibilitaria a transformação de um devir pela constituição de uma nova sociedade. Isto ocorreria por meio de contradições, conflitos e revoluções.

Produzindo a vida material os homens se defrontariam com relações pré-estabelecidas, independentes de suas vontades, "os homens fazem a sua história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, ligadas e transmitidas pelo passado" (MARX, 19--,v.1, p.203).

Portanto, os fenômenos eram produtos históricos e transitórios, constituídos por movimentos contraditórios e antagônicos e caberia à ciência desvendá-los para compreendê-los. Isto era fundamental para a proposta metodológica marxiana, pois os fenômenos não se apresentariam isolados, mas inter-relacionados, constituindo-se em totalidades. Logo, era preciso critérios para se chegar ao conhecimento, à distinção do fenômeno em aparência – a pseudoconcreticidade - e sua real constituição- a essência (KOSIK, 1976).

O método proposto por Marx (19--, v.2) possibilita a produção de um conhecimento que parte da materialidade e, portanto, possível de transformar a realidade. Conhecimento para o pesquisador envolve a práxis. Por este método, consideramos a possibilidade de analisar as produções artísticas selecionadas, estabelecendo a tese - o contexto histórico dos países eleitos para a pesquisa; a antítese - as expressões desses momentos históricos por meio de obras de arte e, por fim, a síntese - a superação da aparência fenomênica por sua incorporação no sentido de desvelar a essência de cada fenômeno pesquisado.

Torna-se importante explicitar sucintamente algumas das metodologias propostas pelos estudiosos de arte para a leitura das obras. Martins (1998) nos apresenta Edmund Burke Feldman, um estudioso que propôs um método comparativo de análise. Na década de 1970, esse estudioso observa que para fins de análise de uma obra de arte precisamos definir critérios para selecioná-la; elencar questionamentos acerca de sua elaboração; antever as possibilidades de leitura da obra bem como as possibilidades de inseri-la no contexto social.

Outro nome relevante relatado por Martins (1998), no que se refere às metodologias de leitura das obras de arte, é Robert Willian Ott, que sugere primeiramente a descrição da obra, a análise, a interpretação, a fundamentação com informações, processos e influências da obra e, por fim, a expressão do leitor.

Trazemos as contribuições de Frank Smith para a leitura significativa de obras de arte. De vertente interacionista, o autor afirma a necessidade de se pensar o processo de leitura em sua totalidade, ou seja, as formas diversas de expressões humanas caracterizam-se por uma rede de significações que se interligam como códigos que comunicam os bens simbólicos produzidos pelos homens em definidos momentos históricos. Denomina esse processo de

semiose cultural e explica que os recortes efetivados desses contextos significativos são considerados textos em que imagens e escrita se intercambiam (SMITH, 1999).

Após a sucinta apresentação de algumas vertentes sobre a leitura de imagens, esclarecemos que nesta pesquisa, utilizaremos essas metodologias indistintamente, pois priorizaremos a rigorosidade do método dialético para a análise.

Imagens e Trabalho

Para nossa pesquisa, escolhemos alguns clássicos da arte da América Latina para a análise. Leonel (1998) argumenta a favor de programas acadêmicos que incentivam a leitura dos clássicos, pois acredita que são focos de resistência ao atual ideário que brada pelo fim da teoria, pela exacerbação do presenteísmo e da individualidade. Para a pesquisadora, os clássicos, por expressarem de maneira perfeita as relações e práticas sociais de seu tempo, possibilitam-nos a conexão ao passado para que, revistando-o perscrutemos respostas para o presente; “as obras clássicas são tão mais históricas quanto mais colaboram para tornarem obsoletas as idéias, os sentimentos e os personagens de sua época e quanto menor quantidade de futuro contêm em si” (LEONEL, 1998, p. 88). Portanto, por meio da história, confiamos encontrar explicações para a compreensão da realidade que nos circunda.

Iniciamos, então, nossa trajetória pelas obras de arte selecionadas – clássicos de arte -, conceito tomado com base na concepção da pesquisadora citada, com vistas a encontrar os elementos fundantes de épocas históricas determinadas, não com o objetivo de explicar o contexto passado, mas de encontrar respostas para o momento atual. Nossa escolha privilegiou a arte expressa em imagens, pois consideramos que esta linguagem merece ser explorada tendo em vista nosso objetivo neste trabalho, ou seja, recursos teórico-metodológicos direcionados á disciplina de História da Educação.

Na América Latina observamos focos de luta em diversos períodos da história. O Novo Mundo foi colônia e, como tal, subjugado aos desmandos de seus colonizadores. Os latino americanos, ao mesmo tempo em que produziam a vida material empurrados pela exploração européia, produziam o pensamento com vistas a responder questões prementes, questões que não eram individuais, mas oriundas do interior das relações sociais.

Para a pesquisa, priorizamos os momentos ditatoriais marcados por determinado processo ideológico baseado na Doutrina de Segurança Nacional[2], originando regimes políticos adotados pelos países do Cone Sul[3] caracterizados pela subtração dos direitos civis. Repressões empreendidas por militares culminando em “sequestro-desaparecimento-tortura” àqueles que se opunham ao regime era o mote desses sistemas. Diante das considerações

tecidas, iniciamos nossa pesquisa revisitando a Argentina, país que, em 1976, teve instituída a ditadura militar pelo General Jorge Rafael Videla.

Como vimos afirmando no decorrer do trabalho, as questões individuais são produzidas no interior das relações sociais, logo são coletivas. Familiares que perderam seus entes empreenderam movimentos contrários a tal política repressora, abarcando a totalidade do momento histórico, ou seja, a perda dos direitos civis. É interessante observar que um desses movimentos foi organizado, liderado e mantido pelas mulheres argentinas como contestação ao então regime. A Praça de Maio, localizada em frente à sede do governo, foi o local escolhido. Nessa conjuntura teve início o embate que perdura até a atualidade: o movimento das Madres de Plaza de Mayo, pela busca de seus familiares detidos-desaparecidos. O movimento, que a priori foi considerado singular, tornou-se um novo sujeito social e político contestando o regime e fazendo história.

Em face a essas considerações, depreendemos que a história humana é constituída de lutas, avanços e retrocessos, expressa das mais variadas formas e, seguindo nossa proposta, analisaremos as imagens afetas a esse movimento que são encontradas no chão da Praça de Maio. Optamos pelos “panuelos blancos” que foram salpicados por toda a extensão deste espaço geográfico, escolhido como cenário de embates, memória e resistência. Mas o que significam lenços brancos sobre as cabeças dessas mães que assistiram ao desaparecimento de seus entes e não desistem de cobrar respostas?

Se pensarmos anatomicamente, o cérebro é a parte nobre do corpo humano que dirige todas as funções fisiológicas, neurológicas e psicofisiológicas. Logo, assumir como representação de um movimento um acessório sobre esta parte do corpo sugere expressar a relevância dada à luta empreendida, ou seja, o que está nas cabeças dessas mães dirige suas ações, suas palavras, seus sentimentos, suas mobilizações. “Panuelos” sobre as cabeças acenam para o local “marcado a ferro” pelos horrores do processo ditatorial, local este que só se abate após a morte do corpo. Enquanto viverem, dizem as mães, as transgressões serão rememoradas.

E o que dizer da escolha do branco para representar a dor introjetada há muito nesses corpos? Não seriam mais visíveis se os lenços fossem coloridos? A ausência de cores para estas mães demonstra a crueza da ditadura, a negação de informações, a tentativa de focar o olhar dos homens para o contexto dramático da situação vivenciada. O que restou de vida a essas mulheres perdeu a cor, o brilho, a alegria. Mas a esperança e a força são levadas todos os anos até as portas da Casa Rosada e o chão da praça contribui, denunciando por meio dos

lenços brancos, a cada homem que por lá caminha, cabisbaixo, derrotado pela sociedade excludente na qual vivemos, que a possibilidade de transformação ainda existe.

Nesse momento, pensamos ser relevante trazer as contribuições de Gentilli (2001) que recupera o contexto da revolução russa de 1917, cenário que apontou para a transformação das condições de exploração da sociedade capitalista e conclui sua revisão delineando a queda da União Soviética e o descrédito do ideário teórico que sustentou a luta pelo fim da sociedade de classes, o marxismo. Entretanto adverte que o desencanto com o socialismo não significa o encanto com as barbáries do capitalismo (GENTILI, 2001).

O desencanto que assoma a sociedade é histórico; nossos jovens encontram-se amorfos, anônimos, indiferentes; os homens da pós-modernidade abandonaram a luta e ratificam que a sociedade capitalista é eterna, pois o socialismo ruiu. Entretanto, as mães da Praça de Maio não abandonaram a utopia e lutam pela elucidação do desaparecimento de seus filhos. Mantêm viva a memória daqueles que pretendem naturalizar o fato tornando-o passível de "uma invisibilidade artificial, ainda que, não por isso, menos poderosa. Ninguém vê nada, ninguém tem nada a ver com nada, ninguém sabe nada [...] quando todos sabem tudo, a visão cotidiana torna-os alienados" (GENTILI, 2001, p. 53).

Em sequência a nossa proposta, incursionamos ao Chile, país que viveu de 1973 a 1990 sob o jugo da ditadura militar liderada por Augusto Pinochet. Focalizaremos o pensamento dos chilenos expressos por José Balmes[4], intelectual orgânico que por meio de suas telas permite-nos a leitura das contradições expressas nesse momento histórico, bem como as marcas da resistência chilena a esse estado de coisas.

Sader (1984) analisa a sociedade chilena em um de seus momentos mais conturbados, o golpe de 1973. Segundo o autor, o país vivia um processo de nacionalização das empresas norte americanas, por meio das ações do presidente socialista, Salvador Allende. Este acreditava que o caminho para resolver as dificuldades sociais seria uma revolução como a realizada em Cuba, fato que não agradava os americanos que tinham como alvo a economia chilena calcada na exportação de minérios com um parque industrial promissor.

Os chilenos adeptos das vias democrático-partidárias e reformas políticas também estavam em desacordo com ações de Allende e exigiam o fim da ameaça da instauração das concepções marxistas no país. Para reverter a situação, um grupo de militares contrário a Allende, com massivo apoio estadunidense, tomou o Palácio La Moneda enquanto Allende atentou contra a própria vida. As práticas dos militares, na figura de Augusto Pinochet, foram extremamente cruéis. Mais de 60 mil pessoas foram mortas ou desapareceram e mais de 200

mil saíram do país. Foi neste período que Balmes se exilou na Espanha e continuou a pintar suas telas e exercer a docência.

Escolhemos o desenho a seguir, oriundo da série "*José Ricardo Ahumada Vásquez"*, de 1972, para a análise. Interpelando a obra, em seus detalhes imediatos, identificamos a figura de um homem caído em um solo matizado pelo branco e vermelho. O branco, como já afirmamos na análise anterior, denota a crueza dos fatos, a exposição da barbárie e a indicação explícita do contexto factual e, no caso da tela, está posicionado aos pés do caído, indicando, a nosso ver, o que é pragmático, atual, imediato. Já o vermelho compactua com a possibilidade de transformação, deixado propositadamente sob a cabeça do homem, apontando para o mediato, para o devir, para a história que retrata o encontro com o passado hediondo e desvenda os opressores.

Reportando-nos para o contexto em que vivia o autor, verificamos que a representação icônica nos remete à barbárie instituída pelos militares aos chilenos que se contrapunham ao regime ditatorial. Matar era natural; eliminar a vida humana era um recurso que atendia aos desmandos do poder. Excluir, como fez Hitler no Regime Nazista, era considerada a forma eficaz de estabelecer o ideário necessário àquele momento da história. Expressar essa materialidade social não era permitido, a não ser como forma de propagar o medo e a supressão de revoluções que poderiam insurgir.

Para além da percepção visual, consideramos necessário estabelecer relações entre os significados dessa produção e os aspectos contextuais em que foi elaborada. As frestas deixadas pelo autor em sua obra permitem observar a significação da realidade em momentos nos quais a expressão tinha que ser contida. Balmes foi um revolucionário e, como tal, não se calou. Utilizou a expressão artística como representação de luta humana, traduzindo em suas telas os ataques sofridos pelos chilenos.

O título da obra nos induz a refletir sobre a significação pretendida pelo autor. José Ricardo Ahumada Vásquez foi um operário morto durante as revoltas chilenas frente aos ataques militares, lutando pelo desmonte do regime que estava instituído como permanente e eterno. Balmes, ao retratá-lo dá-lhe voz

> […] en una obra de evidente rigor y claro exceso, tiene el valor de mirar "cara a cara", como el héroe del mito, el horror y denunciarlo. Su obra posee la levedad que permite rechazar la fatalidad histórica y reencontrar el espacio habitable en el que los ausentes –Lumumba, Schneider, José Ricardo Ahumada Vásquez, Eduardo Miño – también ocupan un (su) lugar (ALONSO, 2003, p. 140).

Ler a obra nos possibilita olhar para além de imediato e esse é o principal objetivo dessa atividade. O momento histórico expresso por Balmes é passado, mas como afirma Leonel (1998), revisitar o passado nos remete a reflexão sobre como esse tempo histórico pode nos auxiliar a retomar as lutas no presente. Neste caso, a irrefutabilidade da eternidade da sociedade capitalista deve ser revista.

Percorrendo nosso trajeto, aportamos ao Brasil. Um dos focos de resistência brasileira se efetiva pelas obras de Sebastião Salgado[5]. Militante comunista viveu fora do país durante a ditadura militar e entrou em contato com o continente africano começando a fotografar em 1973, interessando-se inicialmente pela seca no Sahel.

Como repórter fotográfico, Salgado trabalha para várias agências, cobrindo eventos em todo o mundo. Entre os anos de 1977 a 1983, período em que a Doutrina de Segurança Nacional estava instituída, Salgado trabalhou com os países latinos, cobrindo nove deles, do México ao Brasil, mostrando as condições de vida dos camponeses e a resistência cultural dos índios. Esse trabalho pode ser visto em seu livro *"Outras Américas"* (1999). A opção do autor pela fotografia à economia possibilitou-lhe a participação nos principais eventos de relevância histórica, a partir do período de turbulência da Guerra Fria.

Sebastião Salgado é um dos fotógrafos mais premiados da atualidade. Atualmente trabalha para ajudar a erradicação de doenças como a poliomielite em países em desenvolvimento. Também trabalha junto ao Instituto Terra, em um projeto de reflorestamento da Mata Atlântica de Minas Gerais, Estado em que nasceu.

A foto escolhida para análise encontra-se no ensaio do fotógrafo intitulado "*A Luta pela Terra*", de 1983. Expõe os pés descalços de trabalhadores nordestinos que, para sobreviver à seca, construíam um açude para retenção de água e recebiam pelo trabalho apenas o suficiente para a subsistência. É visível a degradação em que viviam esses homens e Salgado a expõe cruamente. Sem receio de denunciar a essência da exploração humana, o fotógrafo brasileiro transgride o que se chama "belo" e clama pelo olhar dos homens ao que está velado, implícito, escuso.

Sua opção pelo branco e preto traduz a seriedade com que apreende o cotidiano e como capta os momentos que discursam àqueles que educaram o olhar. Neste momento convém trazer novamente as contribuições de Gentilli (2001) que aponta para a função primordial da educação, qual seja:

> A escola deve contribuir para tornar visível o que o olhar normalizador oculta. Deve ajudar a interrogar, a questionar, a compreender os fatores que historicamente contribuíram na produção da barbárie que supõe negar os mais elementares direitos humanos e sociais ás grandes maiorias. [...] ao nomear a barbárie, a escola realiza sua pequena, ainda que fundamental, contribuição política à luta contra a exploração, contra as condições históricas que fazem, das nossas, sociedades marcadas pela desigualdade, pela miséria de muitos e pelos privilégios de poucos (GENTILLI, 2001, p. 42).

Logo, vislumbramos as possibilidades das imagens no processo de ensino e aprendizagem como arma de luta para a emancipação de nossos alunos. Desta feita, compreendemos que as fotografias são datadas historicamente, produtos de um trabalho arqueológico visual que revisita contextos e pretende deflagrá-los e que contrair o tempo em uma imagem é resultado de um labor que requer a leitura crítica do momento histórico vivido. As fotografias expõem as condições de existência, constituindo-se como documentos partícipes dos antagonismos estabelecidos nas práticas sociais historicamente determinadas. Por esse viés, observamos que as fotos de Salgado apresentam-nos as contradições de um mundo em que alguns países vivem crises de excesso, enquanto outros mal sobrevivem às crises de escassez.

E para descrédito dos homens que esperavam a transformação desse contexto, chegamos ao final do século XX assistindo a ruína dos países construídos sobre alicerces socialistas. Nessa conjuntura, Salgado se dispõe a expor a resistência imagética por meio da arte que realiza como trabalho criador, desvelando a interação do homem com a realidade, em um processo social e não como algo transcendente, que prescinde da materialidade e objetividade humanas. Portanto, as fotos do artista revelam a historicidade do valor estético e as várias possibilidades da arte para a compreensão do modo de organização da sociedade.

Se os valores estéticos são produzidos socialmente, a estética deve pressupor a análise crítica das condições sociais em que a arte é elaborada, pois o estético não é a essência de objetos ou uma postura contemplativa atemporal. É um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam historicamente.

Nesse sentido, observamos que Salgado, ao efetivar a relação entre arte e história, entre arte e denúncia, faz a opção pelas fotos em preto e branco, recurso que utiliza para expressar as objetivações humanas em condições de miséria absoluta. Pelo receio de trair-nos pelos matizes das cores, expõe a realidade em sua nudez causticante e ao mesmo tempo envolta pela sutileza e beleza estética notável.

As fotos do autor possibilitam-nos o conhecimento da realidade, não como cópias ou reproduções de momentos factuais, mas como expressões de objetivação da realidade

humanizada pelo trabalho, no sentido marxiano. Salgado, ao expor os homens em situações de miséria e devastação advindas da conformação das forças produtivas, possibilita a visão das barbáries de uma sociedade de classes.

Considerações Finais

Objetivamos com este trabalho explicitar as correspondências existentes entre a prática concreta dos homens e o universo de suas representações. Nessa perspectiva, verificamos nas obras de arte selecionadas as relações entre a arte e os contextos históricos de suas produções, utilizando para isto a categoria trabalho. O processo exigiu a busca por conhecimentos sistematizados sobre a materialidade humana em momentos históricos definidos.

Reiterando, portanto, nossas considerações ao iniciar este trabalho, a leitura das obras de arte como atividade eminentemente humana e social requer que tenhamos um posicionamento teórico e metodológico apoiado na perspectiva histórica, uma vez que sua compreensão só é possível se associada ao modo de produção de cada sociedade.

Ao revisitarmos os clássicos vigotskianos encontramos elementos para confirmar o que ora se afirma: “ensinar o ato criador da arte é impossível, entretanto, isto não significa, em absoluto, que o educador não pode contribuir para a sua formação e manifestação” (VIGOTSKI, 2001, p. 325).

Portanto, a leitura de imagens é função da escola e deve ser considerada com base na historicidade humana, constituindo-se como uma metodologia de trabalho educativo com possibilidades de despertar nos alunos a visão da história entrelaçada à categoria trabalho para que esses sujeitos cognoscentes se apropriem de um conhecimento que lhes possibilite a emancipação humana.

REFERÊNCIAS

ALONSO, M. N. José Balmes: Como um rio que desborda sua orilllas. *Atenea Concepción*, Chile, n. 489, p. 139-147, 2004. Disponível: http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n489/art11.pdf. Acesso em: 30 ago. 2010.

BIBLIOTECA MUSEU NACIONAL DE BELLARTES. *Artistas plásticos chilenos.* Disponível em: www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=291. Acesso em: 30 ago. 2010.

BITTENCOURT, C. M. F. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. 2. Ed. São Paulo: Cortez, 2008. (Coleção docência em formação. Série ensino fundamental/coordenação Antônio Joaquim Severino, Selma Garrido Pimenta).

CONESUL. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: http://pt.wikipédia.org/wiki/Cone_Sul.Acesso em 20 jan. 2011.

GENTILI, P. Escola e cidadania em uma era de desencanto. In: SILVA, S. ; VIZIM, M. *Educação Especial*: múltiplas leituras e diferentes significados. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001.

GENTILI, P. A exclusão e a escola: o *apartheid* educacional como política de ocultação. In: *Educar na esperança em tempos de desencanto.* Petrópolis: Vozes, 2001.

GRAMSCI, A. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

HADJINICOLAO, N. *História da Arte e Movimentos sociais*. Lisboa, Edições 70, 1973.

IAVELBERG, R. *Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores.* Porto Alegre: Artmed, 2003.

KOSIK, K. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LEONEL, Z. Para ler os clássicos: Lições de Montaigne. *Intermeio:* revista do Mestrado em Educação, Campo Grande, MS, v. 4, n. 8, p. 86-95, 1998.

MARIANO, N. *As garras do condor*: como as ditaduras militares da Argentina, Chile, Uruguai, Brasil, Bolívia, Paraguai se associaram para eliminar adversários políticos. Petrópolis: Vozes, 2003.

MARTINS, M. C.; PICOSQUE, G.; GUERRA, M. T. T. *Didática do ensino de arte*: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte. São Paulo: FTD, 1998.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARX, K. e ENGELS, F. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, [19--]. v. 1

MARX, K. e ENGELS, F .*Obras Escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, [19--]. v. 2.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SARANDI. Secretaria Municipal de Educação. *História*: contextualização da disciplina. 2. ed. Proposta Curricular, 2009.

SADER, E. S. *Democracia e ditadura no Chile*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SALGADO, S. R. *Outras Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Trabalhadores*: uma arqueologia da era industrial. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAVIANI, D. O debate teórico-metodológico no campo da História e sua importância para a pesquisa educacional. In.: SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS: HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL. 4., 1997. Universidade Estadual de

Campinas, 1997.

SMITH, F. *Leitura significativa*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia Pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

[1] Os intelectuais orgânicos são definidos por Gramsci (1989) como 'comissários' do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, ou seja, do consenso 'espontâneo' dado pela maioria da população à orientação impressa pelo grupo dominante à vida social, consenso que nasce 'historicamente' do prestígio e confiança que o grupo dominante obtém por sua função no mundo da produção. Ademais, o aparato de coerção estatal assegura legalmente a disciplina dos grupos que não 'consentem', nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção quando fracassa o consenso espontâneo" (GRAMSCI, 1989, p. 11).

[2] MARIANO, N. *As garras do condor*: como as ditaduras militares da Argentina, Chile, Uruguai, Brasil, Bolívia, Paraguai se associaram para eliminar adversários políticos. Petrópolis: Vozes, 2003.

[3] CONESUL. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: http://pt.wikipédia.org/wiki/Cone_Sul.Acesso em 20 jan. 2011.

[4] José Balmes Parramón nasceu na Espanha, em janeiro de 1927. Refugiado da Guerra Civil Espanhola chegou ao Chile em 1939 e obteve nacionalidade chilena. Militante do partido comunista se exilou na França em 1973, fugindo da ditadura de Pinochet. Retornou ao Chile na década de 1980, reconhecido internacionalmente como pintor e acadêmico. Disponível em: BIBLIOTECA MUSEU NACIONAL DE BELLARTES. *Artistas plásticos chilenos.* Disponível em: www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=291. Acesso em: 30 ago. 2010.

[5] Sebastião Ribeiro Salgado nasceu em fevereiro de 1944, em Minas Gerais. Formou-se em economia e trabalhou na Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo. Mudou-se para Paris, onde reside até hoje, e fez doutorado em economia. Finalizados os estudos foi à Londres onde trabalhou para a Organização Internacional do Café e foi com este trabalho que Salgado se interessou pela fotografia. Disponível: Salgado, S.R.In: WIKIPÉDIA. Disponível em http://pt.wikipédia.org/wiki/Sebastião_Ribeiro_Salgado. acesso em 20 jan. 2011.

Política, Religião e Cultura no Humor Gráfico do Século XIX

Maria da Conceição Francisca Pires (UFV/BN/CNPq)[1]

Entre os anos de 1872 e 1875, um dos temas centrais sobre os quais se debruçou o caricaturista Ângelo Agostini (1843-1910), foi a questão chamada "Religiosa", um conflito que envolvia a delimitação das esferas de atuação da Igreja Católica sobre o Estado brasileiro e vice-versa. Ângelo Agostini se tornou referência na imprensa satírica brasileira da segunda metade do século XIX pela forma como utilizou seu oficio na defesa da causa abolicionista, na exposição dos conflitos sociais existentes e na crítica a determinados vícios e práticas políticas. Após uma significativa atuação na imprensa ilustrada paulista,[2] especificamente nas revistas *Diabo Coxo* (1864-1865) e no *Cabrião* (1866-1867), Agostini se instalou na capital do império no momento de expressiva transformação e amadurecimento da imprensa, se integrando prontamente à tendência liberal que se avolumava naquele momento e ao confronto estabelecido entre esta corrente e as revistas e jornais conservadores e defensores da monarquia.

A partir de 1868, sua participação na imprensa caricata fluminense, que priorizava por colocar a política como tema central de sua produção,[3] foi fundamental para determinar os rumos dos debates que se desenvolviam em seu interior. Destacaram-se sua colaboração nas revistas: *A Vida Fluminense* (1868-1875), *O Mosquito* (1869-1877) e *A Revista Illustrada* (1876-1898), respectivamente. Em comum, alem das contribuições artísticas (em diferentes momentos) de Agostini, essas revistas apresentaram três aspectos importantes: 1) o explícito posicionamento crítico com relação às ações do Estado e de seus representantes no parlamento; 2) o tempo de circulação, quando comparado às demais; e 3) a sua repercussão dentre as outras publicações ilustradas.

---

[1] Professora Adjunta do Departamento de História da Universidade Federal de Viçosa. Essa pesquisa conta com apoio financeiro da Fundação Biblioteca Nacional e do CNPq.

[2] BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis: a trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888*. Tese de Doutorado. IFCH, Campinas, 2005.

[3] Entre 1870 e 1890 destacaram-se ora pela forma, ora pelo seu conteúdo e/ou por sua duração as revistas: *Semana Ilustrada* (1860-1876), *Ba-ta-clan* (1867-1871), *Vida Fluminense* (1868-1875), *A Comédia Social* (1870-1871), *O Mosquito* (1869-1877), *Mefistófeles* (1874-1875), *Mequetrefe* (1875-1893), *Revista Illustrada* (1876-1898), *O Fígaro* (1876-1878), Psit (1877), *O Besouro* (1878-1879), *A Lanterna* (1878), *Dom Quixote* (1895-1903).

Em janeiro de 1872, Agostini assumiu a direção d'*O Mosquito*, um semanário fundado pelo seu sucessor n'*A Vida Fluminense*, Cândido de Faria, e que havia se fortalecido após ter se unido ao *Lobisomem* e *A Comédia Social*. Diferentemente d'*A Vida Fluminense*, *O Mosquito* se apresentava como um jornal caricato e crítico, sinalizando para a adoção de uma postura contestatória.

Durante sua estada n´*O Mosquito*, Agostini participou de forma calorosa do debate desenvolvido sobre a necessidade de se pontuar os limites da união entre igreja e Estado. O debate girava em torno da necessidade de se garantir a hierarquia dessa relação, mantendo a autoridade do Estado acima da igreja, e, ao mesmo tempo, rever alguns pressupostos defendidos pela igreja, abrindo espaço para a inserção de transformações profundas como o casamento civil, o registro civil, a secularização dos cemitérios, dentre outras.

Em linhas gerais, a contenda se desenvolveu após a festa organizada, no dia 03 de março de 1872, na casa maçônica Grande Oriente, com a participação do Grão Mestre Visconde Rio Branco e do padre e maçom Almeida Martins, na condição de orador oficial do evento. Em concordância com as premissas pontifícias, que desaprovava a maçonaria, o bispo do Rio de Janeiro, Dom Pedro Maria de Lacerda, sustou as funções eclesiásticas do padre Almeida Martins por essa participação considerada inapropriada no evento.

A decisão do bispo, de suspender Almeida Martins, estava intimamente atrelada ao conjunto de reformas ocorridas no final dos anos de 1860 no interior da cúria romana onde foi criada a doutrina da infalibilidade do Papa e estabelecia de forma mais incisiva a posição contraria da Igreja com relação ao liberalismo, racionalismo, jansenismo, protestantismo, socialismo e a maçonaria.

A ação do bispo do Rio de Janeiro deu ensejo para que os bispos das províncias de Pernambuco, D. Vital Maria de Oliveira, e do Grão Pará, D. Antônio Macedo da Costa, dispensando o beneplácito imperial, condenassem a maçonaria e tomassem medidas afins proibindo os sacramentos para os fiéis maçons e, no caso do bispo de Pernambuco, interditando a Irmandade do Santíssimo Sacramento por manter em seu interior membros da maçonaria.

Segundo Joaquim Nabuco:

> A questão religiosa teve a seguinte marcha: ação dos bispos, primeiro o de Olinda (dezembro de 1872), depois do Pará (março de 1873), contra as irmandades maçônicas; provimento do recurso à coroa, desconhecimento, pelos bispos, da intervenção do estado; processo de responsabilidade; pronúncia, prisão, julgamento, condenação, e, em 1875, anistia.[4]

Tais atitudes geraram uma ampla polêmica entre os defensores da primazia da igreja católica nas questões morais e os que se mostravam preocupados com a ilegalidade dos atos dos bispos e com a garantia da soberania do império diante da igreja. Os principais políticos envolvidos na polêmica foram: em defesa da doutrina da infalibilidade do Papa, Candido Mendes e Zacarias de Góes e Vasconcelos; protegendo o beneplácito e refutando a ação dos bispos, Vieira da Silva; a favor da maçonaria e enfatizando a subordinação da igreja perante o Estado imperial, Visconde Rio Branco.

Dentre os temas que figuraram no debate que se desenvolveu a partir dessa controvérsia, destaca-se o caráter político e jurídico da questão. A ação do bispo transcendeu a problemática religiosa por entrar em conflito com o que estava estabelecido no artigo 5º da constituição de 1824, que demarcava a união entre igreja e Estado, fixando os limites das ações da igreja e a responsabilidade do Estado sobre as mesmas. Ao prescindir da aprovação do Imperador para tomar tais medidas, o padroado feriu a hierarquia estabelecida pelo referido artigo.

A questão mobilizou de forma significativa a imprensa local e a população e foi para interagir com esse debate que Agostini produziu uma serie expressiva de desenhos sobre o tema. Para essa exposição, optei por examinar os elementos visuais e discursivos empregados pelo caricaturista. Defendo a premissa de que enfocando-se os elementos discursivos e simbólicos acionados pelo caricaturista, é possível abrir caminho para analise do conteúdo político e ideológico das mesmas.

Num interessante exercício dialógico, Agostini dessacralizou, através do recurso a carnavalização, a ironia, a metáfora e a parodia, as referencias discursivas e ideológicas aos quais era contrario, explicitando, dessa forma, sua postura.

[4] Nabuco, Joaquim. A Questão Religiosa. In *Um Estadista do Império. Vol II.* Rio de Janeiro: Top Books, 1997, p. 974.

Interessa-me discutir a condição engajada do autor e de sua obra, e como sua participação nesse debate se alinhou às críticas e pressupostos apresentados por críticos do padroado, o colocando na condição de partícipe da defesa de uma causa política que transcendia a questão religiosa. A analise da produção humorística de Agostini durante e depois do desenrolar dos acontecimentos permite visualizar uma coerência política e ideológica no caricaturista.

Em alguns momentos da abordagem sobre essa questão, Agostini deu indícios da rede de sociabilidade intelectual e política ao qual se integrava. Tratava-se de redes sociais interdependentes, cujos participantes nem sempre fizeram parte do aparelho do Estado nem tinham ligação com os partidos imperiais, embora alguns desenvolvessem atividades num universo de "transações comerciais dependentes do beneplácito de chefes partidários e/ou da sociedade de corte".[5]

Quando chamo a atenção para os vínculos políticos e intelectuais de Agostini, estou interessada em ressaltar que seus desenhos não eram formas isoladas de contestação, mas que o seu conteúdo discursivo partilhava do mesmo repertorio político intelectual critico do Império. Podem ser definidas como parte de um movimento, na medida em que entende-se por movimento "grupos de pessoas identificadas por seu vinculo a um conjunto particular de crenças."[6]

Desse modo, a produção humorística de Agostini fez parte de um movimento coletivo, ao mesmo tempo cultural e político, desenvolvido em espaços não partidários, as revistas ilustradas, mas que se configuram como redes informais de solidariedade e de ação política que unem grupos diferenciados e interdependentes

Intento, ainda, ressaltar que essa rede de manifestação para-institucional, reforçou formas de ações políticas coordenadas com sentido semelhante, se integrando, dessa forma, a dinâmica política do período.

Essa assertiva se alicerça no conteúdo dos desenhos veiculados por Agostini na revista em que encontra-se a referencia imagética a dois importantes críticos da igreja católica e do império: Saldanha Marinho e Quintino Bocayuva, assinalando a

[5] Alonso, Ângela. *Idéias em Movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo, Paz e Terra, 2002. p. 106
[6] Tilly, 1978, apud Alonso, op. Cit., p. 268.

rede de parceiros formada para a propagação da defesa da separação dos laços entre a igreja católica e o Estado.

Saldanha Marinho foi o principal responsável pela junção e organização dos profissionais liberais com os liberais radicais de 1869, compondo o Partido Republicano em 1870. A época da publicação do primeiro desenho, na edição n. 208 do *Mosquito* em 06 de setembro de 1873, Saldanha Marinho se sobressaia pela publicação no Jornal do Commercio das crônicas "A egreja e o Estado", assinadas sob a alcunha de Ganganelli[7]. Nessas Ganganelli não só se manifestava contra membros da igreja, como discutia os fatos que diziam respeito à maçonaria e ao Estado.[8]

Quintino Ferreira de Sousa incorporou o sobrenome Bocaiúva com a moda nativista que se manifestou durante a independência. Apadrinhado de Saldanha Marinho na corte, conseguiu ascender na imprensa e nos negócios durante a década de 1860, quando participou da criação da Imperial Sociedade de Imigração e se tornou representante do Brasil nos Estados Unidos para a contratação de imigrantes sulistas. Prejudicado com a ascensão dos conservadores ao gabinete em 1868 partiu para Buenos Aires e Montevidéu retornando em 1870, assumindo a editoria do jornal A República.

No desenho o caricaturista se colocou ao lado dos dois políticos na condição de artesãos que burilam o busto do Papa Pio IX, representando a questão religiosa. O papel que cada personagem assume no desenho dá indícios da perspectiva do autor sobre o trabalho dos mesmos no interior da imprensa: Bocaiúva alimentava o forno da fundição que iria queimar a estátua do religioso; o lápis do caricaturista fixa e expõe o busto para que Saldanha Marinho, representado como o ferreiro que veste um avental com símbolo da maçonaria, bata com um martelo sobre a peça.

Através da imagem da partilha de uma atividade artesanal que traz ao fundo um caráter especificamente político, Agostini assumiu que mais que compartilhar ideias, dividia com esses personagens práticas e experiências que estreitavam os vínculos intelectuais e políticos e fortaleciam o desenvolvimento de ações coletivas críticas às "instituições, aos valores e às práticas fundamentais da ordem imperial".[9]

[7] Juan Vicente Antonio Ganganelli era o nome do Papa Clemente XIV (1769-1774), responsável pela desagregação da Companhia de Jesus. A adoção desse pseudônimo indica a referência do deputado Saldanha Marinho a uma oposição ao jesuitismo e aos ultramontanos no Brasil.
[8] Balaban, Marcelo. Op. cit. p.228.
[9] Alonso, A. op.cit. p.43.

Duas observações me parecem cruciais para que se entenda o cerne da problemática colocada em relevo por Agostini: 1) Suas representações humorísticas abordaram a questão a partir de um viés jurídico e político, como destacado anteriormente; e 2) os seus desenhos não se voltaram especificamente contra o catolicismo, mas a um ramo da igreja católica, chamado por ele de jesuitismo – um misto de jesuítas e ultramontanismo..

O eixo que norteou a discussão de Agostini referia-se a necessidade imperiosa que se colocava naquele momento de rever a união entre Estado e igreja, pontuando seus limites, e de se discutir planos de reformas para o Estado brasileiro. É o que se verifica analisando algumas imagens que abordam o tema durante o desenrolar dos acontecimentos, entre 1872 e 1875, e posteriormente, quando de sua atuação na Revista Illustrada.

Na imagem foi publicada em 19 de julho de 1873 no Mosquito, o caricaturista ilustra a “encruzilhada histórica” em que estava envolvido o Estado brasileiro, caso permanecesse atrelado umbilicalmente a igreja católica. Acima da cena principal, temos a participação do narrador que numa atitude incisiva oferece ao hesitante Visconde de Rio Branco a espada que colocaria um ponto final ao impasse ao cortar, de forma definitiva, o nó górdio que ataria o Estado a igreja.

Para reforçar o manifesto presente no desenho o caricaturista lançou mão dos seguintes elementos gráficos e simbólicos para construir a mensagem que se pretendia passar com a imagem:

1) destaca-se a opção por compor uma imagem num plano geral que dá ao leitor condições de observar todo o ambiente em que se desenvolve a ação;
2) chama a atenção a expressiva carga simbólica que cada personagem carrega: o progresso, ilustrado no canto esquerdo da imagem, aparece com um fundo mais claro, se contrapondo as sombras inquisitoriais que caracterizam a imagem do vaticano; no centro os personagens centrais da trama: o país representado pela imagem aguerrida do índio que luta por seguir um caminho livre, e, utilizando-se da justaposição de elementos contrários, a igreja representada por um clérigo com assustadoras feições diabólicas
3) Acima, num plano de fundo, mas situados bem no centro, em perfeito equilíbrio gráfico com os protagonistas da historia, o narrador cujo tom

imperativo e interrogativo diante de um inerte representante do Estado, propõe um desfecho alternativo a essa condição de letargia.

O sentido se repete em outras imagens publicadas posteriormente na *Revista Illustrada*, a primeira em 24 de junho de 1876, e a segunda em novembro de 1876. Dessa feita os protagonistas da história são o robusto índio, representando o país, o Ministro do Império, Jose Bento da Cunha Figueiredo, representante do Estado Imperial, e o papa Pio IX e o Bispo D. Vital representantes da Igreja Católica.

O índio foi o símbolo consensual do país nas suas estampas. Nos desenhos em que os índios foram utilizados fica evidente o enquadramento de sua imagem em referências cristãs e européias, colocando em relevo uma representação do "nobre selvagem", que, embora bárbaro, era portador de uma virtuose moral que entrava em conflito com a sua ausência entre aqueles que se apresentavam como representantes da civilização e do projeto colonizador: o Estado e a Igreja.

Assim, ao contrario do pensamento histórico propalado no século XIX, especificamente através da obra de Adolfo de Varnhagen (1819-1878) em sua obra *Historia Geral do Brasil* (1854-1857), Agostini privilegiou um indianismo romântico sem incorporar, plenamente, tal estilização, participando, dessa forma, de um processo de transformação da representação simbólica proposta pela matriz romântica brasileira.

Marcelo Balaban chamou a atenção para o fato das imagens com índios serem empregadas para representar o país como um elemento separado do Estado Imperial, ressaltando, dessa forma, as limitações do Estado Imperial. Em algumas estampas os índios aparecem em conflito com instituições e representantes do Estado imperial. Nesses casos, a sua imagem vem associada a sentimentos patrióticos e como expressão mista de inocência e bravura na defesa dos interesses nacionais.

Chama atenção a carnavalização e o rebaixamento que o caricaturista fez da imagem dos religiosos. Em geral, para ilustrar os representantes eclesiásticos, e muitas vezes, membros da elite política imperial, Agostini recorreu a procedimentos próprios daquilo que Bakhtin definiu como realismo grotesco, onde prevalece o exagero, o rebaixamento e a degradação. Esse recurso ao mesmo tempo em que

amortalha o mito, proporciona ao leitor um distanciamento que materializa tudo o que tem um caráter “sublime”, aproximando-o do que é humano e universal.

Nessas imagens, ao contrario do que é usualmente apresentado no ideário religioso católico, os membros da igreja participam de praticas em que predomina a desvalorização de vários elementos associados a moral cristã, como a usura, a avareza, soberba, ganância, etc, aprofundando, com isso, o caráter derrisório da divindade. Com o recorrente destronamento, as relações hierárquicas são suprimidas e o sagrado, gradativamente vai se tornando profano.

Outro elemento comum é a presença do autor no desenho, seja de forma direta, como personagem que acompanha pessoalmente os eventos, ou através do recurso ao discurso direto que expõe o problema a ser contemplado pelo leitor, questiona de forma crítica as ações ou a ausência das mesmas para resolver o caso e propõe, como desfecho final, uma alternativa solucionadora do fato.

O discurso direto reforça e preserva o contato imediato do caricaturista com o leitor, quebrando, aparentemente, o caráter ilusório do desenho. Ou seja, ele não desaparece atrás do personagem. Com tal procedimento, alcança-se o efeito de distanciamento fundamental para transformar a estampa num “colóquio com o publico ao qual ele se dirige”. Ou seja, sua atitude indagadora invoca uma atitude de distanciamento que “retira do acontecimento ou do caráter tudo aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lança sobre eles o espanto e a curiosidade”.

Desse modo, ele encontra condições para sugestionar o leitor sobre a imprescindível necessidade de se posicionar frente a questão religiosa e, ao mesmo tempo, persiste no destronamento dos mitos.

Com essas intervenções, Agostini manifestou seu entendimento de que a marcante imbricação do Estado imperial com a igreja católica impediria a ruptura com as tradicionais instituições representativas do que era concebido como atrasado e o avanço em direção a transformações profundas em suas estruturas sociais, políticas e econômicas.

Trata-se, pois, da afirmação de princípios e não só a problematização das ações tomadas pelo bispo do Rio de Janeiro. Envereda-se pela discussão sobre soberania, liberdade - inclusive a religiosa - e direitos civis, freqüentemente desrespeitados no Brasil.

A meu ver, embora Agostini não tenha integrado as instituições políticas formais, ele participou de um movimento intelectual que buscou formas não institucionalizadas de ação política coletiva. Desse modo, pretendo assinalar seu posicionamento como parte de uma ação coletiva, construída num momento de mudança estrutural levada a frente com o gabinete Rio Branco.[10] Afinal, são em momentos de crise, quando as instituições políticas não atendem as demandas da comunidade política, que estas buscam formas alternativas de expressão e de intervenção.

Entendo que "a ação política coletiva além de criar e/ou fortalecer laços comunitários, engendra também novas formas culturais".[11] No caso em questão, estamos diante de uma forma de ação política que enredava múltiplas leituras das questões politicas vividas, denotando uma consciência histórica e política no discurso humorístico.

Os matizes de suas representações humorísticas sobre a Questão Religiosa, seus conteúdos argumentativos centrais, o emprego de determinados símbolos e personagens, trouxeram à tona os problemas viscerais do regime e a incapacidade das elites políticas de resolvê-los, expandindo o acervo temático a ser discutido na micro-esfera pública que estava sendo gerada com a expansão da imprensa.

Agostini buscou sistematizar suas críticas a elite política imperial através da composição de um "repertório político-intelectual",[12] fundado em conceitos, teorias, noções, metáforas, formas de linguagem e esquemas explicativos. Esses foram apropriados de maneira seletiva, em conformidade com as necessidades práticas do contexto político, sem se restringir a rigores ideológicos ou filosóficos, tampouco buscando expressar teorias universais.

Isso talvez explica a ausência de consistência teórica e algumas contradições discursivas, expressando uma tendência à re-elaboração das tradições discursivas de modo que o distinga das mesmas e o defina. Tal emprego tornou sua obra partícipe do debate político.

[10] Alonso, op.cit., p. 41.

[11] ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *O Lugar dos Índios na História entre múltiplos usos do passado: reflexões sobre cultura histórica e cultura política*, artigo apresentado no Seminário "Mitos, Projetos e Práticas Políticas", organizado pelo NUPEHC em 2008.

[12] Alonso, op.cit., p. 41.

Essa breve analise das representações humorísticas de Agostini sobre as pelejas relacionadas a questão religiosa intenta destacar as formas de ação política levadas a frente via humor, o papel relevante que a sua produção humorística teve na micro-esfera publica, os projetos políticos os quais se associou e, finalmente, oferecer condições para que tenhamos acesso a compreensão que aquele intelectual humorista tinha de seu papel político.

Seus desenhos colaboraram para expor as ambiguidades das relações entre igreja e Estado, bem como propôs ao leitor uma postura indagadora, constituindo, desse modo, aquilo que segundo Pirandello faz do humor o “sentimento do contrario”, de forma que o riso resultante dessa ponderação sobre o contraditório adquira uma função política, sem se transformar em mera zombaria.

O CULTO A EUCARISTIA: ESTUDO ICONOGRÁFICO DE PINTURAS DE JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA DA IGREJA DO PILAR E DE PINTURAS DE JOSÉ TEÓFILO DE JESUS DA ANTIGA CATEDRAL DA SÉ EM SALVADOR – BAHIA.

Maria de Fátima Hanaque Campos - UEFS
Roberta Bacellar Orazem – UFS

RESUMO

O Concílio de Trento (1545-1563) deu atenção ao Sacramento da Eucaristia tanto no plano doutrinal como no campo da prática cultural e celebrativa. Ao longo dos séculos, houve uma iconografia variada para a representação do sacrifício de Jesus como a representação do Cordeiro, que era o próprio Cristo Salvador, cujo sangue foi derramado para salvar os homens, daí a sua associação com o sacramento da Eucaristia. Esse rito também foi associado à elevação da hóstia e do cálice. No Brasil, os ritos litúrgicos e para-litúrgicos vocacionados a Paixão eram promovidos por irmandades como a do Santíssimo Sacramento. As irmandades foram as responsáveis pela maioria das encomendas das obras artísticas nos séculos XVII, XVIII e XIX. A construção dos programas iconográficos passava pela influência de cenas bíblicas. O objetivo é o estudo iconográfico e iconológico de pinturas encomendadas, em 1793, pela Irmandade do SS. Sacramento da antiga Sé ao pintor José Teófilo de Jesus e de pinturas encomendadas entre 1796-1797, pela Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar ao pintor José Joaquim da Rocha, ambas com mesmo programa iconográfico. As fontes utilizadas foram documentais, bibliográficas e iconográficas. Como resultado, aponta-se a necessidade da elite baiana de ostentar valor simbólico através da arte sacra no século XVIII.

Palavras-chave: Irmandades; Escola Baiana de Pintura; Iconografia.

Introdução

O culto cristão absorveu desde as origens as práticas comunitárias judaicas no seu culto a Deus. Inicialmente restrito aos ambientes reservados, mas com a aceitação e ampliação do cristianismo, o culto cristão renova-se e integra-se a um novo espaço simbólico e litúrgico – a Igreja. Através do culto eucarístico, reproduz-se o sacrifício de Cristo na cruz, no qual o padre consagra o pão e o vinho sobre o altar como fez Cristo na última ceia. O Concílio de Trento definiu regras rígidas, dando ênfase ao culto através de práticas de uso predominante a todos os fieis, e na procissão do Corpo de Deus para ser exposto à pública adoração.

Esses postulados foram adotados na dinâmica do Antigo Regime e inseridos nas práticas da sociedade colonial brasileira. Verificou-se que nobres e funcionários públicos, em seus anseios e necessidades de projeções no palco político ou civil, buscavam também cargos religiosos. A atuação das Irmandades do Santíssimo Sacramento definia construção e melhoramentos das dependências como o embelezamento interno e externo dos templos.

O objetivo é o estudo iconográfico e iconológico de pinturas encomendadas, em 1793, pela Irmandade do SS. Sacramento da antiga Sé ao pintor José Teófilo de Jesus e de pinturas encomendadas entre 1796-1797, pela Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar, ao pintor José Joaquim da Rocha, ambas com mesmo programa iconográfico.

Para tal, iniciou-se com o culto eucarístico, das origens às mudanças impostas pelo Concílio de Trento; em seguida, a atuação das irmandades do Santíssimo Sacramento no período colonial brasileiro como reprodutora de práticas do Antigo Regime. Por fim, a análise das pinturas de pintores José Teófilo de Jesus e José Joaquim da Rocha a partir de método formal e simbólico. Como resultado, aponta-se a necessidade da elite baiana de ostentar valor simbólico através da arte sacra no século XVIII.

1 Culto Eucarístico

As referências para a formação do cristianismo encontram-se no judaísmo. Para Rieff (2003) o culto cristão absorve nas suas origens as práticas comunitárias judaicas integradas no seu culto a Deus. E acrescenta: “Dos cultos no templo, destaca-se o caráter sacrifical. Através dos sacrifícios realizados nos cultos do templo, os judeus se relacionavam com Deus, como nação e indivíduos” (RIEFF, 2003, p.66).

O culto cristão também recebeu referências das refeições familiares judaicas que práticava orações de ação de graças juntamente com um ritual que utilizava o cálice e o pão na refeição compartilhada com a família e amigos. Assim, “A refeição, respectivamente o culto, ‘transformou-se numa maneira de encontrar-se com Deus como provedor, anfitrião e companheiro’” (RIEFF, 2003, p.70). Interessa destacar práticas cotidianas comunais com implicações religiosas que foram desenvolvidas no espaço doméstico e que posteriormente adequaram-se aos templos cristãos.

A representação do culto eucarístico está relacionada com a última ceia de Jesus na qual ele anuncia o seu sacrifício e propõe a união, a comunhão entre seus seguidores. Ao longo dos séculos, houve uma iconografia variada para a representação do sacrifício de Jesus, em que se destaca a do Cordeiro em sacrifício, ostentando o Estandarte da Ressurreição. A morte de Cristo na Cruz foi identificada com o sacrifício do cordeiro pascal, cuja cerimônia foi estabelecida por Moisés – “o inocente cordeiro que os hebreus e outros povos imolavam nos altares sacrificando-o a Deus para terem a sua benevolência” (EUZEBIO, 2004, p.15). O Cordeiro é o próprio Cristo Salvador, cujo sangue foi derramado para salvar os homens, daí a sua associação com o sacramento da Eucaristia.

Martins (1988) aponta que até o século IX a eucaristia - a oferenda do vinho misturado ao pão - era guardada nas casas e igrejas a fim de se poder comungar diariamente. Nas igrejas, podiam-se levar aos doentes pelos diáconos como também para outras paróquias. Em busca de segurança e de maior ampliação, abandonou-se o habito de guardar a eucaristia em casa reservando-a apenas no espaço da igreja.

Na igreja, destinou-se inicialmente à sacristia, mas a partir do século XIII surgem nichos móveis de formas variadas – os tabernáculos – para a guarda da eucaristia.

O Concílio de Trento (1545-1563) deu atenção ao Sacramento da Eucaristia tanto no plano doutrinal como no campo da prática cultural e celebrativa. O rito da elevação da hóstia e do cálice, após a consagração, data dos começos do século XIII. Entretanto, o Concílio definiu normas rígidas para o culto a Eucaristia: a guarda deveria ser exclusivamente na igreja e no altar- mor; ênfase ao culto através de práticas de uso predominante a todos os fieis, e de culto como na procissão do Corpo de Deus para ser exposto à pública adoração.

Renovou-se, assim, "o fenômeno devocional da visão da hóstia" (MARTINS, 1988, p.342). Esta expressão religiosa provocou maior exposição ao culto eucarístico através da exposição do Santíssimo, das procissões como a de Corpus Christi, e de novas devoções.

O rito da elevação da hóstia e do cálice causava uma forte impressão e marcava a sensibilidade dos fieis:

> A elevação era anunciada pelo toque da campainha. Todos ajoelhavam respeitosamente, gerando-se um momento de intenso silêncio em que os fiéis, olhando a hóstia, tomavam consciência do dom de Deus. É a partir daqui que vão surgir outras formas de piedade exterior: genuflexões, adorações prolongadas depois da missa, etc. (MARTINS, 1988, p.342).

O culto a Eucaristia assume espaço primordial no interior dos templos religiosos, como nas práticas religiosas públicas como as festas religiosas – as procissões. As festas eram cultos religiosos que simbolizavam a devoção aos santos, a Maria e a Jesus Cristo. Segundo Campos (2003) estas práticas também estavam relacionadas com as da Paixão de Cristo.

O Concílio também estimulou o referido culto através da produção de imagens e pinturas para maior entendimento dos novos dogmas da fé. Nesse sentido, as pinturas analisadas foram produzidas com esse propósito de contribuir nos valores simbólicos pós-tridentino defendidos pelas ordens religiosas na colônia portuguesa.

3 As Irmandades do Santíssimo Sacramento

Sousa (2008) analisou a Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica como um instrumento de poder e prestigio social nas Minas Setecentista. O autor relacionou algumas práticas da sociedade do Antigo Regime em Portugal para entender

algumas características da sociedade colonial brasileira. Destaca práticas de benefícios que não se restringia a trocas econômicas, mas a laços de união e de ganhos simbólicos (SOUSA, 2008, p.19).

Nesta perspectiva, verificou-se que fazia parte do quadro de irmãos das Ordens Terceiras, nobres e funcionários públicos, que devido aos anseios e necessidades de projeções no palco político ou civil buscavam também cargos religiosos.

O autor acrescenta que da mesma forma que era importante para aqueles homens obterem mercês de hábitos das ordens militares ou serem eleitos para assumirem um cargo no Senado da Câmara ou possuir uma patente dos corpos de ordenança, o pertencimento a Ordem Terceira representava mais um critério:

> Como visto, o trânsito nestas instituições – a Ordem Terceira, a Câmara e também as Ordenanças – era bastante comum. Podemos ainda perceber que assumir cargos cada vez mais importantes em uma destas instituições significava um aumento no prestígio possuído por estes homens, possibilitando assim que ele assumisse também cargos cada vez mais importantes nas outras instituições em que participava (SOUSA, 2008, p.123).

Da mesma forma, a atuação das Irmandades do Santíssimo Sacramento caracterizou estas instituições como espaço da nobreza, para afirmação do poder e prestígio social. Essas se ligavam ao culto do sacramento a eucaristia.

Para o estudo das irmandades, devem-se buscar fontes sobre o funcionamento da Mesa deliberativa, práticas celebrativas, e relações estabelecidas com os artistas para a construção e embelezamento dos templos religiosos, que remonta, sobretudo, ao período entre os séculos XVII ao XIX.

Essas definiam construção e melhoramentos das dependências como o embelezamento interno e externo dos templos religiosos. Para além da diversidade de modelos, técnicas e materiais que o artista possuía para executar em obras de pintura e dourado, as irmandades estabeleciam exigências que definiam composições, cores e formas usadas em objetos, assim como material de boa qualidade e com prazos estabelecidos da conclusão da obra. A construção dos programas iconográficos passaria, então, pela influência de cenas bíblicas, martírios, êxtases e exaltação mística, relacionados à história da vida dos santos, bem como, à história das ordens religiosas.

Os ritos litúrgicos e para-litúrgicos vocacionados a Paixão eram promovidos por irmandades com destaque para a do Santíssimo Sacramento, que tinha, nas

comemorações da Semana Santa, um espaço de destaque e ostentação. Essa ficava responsável pelo encargo das cerimônias da Quinta-feira Santa (missa solene e Adoração do Santíssimo).

> Os ritos ficavam comprometidos se as irmandades se encontrassem empenhadas com obras de renovação da talha e reconstrução da matriz ou no próprio século XIX, quando, sob os auspícios da modernização, emerge nova concepção de experiência do sagrado mais despojada e racionalizada (CAMPOS, 2005, p.73).

Em Paes (2000) as festividades que marcaram a primeira metade do século XVIII, nas Minas, tinham como objetivo representar, de forma espetacular, para os súditos coloniais, a extensão do poder e da soberania do Rei persuadindo-os. Entre as festas processionais se destacavam a do Triunfo Eucarístico e Áureo Trono Episcopal. Segundo a autora, no Triunfo Eucarístico tinha-se o Santíssimo Sacramento exposto como o corpo de Cristo, ou seja, a hóstia conduzida no ostensório durante a procissão. O ostensório com a forma solar, apresentava a hóstia que tinha como principal significado a representação da luz. Assim a representação solar significava a irradiação de Deus para os fieis. Entretanto, as festas do Triunfo da Eucaristia eram normatizadas pelo rei como as procissões de Corpus Christi.

Interessa destacar condições semelhantes na Bahia onde o porto de Salvador projetava-se como escala para a Carreira da Índia por condições favoráveis geográficas, políticas, econômicas (séc. XVI - XVIII). As bases econômicas no recôncavo baiano durante os séculos XVII e XVIII foram, principalmente, a cana de açúcar, o tabaco e os escravos, permitindo o desenvolvimento do comércio e a absorção dos produtos manufaturados pela elite local.

O gosto pelas formas exóticas também aparece nas festas de exteriorização da fé católica promovendo uma emoção coletiva de religiosidade. As patrocinadoras dessas manifestações eram as Ordens Terceiras e irmandades religiosas que organizavam esses espetáculos religiosos tanto nos templos como em praças públicas. As imagens de Cristo eram utilizadas nas encenações dos Passos da Paixão de Cristo e são exemplos de uma dinâmica cultural mantida e difundida pelas elites comerciais e que predominou até meados do século XIX.

Peres (1999) dedicou-se em “A Memória da Sé” a discorrer relatos marcantes desde a criação até a demolição da Igreja da Sé ocorrida em 1933. A Igreja da Sé da

cidade de Salvador foi iniciada no Governo de Tomé de Souza, mas só com a criação da diocese da Bahia, em 1551, que se define a construção de uma igreja matriz de pedra e cal. As obras se arrastaram por longos anos consumindo recursos da Fazenda Real.

O autor reporta-se a depoimentos de cronistas do século XVI (Gabriel Soares da Souza) e do século XVII (Francisco Pyrard de Laval) que a Igreja da Sé já possuía certa grandeza entre 1587 e 1610, mesmo sem estarem de pé as suas torres (PERES, 1990, p.69-70).

A participação de representantes da nobreza colonial também foi atestada na construção da capela seiscentista no interior da Igreja da Sé, por Alves:

> Se lamentações e prantos tivessem o condão de reanimar as coisas belas que a mão do homem, inadvertidamente, destruiu. Nós concitaríamos os amigos da arte a chorar para que voltasse ao seu antigo esplendor a Capela seiscentista, que Felipe de Moura e João Peixoto Viegas mandaram construir, em 1648, na Sé Primacial do Brasil, em louvor ao S.S. Sacramento, conforme os dizeres que a mesma Capela ostentava, ao ser demolida em 1933 (ALVES, 1957, p.13).

Segundo Schwartz (1988), João Peixoto Viegas residia há bastante tempo na Bahia e conhecia a fundo a economia da região. Chegara à capitania em 1640 e logo teve participação no comércio e arrecadação de impostos, foi vereador por 3 vezes e acabou por comprar o cargo de escrivão na Câmara em 1673. Galvão (ano, p.) acrescenta que o mesmo envolveu-se em altos e rendosos negócios de terras no sertão, através do Morgado da Casa de São José das Itapororocas. Surge entre os irmãos da Santa Casa da Misericórdia e entre os doadores da Capela dos Bandeirantes na Antiga Igreja da Sé.

Conforme Alves (1957) a Irmandade do Santíssimo Sacramento procedeu na Capela do Santíssimo uma reforma no último quartel do século XVIII e as alfaias seiscentistas foram desfeitas e utilizadas nesse intuito. Foi encomendado novo retábulo, imagem nova do Cristo crucificado. Interessa destacar a encomenda da pintura de quatro painéis para a capela ao pintor José Teófilo de Jesus, objeto do presente estudo (figuras 1 e 2):

> Em junho de 1793, as obras internas da Capela estavam prontas, o douramento inclusive, encontrando-se às paginas 82,83, verso, e 84 do Livro 3º de Acordãos as quitações dos artistas encarregados dos trabalhos, sendo digna de transcrição dos artistas encarregados dos trabalhos, sendo digna de transcrição a que se segue, pelo fato de não

> haver Termo de ajuste com o autor: 'Guitação q. dá o M.e Jozé Theofilo de Jesus daq.ª de 60$000 r.s preço por q. ojustou os quatro Paineis dacapela da Irmd.e soS.mo Sacram.to'. [...] 'Perante mim Escr.m recebeo do Ir.º Thezour.º do Cofre Jozé Simoens Coimbra oM.e Jozé Theofilo de Jesus aq.ta de secenta mil r.s preço por que ojustou apintura dos quatro Paineis que se achão nas paredes Lateraes danosa Capela doSantissimo Sacram.to da Sé cathedral epor estar pago e Saptis feito asignou oprzente quitação na B.a aos 9 de Junho de 1793 eeu Henrique Jozé Lopes Escr.m actual daMeza oescrevy easignei' (ALVES, 1957, p.23).

Alves (1971), ao tratar da Igreja do Pilar da cidade do Salvador, refere-se aos fundadores o Padre Pascoal Duram de Carvalho, João Heitor e Manoel Gomes, devotos da Virgem sob aquela invocação assentada sobre um pilar ou coluna. A Igreja foi elevada a Paróquia, durante o governo de S. Sebastião Monteiro da Vide, cuja Irmandade se constituiu em 1718, logrando a aprovação do seu Compromisso em 11 de Outubro de 1719.

Da construção inicial a autora não se detém, mas encontram-se informações nos estudos de Ott (1979) sobre a construção da Igreja do Pilar por volta de 1690. Destaca a Irmandade do SS. Sacramento como responsável pela construção e conservação das igrejas paroquiais. Ott afirma também que as igrejas do Pilar e Santana foram edificadas por irmandades do SS. Sacramento e que cederam altares laterais a irmandades secundarias.

Com as primeiras décadas do século XVIII conclui-se a construção da capela-mor e sacristia. Entre 1796-1797, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar encarregou o mestre pintor José Joaquim da Rocha da pintura de seis quadros para a sacristia, quatro por cima do arcaz e dois para serem colocados junto do Lavabo. O dito pintor dourou também as molduras, saindo seu trabalho de pintura e douramento por 368$000, objeto do presente estudo (OTT, 1979, p. 32).

4 As pinturas de José Joaquim da Rocha e pinturas de José Teófilo de Jesus – estudo iconográfico e iconológico

Campos (2003), ao analisar a pintura religiosa em Salvador 1790-1850, afirma que os pintores e os escultores eram considerados profissionais liberais e independiam da licença da Câmara para exercerem suas profissões. Tinham participação social e se

colocavam em evidencia frente aos órgãos oficiais e em conseqüência as ordens religiosas, que eram os principais encomendantes de obras artísticas.

A construção dos programas iconográficos passaria, então, pela influência de cenas bíblicas, martírios, êxtases e exaltação mística, relacionados à história da vida dos santos, bem como, à história das ordens.

A pintura que ora se estuda estava baseada no conceito tridentino do decoro, que pautava a criação de uma cena bíblica ou de vida de santo onde nenhuma imagem fosse falsa ou de beleza provocativa. Os encomendantes se colocavam com diligência e cuidado na forma em que deveriam ser apresentadas.

José Teófilo de Jesus (1758-1849) ao lado do oficio artístico, assumiu carreira a militar, como consta de Alvará, de 22 de julho de 1788, emitido pelo Governador e Capitão General da Bahia D. Fernando José de Portugal, nomeando-o para o posto de Porta Bandeira do 4º Regimento de Artilharia da Cidade da Bahia (CAMPOS, 2003, p.304).

Conforme assinalado, a Irmandade do Santíssimo Sacramento encomendou em 1793 ao pintor quatro painéis para as paredes laterais da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja da Sé. O documento citado por Alves (1957) apenas atesta a execução dos referidos painéis. Não restaram informações sobre as características formais. Para Ott (1979) os painéis foram executados por José Joaquim da Rocha e foi indevidamente atribuído por Marieta Alves a José Teófilo de Jesus.

José Joaquim da Rocha (1737 [?] -1807) destacou-se na pintura baiana, devido ao seu prestígio social nas irmandades mais ricas de Salvador. Em *Noções d'Arte na Provincia da Bahia* (BNRJ, Mss 34, 4,3, nº 1), documento de autoria anônima, escrito provavelmente entre 1860-1870, nomeia-se o pintor José Joaquim da Rocha como responsável por formar uma escola de discípulos que perdurou até meados do século XIX. Entre esses, nominava-se José Teofilo de Jesus.

Entre as inúmeras obras realizadas destacam-se as que a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar encarregou o mestre pintor da pintura de seis quadros para a sacristia entre os anos 1796-1797 (quatro pinturas sobre o arcaz e duas ao lado do lavabo).

Para a análise das pinturas, utilizou-se o método desenvolvido por Panofsky (1979), que passa por três níveis: a) descrição pré-iconográfica, com a identificação das

formas e identificações das relações como acontecimentos ou como qualidades expressionais chamado como mundo dos motivos artísticos; b) iconográfica com a ligação dos motivos artísticos e as combinações, composições com assuntos e conceitos, manifestos em imagens, estórias e alegorias; c) iconológica, com a apreensão de métodos de composição ou significação iconográfica. A descoberta e interpretação desses valores "simbólicos" é o objeto da iconologia.

As pinturas executadas por José Teófilo de Jesus para a Capela do Santíssimo Sacramento da antiga Igreja da Sé, atualmente sob a guarda do Museu de Arte Sacra de Salvador, com exceção a uma das pinturas que se encontram na Catedral de Salvador. E as pinturas executadas por José Joaquim da Rocha para a sacristia da Igreja do Pilar, cada conjunto foi organizado em quatro cenas. Para a análise iconográfica e iconológica escolheu-se descrever a cena 1, a cena 2, a cena 3 e a cena 4. Partiu-se do conjunto de pinturas de José Teófilo de Jesus, por ser o mais antigo e buscou-se observar as diferenças encontradas no conjunto de pinturas de José Joaquim da Rocha.

Cena 1: à esquerda, vê-se Sacerdote judaico com túnica azul e manto vermelho, empunhando uma faca para sacrificar um cordeiro sobre o altar. À direita, bispo com vestes cerimoniais, túnica branca e manto rebordado em ouro levanta as mãos para o alto a apontar uma bandeja suportada nas costas de querubins tendo em cima grande circulo brilhante a irradiar luz. No plano inferior a direita vê-se um padre ajoelhado vestido de túnica preta com Camisão branco e carrega um ostensório. No plano inferior a direita vê-se uma ânfora e bandeja dourada (Figura 3). A cena 1 de José Joaquim da Rocha difere apenas no vestuário do sacerdote judaico e por trás do bispo encontra-se um homem vestido de túnica azul com manto vermelho a empunha uma cruz tripla(Figura 4)

Cena 2: no centro o Sacerdote judaico segura com a mão direita o pão ao lado direito vê-se o cálice de vinho sobre o altar. No plano superior vê-se a bandeja com um circulo a irradiar luz carregada por querubins, simbolizando Deus. No plano inferior a direita vê-se um querubim a segurar a mitra do sacerdote. No plano inferior a esquerda vê-se um homem ajoelhado a segurar entre as mãos uma vela. No plano do fundo, vê-se fieis a acompanhar o ritual. A cena 2 de José Joaquim da Rocha difere apenas o sacerdote usa a mitra e o anjo segura uma coroa de rei nas mãos.

Cena 3: Jesus Cristo no centro a sair do túmulo na ressurreição amparado por anjos, tendo no primeiro plano os símbolos da crucificação: coroa de espinhos, pregos e pedaço de madeira junto um anjo ajoelhado com veste vermelha, e no plano superior vê-se um anjo a carregar para o alto uma bandeja com um circulo a irradiar luz, simbolizando Deus. Essa pintura encontra-se na Catedral Basílica de Salvador, antigo Colégio dos Jesuítas. A cena 3 de Jose Joaquim da Rocha não há diferença significativa apenas maior centralização na figura de Jesus Cristo.

Cena 4: No centro Jesus Cristo está de pé,veste de túnica vermelha e manto azul, dá a hóstia a um dos seus discípulos que se encontra no canto inferior esquerdo em genuflexão – a Pedro. Ao fundo vê-se uma mesa com toalha branca tendo em volta os discípulos como referencia a santa ceia, mas trata-se de um tempo posterior pois encontram-se alguns em posição de oração e demonstrando que não vêem Jesus Cristo. Apenas o discípulo Pedro que recebe a hóstia da mão de Jesus Cristo parece reconhecê-lo(Figura 5). A pintura encontra-se em restauro. A cena 4 de José Joaquim da Rocha não há diferenças significativas apenas destaque ao cálice de vinho no canto esquerdo da mesa(Figura 6).

Descrição iconológica: A representação do Cordeiro de Deus foi utilizada por João Baptista para designar a Cristo quando este se aproximava dele para o Batismo no Jordão; uma identificação entre a imagem de Cristo e a do Cordeiro traz a continuidade entre o cordeiro pascal e o sacramento da eucaristia. Essa representação permaneceu até o sec. XI quando então foi substituída por Cristo crucificado ou morto, conforme transformações de sensibilidade e naturalismo que se fazem sentir na Europa. Buscou-se também dar ênfase a, simbologia de Cristo como manifestação de Deus. As passagens de sofrimento e condenação de Jesus Cristo na Galiléia (flagelação, coroamento de espinhos, crucificação) são simbolizadas na Santa Missa, como a Paixão, porém de forma mística, não cruenta.

C**onclusão**

Os artistas buscavam atender um gosto estético predominante nas encomendas das imagens religiosas ditadas pelas ordens terceiras que visavam o culto pelo

refinamento do gosto, posse de delicados objetos decorativos, de conotação mística – religiosa. O conjunto de imagens executado por José Teófilo de Jesus para a Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja da Sé e o conjunto de imagens executado por José Joaquim da Rocha para a sacristia da Igreja do Pilar tinha o mesmo programa iconográfico, isto é, o culto eucarístico. As pinturas serviam como imagens de devoção, de culto, portanto não era mais a obra do artista que o executou, mas um instrumento para a evangelização catequética.

O valor simbólico na posse de objetos religiosos expressava poder e capacidade aquisitiva dos encomendantes. O conjunto de imagens relacionadas ao culto à eucaristia pode ser considerado como importante acervo artístico barroco, pela expressividade através de elementos de dor e flagelação, estratégia de propagação da fé católica.

Referências:

ALVES, M. A capela do S.S. Sacramento da Sé primacial do Brasil. In: *Revista de Cultura e Divulgação*, Ano 1, nº. 1, Nov., Salvador: [Prefeitura do Município], 1957. [p.13-29].

___. *Igreja do Pilar*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, Diretoria do Arquivo, Divulgação e Estatística da Prefeitura do Salvador, 1971.23 p. il. (Pequeno Guia das igrejas da Bahia, 9).

BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. *Noções d'arte na província da Bahia* – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – BNRJ, Mss II – 34, 4,3, nº 1.

CAMPOS, A. Aspectos da Semana Santa através do estudo das Irmandades do Santíssimo Sacramento: cultura artística e solenidades (Minas Gerais séculos XVIII ao XX). In: *Revista Barroco*: Belo Horizonte, v.19, p.71-88, 2005.

CAMPOS, M. F. H. *A pintura religiosa em Salvador, 1790-1850.* 2003, 513 p. Tese (Doutorado em Historia da Arte) - Faculdade de Letras /Universidade do Porto, Porto, 2003.

GALVÃO, R. A. Os povoadores da região de Feira de Santana. In: *Sitientibus*, Feira de Santana, 1(1): 25-31, jul./dez, 1982.

MARTINS, F. Estudo iconográfico do retábulo-sacrário da capela do Santíssimo Sacramento da Igreja da Matriz de Caminha. In: *Revista da Faculdade de Letras do*

Porto, nº 5, 1988, p. 337-366. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2115.pdf>. Acesso em 22 de janeiro de 2011.

OTT, C. *A Escola Bahiana de Pintura 1764-1850*. São Paulo: Raizes, 1982.

_____. *Atividade artística nas igrejas do Pilar e de Sant'ana da cidade do Salvador*. Salvador: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, 1979.

PAES, M. P. D. C. *Teatro do Controle*: prudência e persuasão nas Minas do Ouro. 2000, 217p. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, [S.l], 2000.

PANOFSKY, E. *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIEFF, S. G. *Diaconia e culto cristão*: resgate de uma unidade essencial e suas conseqüências para a vida das comunidades cristãs. 2003. 371p. Tese (Doutorado em Teologia) - Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2003.

SCHWARTZ, S. B. *Segredos internos*: engenhos e escravos na sociedade colonial 1550-1835. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, M. B. N. *Ser nobre na colônia*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SOUSA, C. O. *Os membros da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica*: prestígio e poder nas Minas (século XVIII). 2008. 201p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

Fig. 1 – Capela do S. Sacramento

Fig. 2 – Capela do S. Sacramento

Fig.3 – José Teófilo de Jesus

Fig. 4 – José Joaquim da Rocha

Fig. 5- José Teófilo de Jesus

Fig. 6 – José Joaquim da Rocha

Fig. 1 e 2 – Fonte: “A Sé Primacial do Brasil”, 1933.

Fig. 3 - Fonte: “A Escola Bahiana de Pintura”, 1982.

Fig. 4 – Fonte: Acervo da Igreja do Pilar

Fig. 5 – Fonte: “A Escola Bahiana de Pintura”, 1982.

Fig. 6 – Fonte: Acervo da Igreja do Pilar

DE LARGO DO COLÉGIO A PRAÇA JOÃO PESSOA: A TRANSFORMAÇÃO DE UMA PAISAGEM URBANA VISTA EM FOTOGRAFIAS.

Maria Helena Azevedo, Arquiteta, Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Pesquisadora do Laboratório de Pesquisa Projeto e Memória (LPPM) do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal da Paraíba.

(mhelena.br@hotmail.com).

Introdução

Lugar do encontro, do comercio, do passeio, do descanso. Respiradouro em meio ao ambiente construído da cidade. Cenário para o espetáculo da vida cotidiana como também para acontecimentos outros como manifestações populares, incluindo aqui protestos e comemorações. Mesmo mudando de funções ou significado ao longo do tempo, assim, tem sido a praça, desde a ágora, passando pelas praças medieval, renascentista e barroca, até chegar ao Brasil, principalmente, como largos e adros de igrejas.

Assim, nas cidades da América Portuguesa, os espaços livres públicos, costumeiramente não vegetados, costumavam ser locados diante dos edifícios religiosos. Alias, sobre este tema, Marx (1980, p. 49-50) afirmou que “Logradouro público por excelência, a praça deve a sua existência, sobretudo, aos adros das nossas igrejas.” A sua presença era indício de valorização do tecido urbano (REIS FILHO, 1968, p.130), tendo os administradores públicos especial atenção por eles. Simultaneamente, também, a arquitetura civil edificada à volta destes logradouros costumava primar pelo requinte construtivo, contribuindo para acentuá-los como pontos focais.

Quando a cidade de Filipéia de Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, foi fundada, em 1585, os jesuítas se instalaram próximos à aldeia dos tabajaras e ali construíram uma igreja (PINTO, 1977, p.20), que na descrição de Herckman (1982, p. 44) “[...] é uma igrejinha, ou, para melhor dizer, uma simples capela com a denominação de São Gonçalo” (Figura 01 – 4). Em 1593, devido a atritos com os franciscanos, os jesuítas foram expulsos da Paraíba e só se voltará a ter notícias sobre a presença de representantes dessa ordem, em terras paraibanas, no ano de 1676 quando eles receberam uma permissão regia para retornar à província e instalar ali uma Casa Conventual (MOURA FILHA, 2005, p.360). Há registros que em 1728, os inacianos ofereciam “[...] aula pública de latim, de ler e escrever” (MOURA FILHA, 2005, p.373).

Figura 01 – "FREDERICA CIVITAS".Autor: Gravura de Jan van Brosterhuisen.
Detalhe de uma imagem que ilustra o livro de Barlaeus (BARLAEUS - 1647)
Fonte: REIS FILHO (2000) a partir de exemplar da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

1. Convento Franciscano
2. Largo da Câmara / Largo do Erário
3. Igreja da Misericórdia
4. Igreja de São Gonçalo (Companhia de Jesus)
5. Matriz

A. Rua Direita
B. Rua Nova

Observando o mapa de Jan van Brosterhuisen. (Figura 01), cujas informações foram levantadas quando os jesuítas haviam saído da Capitania da Paraíba, pela primeira vez, nota-se a presença de um vazio em volta da igreja de São Gonçalo (FIGURA 01 - 4). Após o retorno desses religiosos, foi com as esmolas da população e com ajuda vinda de Portugal que, até 1759, os padres ergueram a casa e o colégio como também reergueram a igreja, em função do seu estado precário, e finalizando o conjunto, construíram o seminário, ocupando, assim, toda a quadra situada ao final da Rua Direita.

Por divergências políticas com o Marquês de Pombal, os jesuítas foram expulsos do Brasil, em 1759. Uma Carta Régia, de 1771, permitiu ao Governador da Província da Parahyba passar a sua residência para o conjunto Jesuíta, que, assim, foi transformado em Palácio do Governo (PINTO, 1977, p.164).

No que diz respeito ao traçado urbano, a presença dos jesuítas na extremidade sul da cidade, considerada, então, como arrabalde contribuiu para atrair a expansão urbana naquela direção. Simultaneamente, como era comum que os edifícios religiosos tivessem uma implantação destacada dentro da malha urbana, o Conjunto Jesuíta definiu, ainda, a presença de um largo de traçado regular, localizado em sua frente, que passou a ser conhecido como Largo do Colégio.

Assim, diante da Casa de São Gonçalo, nome dado ao abrigo dos jesuítas na Paraíba, "formou-se um novo espaço livre público de grandes dimensões e traçado regular" (MOURA FILHA, 2005, p.377-378), que aparece na literatura com nomes como Pátio do Colégio, Largo do Paço, Jardim Público, Praça do Comendador Felizardo Leite e Praça João Pessoa - sendo este último nome usado desde a década de 1930. Por muitos anos, o conjunto jesuíta representou um dos pontos limites da Cidade da Parahyba (Figura 01) - logo que se passava por ele, rumo ao sul, já se tomava a estrada que seguia em direção a Pernambuco.

Por conta da vinda do Imperador Pedro II à Paraíba, em dezembro de 1859, providências foram tomadas no intuito de preparar a cidade para a visita pelo Presidente da Província, o paraense Ambrósio Leitão da Cunha. O Palácio do Governo (antiga casa conventual) foi reparado e mobiliado adequadamente para acomodar os hospedes. A iluminação pública, por sua vez, recebeu um orçamento especial destinado à aquisição de novos lampiões para o percurso da comitiva real e para o Largo do Colégio, situado na frente do Palácio. Assim, diminui-se um pouco a escuridão na qual a cidade mergulhava ao cair da noite, segundo a descrição feita por Almeida (1977, p.33), e permitiu-se que as pessoas permanecessem nas ruas, participando das festividades.

A partir da segunda metade do século XIX, fotógrafos intinerantes costumavam passar temporadas de trabalho na Cidade da Parahyba como informou Bechara Filho (1983) em seu artigo Primordios da Fotografia na Paraíba, publicado no Jornal Correio das Artes e escrito com base no levantamento de anuncios publicados pela imprensa local entre 1850 e 1899. Já o século XX, caracteriza-se pela presença de fotógrafos, de fato, radicados na Parahyba.

A preocupação em documentar fotograficamente obras como a expansão ferroviária, a construção de açudes e as remodelações urbanas era uma constante por parte da administração pública. Entre o final do século XIX e o início do século XX, era comum os governantes terem um fotógrafo trabalhando a seu dispor para registrar essas transformações. As fotografias seriam usadas para ilustrar os relatórios das obras e as reportagens dos periódicos.

De fato, a construção de ferrovias foi um dos temas que mais aproximou a administração pública dos fotógrafos. No caso da Paraíba, a empresa *Conde D' Eu Railway Company*

Limited, responsável pela implantação da ferrovia, contratou o fotógrafo João Firpo para documentar as suas obras. Firpo tinha um estúdio fotográfico situado na Rua Direita, nº 62 e teria permanecido na cidade entre 1877 e 1885 (BECHARA FILHO, 1983). Nesse período, ele fotografou as principais ruas e edifícios públicos da cidade da Parahyba como informa Lira (1997, p. 144):

> Firpo talvez tenha sido o primeiro fotógrafo a documentar sistematicamente a paisagem urbana da cidade da Parahyba no século passado com "vistas" das suas principais ruas e prédios públicos. Ao realizar esta primeira documentação fotográfica da capital, Firpo o fez com intenções comerciais como ficaria claro quatro anos depois ao anunciar que pretendia colocá-la à venda num estabelecimento comercial e divulgá-la noutras cidades ...

As fotografias produzidas nessa época, por vezes, costumavam ter a sua autoria identificada através do nome dos fotógrafos impresso nos *passe-partout* que serviam de suporte às imagens ou em carimbos aplicados no verso das fotos. No caso da Paraíba, no entanto, essa prática nem sempre foi seguida e muitas imagens, principalmente aquelas do século XIX, de fato, ficaram sem o registro de autoria. Em suas pesquisas, Lira (1997, p.144) não conseguiu localizar os originais de João Firpo.

Registros fotográficos: de Largo do Colégio a Praça João Pessoa

A primeira das fotos aqui pesquisadas é de 1878 (Figura 02) e observa-se a quadra do conjunto jesuíta, com os três edifícios que ocupam lotes de dimensões distintas: o primeiro, da esquerda para a direita, foi ocupado pela casa conventual. O lote do meio, de testada mais estreita, foi ocupado pela igreja. O terceiro deles foi ocupado pelo colégio. A ausência dos recuos frontal e lateral, como costumava ocorrer na implantação de edifícios no período colonial, gerou na quadra uma ocupação adensada e, nitidamente, marcada pela horizontalidade, amenizada, contudo, pela presença da igreja com o seu frontispício e a sua torre sineira. Na época da foto, a casa conventual era ocupada pelo Palácio do Governo e o edifício do colégio passou a abrigar o Lyceu Parahybano.

Figura 02: O Antigo Conjunto Jesuíta
Fonte: Acervo Humberto Nóbrega

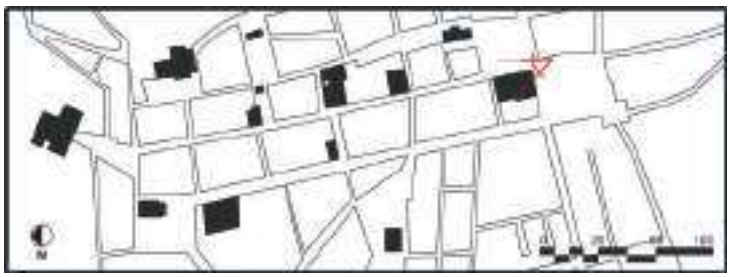


Figura 03: Indicação de onde a Figura 02 foi fotografada

Antiga casa conventual sofreu uma intervenção que a deixou com elementos característicos do neoclássico – platibanda, frontão triangular, janelas de arco pleno no pavimento superior. Logo em seguida, aparece o frontispício barroco da igreja, ao lado da torre sineira que tem cobertura em quatro águas e campanário em arco pleno. O antigo Colégio dos Jesuítas ainda possui um pequeno beiral em telha canal, apoiado sobre beira e bica, que despeja as águas da chuva diretamente na rua. A partir da quadra seguinte, é possível observar a presença de casas térreas e sobrados, definindo o perfil da Rua Direita.

É visível na foto de 1878 (Figura 02) que, mesmo sendo uma via de destaque na estrutura urbana da cidade, há uma vegetação rasteira em praticamente toda a extensão da Rua Direita. Já a praça é contornada por uma mureta de aproximadamente meio metro de altura. Por sua vez, a edificação de esquina, junto à qual o fotografo colocou a sua máquina fotográfica, é uma casa cuja parede ainda foi em parte capturada pela imagem – neste local, depois, será construída a Escola Normal.

Através dessa foto, ainda é possível se observar:

- O processo de substituição da linguagem arquitetônica remanescente do período barroco pela linguagem neoclássica;
- A presença de massa vegetal no largo;
- O calçamento da Rua Direita, terminando logo após a quadra ocupada pelos Conjunto Jesuíta, e
- O desenho da rua e das calçadas sendo visto em praticamente toda a sua extensão.

O cartão postal da década de 1910 (Figura 04), conta-nos que a fachada do edifício do Lyceu passou por uma remodelação e recebeu elementos característicos do neoclássico, a exemplo do frontão triangular. Já a volumetria da quadra permanece sem alteração significativa em relação à imagem de 1878. Com relação ao largo, que passou a ser, oficialmente, chamado de Jardim Público, é possível observar que agora há um gradil de ferro assentado sobre a mureta, havendo ainda portão de acesso ao seu interior, contornado por um arco. Logo após o Jardim Público, há uma casa térrea, na esquina, aonde funciona a sede da Imprensa Oficial.

A construção do Jardim Público teria se iniciado entre 1877 e 1879, época em que a Província da Parahyba sofreu uma grande seca e teria se arrastado até 1899, ano no qual o primeiro coreto foi locado no centro da praça (MELLO, 1990, p.84). Com isso, o largo foi transformado em um espaço ajardinado, onde o governo promovia apresentações de retretas pela banda da Polícia (MELLO, 1990, p.85).

Um aspecto importante a ser destacado nessa imagem é a presença de um poste com lâmpada na calçada da igreja. Como a iluminação elétrica da Cidade da Parahyba só foi inaugurada em 14 de março de 1912 (NOGUEIRA, 2005, p.32), é possível, portanto, questionar a data grafada no postal.

Figura 04: Rua Direita, Parahyba do Norte, Brazil.
Fonte: Acervo Humberto Nóbrega

Figura 05: Indicação de onde a Figura 04 foi fotografada

Na foto de 1927 (Figura 05), aparece em destaque o edifício sede de a União, jornal publicado pela Imprensa Oficial, e construído no terreno de esquina da Rua Direita com o Pátio do Palácio. Esta foto tem a particularidade de ter a assinatura do fotografo – Voltaire. A União foi fotografada em perspectiva e a foto foi tomada diante da quina, evidenciando duas de suas fachadas com os ornatos usados pelo ecletismo, como guirlandas, mascarões e frisos.

O edifício possui dois pavimentos e está situado na cabeça da quadra, substituindo uma casa térrea vista na imagem anterior (Figura 04). O seu volume base é formado por um sólido regular, de largura acentuada e pouca profundidade, que possui as quinas arredondadas. Sobre a quina da Rua Direita, foi colocada uma cúpula, na qual repousa uma águia metálica. Estes dois elementos dão uma leitura volumétrica de destaque ao edifício. É possível observar que na altura do terceiro poste elétrico, que aparece na foto, a União possui uma reentrância, algo como uma varanda. Outro ponto importante de destaque nesta foto é a presença de uma muda de árvore plantada na calçada que dá para a Rua Direita – indício de que alguma preocupação com a arborização urbana já existia na cidade.

Figura 06: Redação de A União
Fonte: Acervo Humberto Nóbrega

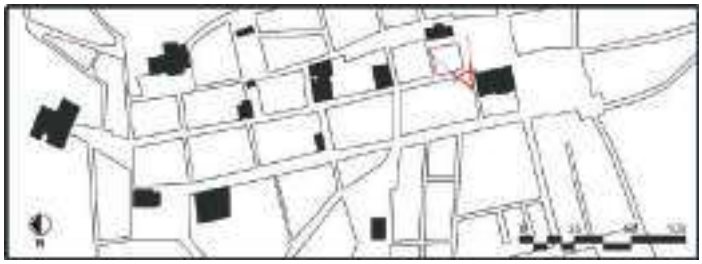


Figura 07: Indicação de onde a Figura 06 foi fotografada

Um cartão postal de data não identificada é a quarta imagem aqui apresentada (Figura 06) para relatar sobre a morfologia do Jardim Público. Há duas evidências, entre outras, no entanto, que permitem situar este postal cronologicamente:

- A grade de proteção das mudas de árvore é idêntica àquela que aparece na foto anteriormente pesquisada e datada como sendo de 1927 (Figura 06);
- A presença do coreto de arquitetura do ferro situado no centro da praça. Ele será removido dali para a colocação do monumento a João Pessoa, obra do escultor Umberto Cozzo, em 1932.

Portanto, a imagem deve ter sido captada entre o final dos anos 1920 e o início dos anos 1930. Ela apresenta uma tomada da praça com sua vegetação, coreto, arcos metálicos demarcando as quinas, busto de Epitácio Pessoa, bancos e usuários em um final de tarde.

Figura 08 – Um final de tarde
Fonte: Humberto Nóbrega

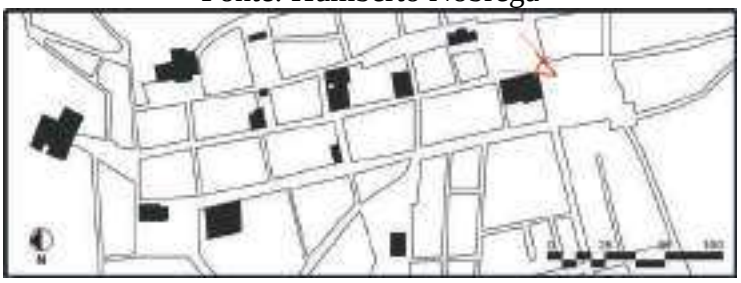


Figura 09: Indicação de onde a imagem 08 foi fotografada

De topografia plana, a praça tem formato regular, muito próximo de um quadrado e foi tratada com um desenho que tem influência dos jardins franceses. O seu traçado é marcado pela simetria e pela presença de um elemento central, o coreto em arquitetura de ferro.

O edifício-sede de a União passou por uma remodelação que alterou sua platibanda: com a remoção da cúpula, que ruiu por problemas técnicos, foi adicionado um pequeno frontão sobre a segunda janela (vista da esquerda para a direita). Aliás, a remoção da cúpula acabou por alterar a volumetria que o edifício de a União ostentava na foto de 1927 (Figura 06), diminuindo assim a sua suntuosidade. O ambiente do pavimento superior, que na foto anterior foi identificado como sendo uma possível varanda, recebeu uma vedação em alvenaria e passou a ter uma esquadria com desenho diferenciado das demais já existentes no edifício.

Já a volumetria da praça é marcada pela presença de um conjunto de palmeiras imperiais contornando o coreto central e marcando os acessos que apontam para os quatro principais

pontos cardeais, num exemplo claro de como as árvores eram implantadas, seguindo padrões arquitetônicos e definindo uma relação entre vegetação e cidade na paisagem urbana (CULLEN, 2009, p.84). A massa verde se distribui ainda através de outras árvores e canteiros com flores e grama.

Nessa foto, é importante observar a retirada do gradil que delimitava a praça. O uso por parte da população é outro ponto que merece destaque: é possível ver crianças e também grupos de jovens mulheres freqüentando a praça como um lugar de lazer, em um final de tarde. Por essa época, o antigo largo já era chamado de Praça Comendador Felizardo Leite.

Nas primeiras décadas do século XX, no entorno da praça aqui estudada, além do Conjunto dos jesuítas, situado a oeste, e da sede da Imprensa Oficial, situada ao norte, havia o casario residencial, ocupando lotes de dimensões menores, situado ao leste, e a Escola Normal, situada ao sul.

Figura 10: Praça Comendador Felizardo
Fonte: Acervo Humberto Nórega

Figura 11: Indicação de onde a Figura 10 foi fotografada

O cartão postal (Figura 10) que apresenta aqui a Praça Comendador Felizardo e Escola Normal possui a data de 1931, grafado à mão. Como em outubro de 1930 a Cidade da Parahyba passou a se chamar João Pessoa, é possível que a foto seja de data anterior a 1931.

Implantado em um lote de cabeça da quadra com dimensões regulares, o edifício da Escola Normal tem por base um sólido regular com saliências que marcam as quinas e a área em

volta do eixo de simetria. O seu volume é nitidamente caracterizado pela dimensão horizontal. A fachada principal é marcada por um eixo de simetria sobre o qual há uma frontão. Ainda existem outros dois frontões situados sobre as quinas do edifício. As esquadrias do pavimento térreo possuem arco pleno e as do pavimento superior são em arco retilíneo. O desenho da fachada faz uso de pilastras para contrastar com os frisos e a acentuada horizontalidade do volume.

Já com relação à volumetria da praça, observa-se que a presença do coreto, localizado no centro, e das palmeiras, à sua volta, definem uma verticalidade para o desenho desse espaço livre público.

Na imagem seguinte (Figura 12), a principal informação morfológica trazida é a ausência da igreja construída pelos jesuítas: Antes, havia a presença de três edifícios distintos, porém formando um conjunto. A demolição da igreja, visando a realização de uma remodelação no edifício vizinho, ocupado pelo Palácio do Governo, alterou a morfologia da quadra e do seu entorno. O lote vazio modificou a noção de conjunto e de totalidade responsável pelo entendimento da forma da quadra, gerando efeitos sobre a espacialização daquela área, como a quebra da sequencia visual das fachadas e as relações intervolumétricas com os dois edifícios que permaneceram em pé.

Figura 12 : Palácio do Governo
Fonte: Acervo Humberto nóbrega

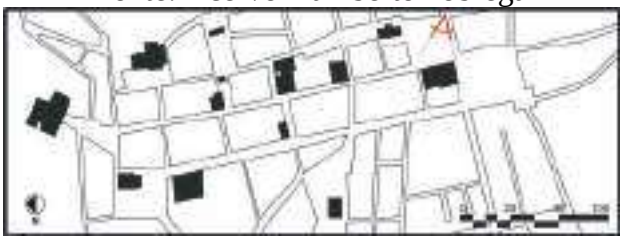


Figura 13: Indicação de onde a Figura 12 foi fotografada

A fachada da antiga casa conventual, ocupada pela sede do governo, passou por outra reforma para transformá-la num edifício eclético com ornatos como – janelas de arco pleno, sacadas

com balaustres de alvenaria, guirlandas, gregas, colunatas e frisos. Já na fachada da quadra, percebe-se claramente a sua fragmentação, resultando em dois edifícios isolados e com linguagens arquitetônicas diferentes, já que o neoclássico que foi anteriormente adicionado ao antigo seminário dos jesuítas também foi substituído por uma linguagem arquitetônica do neocolonial, trazendo, novamente, modificações como a remoção da sua platibanda com o frontão triangular que existia ali.

O único elemento que restou da igreja foi a sua torre que recebeu um acréscimo (na altura) e foi incorporada ao antigo seminário, tentando parecer parte deste edifício. O vazio gerado pelo desaparecimento da igreja alterou ainda a relação edifício/lote, causando a falsa impressão de existir um afastamento lateral entre as outras duas construções que restaram na quadra. Qualidades morfológicas como orientabilidade e a identificabilidade do lugar também foram diretamente afetadas, resultando, ainda, em perdas irreparáveis para a memória da cidade.

Finalizando

Em 1878, quando, provavelmente, o fotografo João Firpo tomou as primeiras imagens do Largo do Colégio, ele iniciou o registro uma série de informações sobre o ambiente construído que chegaram até os nossos dias em uma espécie de testemunho da conformação física de como já foi a paisagem urbana da cidade da Parahyba. De modo particular, essas fotografias nos contam o percurso histórico de como o Largo do Colégio e o seu entorno foram sendo construídos e, também, desconstruídos, ao longo de sete décadas, entre 1870 e 1930.

Foi possível perceber que, a partir das fotos da década de 1920, a atenção dos fotógrafos estava voltada para registrar os novos edifícios construídos no entorno da praça. Essa mudança de foco no olhar dos fotógrafos pode ser explicada sob dois motivos. Um deles é sob a luz da separação oficial entre Estado e Igreja, ocorrida em 1911, rompendo uma união que, desde o Brasil colônia, fizera das igrejas as principais referencias da paisagem urbana das cidades brasileiras. Com a separação, outros marcos simbólicos foram sendo construídos ou remodelados para expressarem essa mudança. O segundo motivo é o processo de modernização das estruturas urbanas, capitaneado pelo pensamento higienista, que tratou de iluminar, sanear, higienizar e aformosear as cidades brasileiras. No caso da cidade da Parahyba, essas ações se intensificaram a partir da década de 1910 e seguiram pelos anos 1920 e 1930, trazendo transformações para a paisagem da cidade.

A preocupação com a estética urbana é percebida, ainda, na implantação de alguns edifícios em locais importantes da cidade, como o Jardim Público, por exemplo. O conjunto dos Jesuítas, que recebeu ornatos da arquitetura eclética, ganhou a companhia do edifício da Imprensa Oficial, sede de a União, e também da Escola Normal, ambos construídos no final da década de 1910, período de prosperidade econômica para a Província da Paraíba, em função da cultura do algodão, e que resultou em ações modernizadoras para a capital.

Assim, o antigo largo foi se transformando em um espaço refinado para onde acorriam as famílias nos finais de semana a fim de ouvir a retreta, como também os rapazes e moças em busca de um flerte. O Jardim Público se tornou, nos anos 1920, um lugar onde era possível encontrar diversão permanente e que não era vinculada à igreja, como as tradicionais festas das padroeiras ou as festas de final de ano (MELLO, 1990, p. 75). Era o lugar do *footing* e da paquera. Mudanças de hábitos sociais promoviam o uso e a apropriação dos espaços públicos.

No caso do conjunto jesuíta, houve, ainda, a ruptura da memória arquitetônica, decorrente da demolição da igreja da antiga Igreja de São Gonçalo. Essa situação foi prontamente absorvida pelo olhar dos fotógrafos. A antiga residência, ocupada pelo Palácio do Governo e o antigo colégio, ocupado pelo Lyceu, que permaneceram em pé após a remodelação, passaram a ser capturados pelas lentes como dois edifícios isolados. O vazio gerado pelo desaparecimento da igreja resultou também numa fragmentação do olhar do fotografo, como relatam as imagens abaixo.

Figura 14: Palácio do Governo
Fonte: Acervo Humberto Nóbrega

Figura 15: Torre do Rádio e Secretária do Interior

Referências

ALMEIDA, Maurílio Augusto de. *A Presença de D. Pedro II na Paraíba*. Recife: Mousinho Artefatos de papel, 1975.

BECHARA FILHO, Gabriel. Os Primórdios da Fotografia na Paraíba. In: *Correio das Artes* (Jornal A União). João Pessoa, 27 nov. 1983.

CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana.* Lisboa: Edições 70, 2009.

HERCKMAN, Elias. (1639). *Descrição da Capitania da Paraíba.* Apresentação de Wellington Aguiar e notas de Marcus Odilon Ribeiro Coutinho. João Pessoa: A União editora, 1982.

LIRA, Bertrand de Souza. *Fotografia na Paraíba:* Um inventário dos fotógrafos através do retrato (1850-1950). João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

MELLO, José Octávio de Arruda. *Os Coretos no Cotidiano de uma Cidade:* Lazer e classes sociais na capital da Paraíba. João Pessoa: Fundação Cultural do Estado da Paraíba, 1990.

MOURA FILHA, Maria Berthilde. *De Filipéia a Paraíba:* uma cidade na estratégia de colonização do Brasil. Séculos XVI-XVIII. Porto, 2005. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2005.

NOGUEIRA, Helena de Cássia. *As Primeiras Décadas da Eletricidade e do Saneamento Básico na Capital Paraibana, 1900 – 1940.* João Pessoa, 2005. Dissertação (Mestrado em Engenharia Urbana) – Programa de Pós-graduação Em Engenharia Urbana, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2005.

PINTO. Irineu Ferreira. *Datas e Notas para a História da Paraíba.* [2ª.ed.] João Pessoa: Ed. Universitária/ UFPB, 2v. (Coleção Documentos Paraibanos),1977.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Contribuição ao Estudo da Evolução Urbana do Brasil (1500/ 1720).* São Paulo: Livraria Pioneira Editora/ Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

____. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial.* São Paulo, Editora da USP, 2000.

GUARDIÃO DE IMAGENS: "MEMÓRIAS FOTOGRÁFICAS" E A RELAÇÃO DE PERTENCIMENTO DE UM PIONEIRO COM LONDRINA

Maria Luisa Hoffmann

Doutoranda em Ciências da Comunicação (USP). Artigo extraído da Dissertação de Mestrado em Comunicação (UEL), realizado com bolsa Capes.
E-mail: maluhoffmann@yahoo.com

Introdução

A partir da década de 1930, quando a expressão "fotografia documental" foi utilizada pela primeira vez nos Estados Unidos, a imagem fotográfica passou a adquirir *status* de documento histórico e, atualmente, está sendo alçada à condição de fonte de pesquisa. Isso porque a imagem permite desvendar aspectos que não ficam claros em outras formas de registro. Por meio dela é possível recuperar memórias e detalhes da própria história.

No registro imagético, a relação entre os signos e os significados não é pré-estabelecida. Os códigos, abertos e contínuos, possibilitam que cada leitor tenha sua própria interpretação da imagem e, por se tratar de uma representação, o registro é impregnado por ideologias e pelo olhar do fotógrafo.

Assim, a fotografia carrega muitos sentidos e deve ser utilizada de modo criterioso em trabalhos científicos. Neste trabalho, a imagem fotográfica é utilizada como detonadora da memória e instrumento para identificar as relações do sujeito com o lugar. A antropologia, suas denominações e conceitos são utilizados para dar consistência às análises das relações do sujeito com a imagem da cidade, assim como as obras que a relacionam com a memória e a identidade.

Ao olhar uma fotografia de época, o indivíduo não vê apenas o lugar fotografado. Uma série de outros dados lhe vem à mente, informações que se desencadeiam na memória, relações com o que foi fotografado e circunstâncias vivenciadas. Detalhes significativos que em entrevistas, ou em descrições escritas, poderiam não ser lembrados.

Para a análise, um pioneiro de Londrina foi selecionado. Omeletino Benatto chegou à região em 1934, ano da instalação do município. Participou ativamente da vida social da cidade e mantém uma relação íntima com imagens da época da colonização

(décadas de 1930 e 1940). Aos 81 anos, o entrevistado mantém uma série de fotografias fotocopiadas em um livro pessoal com descrições escritas e, em muitas dessas imagens, coletadas em livros, matérias jornalísticas e obtidas com outros pioneiros, a história da cidade se confunde com sua própria história e de sua família.

Considerando que a vivência no lugar e a preservação da memória são fundamentais na consolidação da identidade, este trabalho visa, por meio de fotografias, identificar e analisar a relação desse pioneiro com Londrina. As técnicas da história oral e da fotografia como gatilho da memória serão utilizadas para obter novas informações sobre as imagens selecionadas. Alguns desses dados ainda não são de conhecimento público e o próprio museu histórico da cidade, que tem a posse desses registros imagéticos, não tem conhecimento de quem são os personagens fotografados.

O objetivo central, de caráter antropológico, é discutir como o sentimento de pertencimento ao lugar se evidencia por um meio, por uma ferramenta da comunicação, que pode ser utilizada dentro da proposta metodológica do "gatilho da memória" e como a narrativa se organiza em função da imagem.

1. Fotografia, Cultura e Memória

Fotografia *é* memória e com ela se confunde (KOSSOY, 2005, p. 40). A memória, por sua vez, é indispensável para a formação da identidade. "[...] A identidade é imprescindível para uma nação conhecer seu passado, entender o presente e planejar o futuro" (BONI, 2009, p. 9-10). Dessa maneira, recuperar o passado é uma garantia de dar um sentido para o presente.

Existe uma relação de interdependência entre a cultura e a memória de determinado povo. A cultura, para perpetuar-se, precisa ser transmitida por meio das memórias, e esse processo de transmissão de histórias e da experiência pode ser tido como um costume na convivência do grupo, como um modo de preparar os indivíduos para o futuro. "A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro" (LE GOFF, 1996, p. 477). Apesar de ser um processo carregado de imprecisões, reconstruções e distorções, e apesar de, ainda hoje, gerar uma série de polêmicas, a memória é utilizada atualmente como instrumento para recuperação histórica.

1.1. A história oral

O testemunho oral daqueles que vivenciaram os fatos, começou a ser reconhecido em meados do século XX no meio acadêmico. Por meio dele, é possível esclarecer dúvidas, comprovar evidências únicas, verificar discrepâncias entre fontes e fazer conferências. Os depoimentos apontam para a realidade fruto da experiência, uma criação de sentimento e pensamento do sujeito, e a memória individual narrativa deve ser encarada como uma construção, uma seleção de impressões e acontecimentos.

Neste trabalho, as entrevistas não têm roteiro elaborado. O entrevistado teve liberdade para expressar suas percepções pessoais com o intermédio de fotografias de seu acervo, coletadas em livros, matérias jornalísticas e obtidas com outros pioneiros da época.

1.2. Gatilho detonador da memória

A proposta metodológica da imagem fotográfica como “gatilho detonador da memória”, em desenvolvimento na Universidade Estadual de Londrina, sugere que fotografias sejam utilizadas e apresentadas durante as entrevistas, para que novas lembranças venham à memória do entrevistado.

Pretende-se sistematizar a proposta como um novo método para a área da comunicação. Ao mesmo tempo em que a imagem traz à tona lembranças, o entrevistado reorganiza suas memórias e sua narrativa em função delas. O registro fotográfico é valorizado como instrumento de pesquisa e como documento de importância histórica.

É importante observar também que a fotografia auxilia na recuperação de parte da história, já que trata daquilo que foi “visível” na cidade. As relações de associação se desenvolvem na mente e na memória do entrevistado, fazendo com que ele, ao mesmo tempo, revisite e reflita sobre suas recordações, fazendo delas experiências.

1.3. Fotografia, cidade e memória

Ao longo da história, as fotografias urbanas retrataram, de modo abrangente ou fragmentado, a vida da cidade, seu crescimento e sua arquitetura. Em alguns casos, os fotógrafos eram contratados pelo poder público e as imagens eram feitas sob encomenda, para obtenção de registros de obras contratadas a intervalos regulares.

Em Londrina, a Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), empresa inglesa que colonizou a região, contratava fotógrafos com o intuito de produzir imagens que, divulgadas em outros lugares, atrairiam novos compradores e moradores. Dessa

maneira, as fotografias das primeiras décadas da cidade retratavam as árvores majestosas e, consequentemente, a qualidade do solo, as primeiras construções, a infraestrutura como pontes e linha férrea, entre outros. A empresa também produzia álbuns distribuídos entres seus agenciadores, que viajavam a procura de compradores.

Centenas dessas imagens são mantidas no acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, que possui aproximadamente 50 mil peças entre fotografias, álbuns fotográficos, negativos de vidro e flexíveis e filmes de 16 mm e 35 mm. Registros que auxiliam pesquisadores e pioneiros a revisitar a história.

2. A fotografia como ferramenta de estudos antropológicos

Para a análise, serão abordados os conceitos antropológicos de lugar e não-lugar, trabalhados por Augé (1994). Na acepção da antropologia, o lugar é tido como um local de pertencimento, onde o sujeito se reconhece, tem enraizamento e vivência. Em oposição, o não-lugar é o local onde o sujeito não se reconhece, ou não se identifica; são locais de passagem, impessoais. O lugar se define por uma estabilidade mínima entre identidade e relação. “Por isso é que aqueles que nele vivem podem aí reconhecer marcos que não têm que ser objetos de conhecimento” (AUGÉ, 1994, p. 53). Assim como os cenários, a cidade e sua arquitetura podem criar espaços que geram no sujeito sentimento e relações de afeto.

Tuan (1983, p. 6) distingue os conceitos de espaço e lugar, quando afirma que o espaço é mais abstrato, e o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Segundo o pesquisador (TUAN, 1983, p. 211) “o espaço não é uma idéia, mas um conjunto complexo de idéias [...] o lugar é um espaço estruturado”. Isso significa que o lugar é necessariamente constituído a partir da experiência que temos do mundo e as ideias de lugar e espaço não podem ser definidas uma sem a outra. Humanizado, o lugar pode ser o lar, a casa, a rua, o bairro, a cidade ou a nação. O espaço é transformado em lugar nas experiências cotidianas e é carregado de valores simbólicos.

Já o termo habitar pode referir-se às relações do homem com o lugar, um local de pertencimento. “Habitar pressupõe, antes de tudo, uma *identificação* com o ambiente. Embora orientação e identificação sejam aspectos de uma relação total, esses fatores mantêm certa independência no interior da mesma totalidade” (SCHULZ, 2006, p. 456, grifo do autor). Ao orientar-se, o homem deve ser capaz de saber onde está, enquanto identificar-se implica em saber como está em determinado lugar.

Ao apresentar-se, por exemplo, um indivíduo diz “sou brasileiro”, ou “sou paulista”, o que aponta para a relação da sua identidade com o lugar de pertencimento. “A identidade humana pressupõe a identidade do lugar” (SCHULZ, 2006, p. 457). O ambiente é, consequentemente, portador de significado, e a identidade das pessoas se desenvolve, de certa maneira, em função dos lugares.

3. Relação entre sujeito, percepção e cidade

A realidade é fruto da experiência, criação de pensamento e sentimento do sujeito. Já a percepção é o processo mental de interação do homem com o seu ambiente. Os estímulos são apreendidos pelos sentidos e processados pelo cérebro, num processo cognitivo. As informações processadas e a percepção funcionam de modo cíclico, em um processo de retroalimentação de experiências, permitindo obter novas informações que podem influenciar vivências futuras.

Elementos como pontos referenciais, por exemplo, auxiliam e facilitam a escolha de caminhos e estão diretamente ligados à capacidade de ir e vir do sujeito em sua cidade. Já o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico é denominado topofilia, que seria uma aparente simpatia com o mundo vivenciado, e pode ser descrita como sentimento positivo pelo ambiente, que faz o indivíduo senti-lo e experimentá-lo com prazer. Tuan (1980, p. 106-114), descreve topofilia como sendo a “compreensão de todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material”, sendo que a consciência do passado é elemento importante no desenvolvimento do amor pelo lugar.

Kevin Lynch (1997, p. 12-13) trabalha a percepção da cidade relacionada à conduta e à identidade. Ele se baseia alguns conceitos, dentre eles o da imageabilidade, que é a qualidade que define se um objeto físico tem maior probabilidade de ser percebido e de evocar uma imagem forte em qualquer observador. A imageabilidade facilita a criação de imagens mentais identificáveis e contribuiu para intensificar a imagem da cidade, como por exemplo, locais com uma ponte, uma grande rua ou avenida, pontos focais etc. Além disso, se o indivíduo cria um hábito ou desenvolve uma atividade relacionada a uma rua ou via, ela pode tornar-se importante aos seus olhos.

Assim como a ideia de nação perpassa a formação da identidade, socialmente e culturalmente construída, a percepção dos lugares de vivência influenciam os processos identitários. Cada pessoa produz uma série de associações com algumas partes de sua cidade, e a imagem de cada uma está impregnada de lembranças e significados. Os

habitantes não são meros observadores, mas sim “parte” do lugar, e uma boa imagem do ambiente lhes oferecem um importante sentimento de segurança emocional.

Com essa segurança, o sujeito pode estabelecer uma relação harmoniosa com o mundo à sua volta, em oposição ao medo da desorientação, que pode ser gerado pelo excesso de mudanças e significados ou pela falta de mudança e ausência de significados. Além disso, pontos referenciais e ícones podem suscitar memórias por sua importância para a cidade e seus cidadãos. No dia-a-dia, grandes construções, prédios significativos como hospitais e escolas, monumentos ou cruzamentos importantes servem como pontos de identificação de um trajeto ou percurso.

4. Omeletino Benatto e Londrina: histórias que se cruzam

Omeletino Benatto chegou a Londrina com quatro anos de idade, em 1934, oito meses antes da cidade ser emancipada. O pioneiro vivenciou a inauguração de estabelecimentos, a chegada de grupos de pioneiros e a vida em comunidade. Para este estudo, foram selecionadas três imagens e realizadas duas entrevistas[1], nas quais se solicitava que ele falasse mais sobre os lugares e as pessoas retratadas.

Para facilitar a compreensão das informações contidas nos depoimentos, muitas vezes relacionadas a acontecimentos familiares, faz-se necessário um panorama sobre a origem do entrevistado. Ao chegar a Londrina, passou por várias escolas primárias, mas não completou os estudos. Frequentou um grupo escolar onde funcionou o primeiro correio e o primeiro colégio, em uma construção de madeira anexa ao armazém da CTNP. Em 1938, foi pegador de bolas num campo de tênis, local onde hoje está situada a Biblioteca Pública Municipal.

Quando tinha dez anos, conseguiu seu primeiro emprego na agência Chevrolet e, em um ano, obteve registro em carteira. Foram trinta anos trabalhando na empresa, da qual chegou a ser acionista. Atualmente, é tesoureiro da Santa Casa de Londrina, e participa da mesa administrativa do hospital desde 1988. Mora, até hoje, na casa construída por seu pai, no final da década de 1930, na região central de Londrina.

5. Relação entre sujeito, memória e pertencimento

Na narrativa do sujeito, o cotidiano ganha forma de linguagem e as imagens traduzem formas de ser e viver. As histórias são revisitadas e as imagens fotográficas fixam um espaço-tempo de vida e de trabalho. Walter Benjamin (1994), em sua crítica à modernidade, evidencia o caráter central da memória na recomposição da experiência

humana: onde há experiência, entra em conjunção a memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. A narração articula a memória ao ato de lembrar e torna comunicável a experiência, permitindo também a reflexão sobre o acontecimento descrito.

Para facilitar o reconhecimento das informações referentes às imagens, quando a citação fizer referência às descrições dos escritos de Omeletino Benatto será assinalada como “descrição escrita”. Em depoimentos orais, o pioneiro acrescentou informações relevantes sobre o que foi fotografado e outros assuntos, rememorados por meio de elementos presentes na imagem. Quando as citações fizerem referência a esses depoimentos, serão marcadas com o termo “entrevista”.

O primeiro ponto a ser destacado foi a constatação do entrevistado ao afirmar que possui uma “memória fotográfica”, ou seja, a lembrança que tem como base um meio. “Agradeço a Deus pelo fato de dar-me uma lembrança fotográfica, pois o que os meus olhos veem, quase nunca esqueço” (BENATTO, 2010)[2]. Segundo Leite (In: SAMAIN, 2005, p. 35) a memória não filma, fotografa. Os indivíduos guardam fotografias mentais dos acontecimentos e não movimentos contínuos, mesmo quando são muito curtos, os gestos não aparecem em sua duração, mas fixos em uma fração de segundo.

Na figura 1, o entrevistado detalha, em uma fotografia panorâmica de Londrina, a localização e descreve os moradores das construções registradas.

> Descrição escrita:
> Na foto uma imagem do centro de Londrina no ano de 1938 ou 1939. Os pontos assinalados mostram: 1) a residência de Antônio Benatto de 1933 a 1941, na rua Minas Gerais [atual Souza Naves] com Piauí; 2) campo ou quadra de tênis dos funcionários da Companhia; 3) Escola Alemã - nesse local fui aluno e aprendi umas poucas palavras em alemão, que não sei mais, a não ser contar em alemão de 1 a 10. No mesmo local onde hoje está a Escola Estadual Evaristo da Veiga na rua Goiás com a rua Mato Grosso; 4) na pequena casa de madeira funcionava a delegacia de polícia do delegado “tenente Pimpão” aquele que mandava dar “sal amargo” aos presos e banho no rio Tibagi, assunto muito conhecido na época e ainda lembro até hoje.

Ele parece querer situar o interlocutor da localização dos lugares fotografados e citados, considerando de grande importância a lembrança dos nomes, dos sentidos das ruas e utilizando pontos de referência para informar o que funciona no local atualmente. Os pontos de referência fazem com que a identificação e a escolha de caminhos se tornem mais fáceis, e para que a cidade seja um lugar, é necessário que o sujeito crie relações com o ambiente e com seus significados.

Quando a mesma imagem foi apresentada na entrevista, novas recordações foram detalhadas, ou seja, em diferentes momentos, a mesma fotografia pode evocar diferentes lembranças. A fotografia, aliada à história oral, enriquece o discurso e suscita a memória do entrevistado, tornando as informações mais ricas em detalhes. Com a imagem em mãos, ele falou sobre os elementos fotografados.

FIGURA 1 - Imagem da cidade de Londrina
FOTOGRAFIA: José Juliani, data desconhecida
FONTE: Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss

> Entrevista:
> Você olhando do alto da igreja primitiva em madeira, que hoje tem uma réplica no pátio da universidade. Nessa parte aqui, aqui era a [avenida] Rio de Janeiro, aqui era o correio, mais ou menos aqui está a Casa da Criança, onde hoje é a Secretaria da Cultura. Esse aqui é a casinha do campo de tênis [assinalado em vermelho], essa aqui é a quadra de tênis. Tinha um tapume de um lado, tapume do outro, onde a bola batia e não ia para o pátio (BENATTO, 2010).[3]

Quando criança, o entrevistado trabalhou como pegador de bolas na quadra de tênis que cita na entrevista. Talvez por isso, a estrutura esteja tão clara em suas lembranças. Sua memória apreendeu aquilo que para ele tem significado, e as lembranças de hoje são permeadas por relações com o fato e com o lugar vivenciado, ao qual foi conferido importância. Existe uma ligação entre o trabalho e o lugar de pertencimento, já que esse é local de vivência, onde o sujeito se reconhece. É também no trabalho, e por isso no local do trabalho, que na velhice, ele reconhece sua história.

> Continuação entrevista:
> Aqui, essa casa foi mandada construir pelo engenheiro agrônomo Ulisses Medeiros, aqui morou a família de pernambucanos da Dona Regina e aqui a família seu Henrique Davi dos Santos. Ele desativou essa casa como residência dele em 37 e foi morar na Viação Velha, num sítio. Essa aqui é a casa que eu morei [quando veio para Londrina, assinalada em azul], aqui em frente é o edifício Karan. Aqui era a escola alemã [assinalado em amarelo] e aqui mais tarde morou o Dr. Ulisses Medeiros, que foi para Paranavaí. Ele era ligado à família do Dr. Alexandre Beltrão, que loteou a cidade de Ibiporã, tem um filho, Dr. Lauro Beltrão. O Dr. Ulisses era tio do Dr. Lauro. Aqui morava a família Paglia [assinalado em verde], onde mais ou menos é o Hotel Coroados, foto do José Juliani (BENATTO, 2010).[3]

As expressões “essa aqui”, “aqui, essa casa”, “aqui em frente” apontam que o registro fotográfico facilita a lembrança de lugares e traz à mente a imagem da cidade de antigamente. O sentido de localização, a sensação de identificação com o ambiente e a sintonia gerada faz com que o ser humano pense: “estou aqui”, “vou para lá”, e um pressupõe a existência do outro. Além disso, o processo de criação da imagem ambiental é resultado da observação e do modo como o observador interpreta e organiza o que vê, como dirige sua atenção, e como ele afeta e é afetado pelo ambiente.

Ao se mover, ou mesmo refazer um caminho mentalmente, o sujeito “vivencia” o espaço e os pontos referenciais o ajudam a reconhecer onde está e para onde vai. A relação entre a cidade, seus cenários imaginários e a arquitetura, traduz-se então na criação de espaços com os quais é possível construir uma memória afetiva, pois, nesse caso, fazem ressaltar aos olhos detalhes significativos do passado. Em suas descrições, o entrevistado aponta para a existência de laços de pertencimento com Londrina e o consequente sentimento de topofilia.

Em seu texto, referente à figura 2, ele começa a descrição indicando o possível ano e o local do acontecimento fotografado, a rua e o número. Nessa rua, atual avenida Souza Naves, ele ainda vive com as irmãs Oulinda e Oulevantina.

> Descrição escrita:
> Ano de 1940 ou 1941, rua Minas Gerais 1377, casa em construção da família do Sr. João Antônio Benatto e da Sra. Josephina Lourenção Benatto e filhos. Projeto do Sr. Odilon Borges de Carvalho que foi prefeito interino de Londrina. O construtor foi o Sr. Antônio de Souza Coelho. No monte de areia, o Sr. João Antônio Benatto pode ser observado. Hoje, é nossa atual casa, pois a mesma ainda existe. No projeto original ela tinha um alpendre nos três lados: norte, frente e sul. Pode-se ver que ao cobrir a casa não foi colocado o galho de árvore em cima da mesma. Na época era muito comum, ao por as telhas sobre a casa, os pedreiros queriam a cervejada. Se o proprietário não desse era considerado “pão duro”. No caso de meu pai, o

> Sr. João Antônio Benatto, não aconteceu. Ele pagou uma caixa de cerveja e não ficou conhecido como pão duro, isso para orgulho da família.

Com a fotografia em mãos, acrescenta particularidades de sua família à descrição da imagem.

FIGURA 2 - Construção da casa da família Benatto
FOTOGRAFIA: Autor e data desconhecidos
FONTE: Álbum da família Benatto

> Entrevista:
> Bem, essa é a casa que eu vivo até hoje. Essa é a minha casa, esse é meu pai [assinalado em vermelho], e os homens que estão colocando a telha em cima. Então o folclore aqui é o seguinte: os carpinteiros sempre que faziam uma casa de madeira ou sei lá o quê, quando ia cobrir, o dono sempre pagava uma cervejada, sei lá, uma caixa de cerveja e cerveja vinha em sacos com as capas chamadas polaina de capim, de trigo, não sei, ou então em caixa de madeira. Então você vê que não tem mato nenhum (em cima da casa) então quando o dono vai cobrir a casa e não pagava a cervejada, alguns dos pedreiros e carpinteiros colocavam um galho em cima da casa. E quem passava na rua falava 'puxa, esse proprietário não pagou a cervejada'. Era uma chateação, então eles deixavam o galho lá em cima antes de colocar a telha, cimento e reboque uma semana ou duas semanas e o dono ficava morrendo de vergonha porque não tinha pagado a cervejada. Então eles deixavam o galho secar e chamavam de 'pão duro'. O galho ficava duro, ficava seco. No caso do meu, aí não aconteceu porque ele pagou logo a cervejada. Porque ele não queria ser relacionado. Muito trabalhador, não queria ver o galho seco em cima da casa (BENATTO, 2010).[2]

Novamente a história oral, com o apoio do registro imagético, instigou o entrevistado a contar histórias, tradições da cidade e recordações de família que não havia mencionado na descrição escrita.

Assim como sua relação com a cidade é permeada por experiências particulares, a relação com a casa é ainda mais forte, permeada por memórias familiares. E as fotografias da família, assim como as da construção da casa, são uma espécie de patrimônio simbólico, que asseguram a coesão, pertencimento, identidade e referência. “São estes os objetos que Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida” (BOSI, 2007, p. 441). As fotografias apresentam a memória familiar e permitem uma leitura da cultura da época, assim como de seus comportamentos.

Habitar pressupõe uma identificação com o ambiente e a ideia está associada ao local onde a vida acontece. A família Benatto de fato habita a casa na atual avenida Souza Naves, local que suscita memórias familiares e a sua própria história. O habitar não se refere simplesmente ao fato de se possuir uma residência, mas traduz-se no modo como o homem constrói o mundo que o circunda. No ato de habitar estão implicadas as funções de orientar-se, saber onde está, e de identificar-se, sentir-se bem ou “sentir-se em casa”, sentimento essencial para uma vida satisfatória.

No plano simbólico, o lugar liga-se a significação de um sentido social, enquanto no plano real, concreto, o lugar relaciona-se com o estabelecimento de um local onde o homem passa a existir. O lugar existe quando proporciona ou favorece experiências humanas significativas, o que requer uma relação com a natureza, com as suas origens e com sua memória.

Para Tuan (1983, p. 10), ter a experiência é aprender, compreender, e significa atuar sobre o espaço podendo também criar a partir dele. A cidade ideal é aquela cuja organização facilita o reconhecimento das coisas, ou seja, o encontro ou reencontro com o familiar. Na figura 3, vista da avenida Paraná, o pioneiro fez a seguinte descrição escrita:

> Aqui é mostrado um trecho da avenida Paraná [assinalado em vermelho], hoje calçadão, entre a esquina da avenida São Paulo [assinalada em verde] e lá mais para o fim, as avenidas Rio de Janeiro [assinalada em azul]. O primeiro casarão foi a agência do Banco do Brasil. Seguindo as casas comerciais, Farmácia Maria Isabel, Sorveteria Curitiba, Relojoaria Antônio Calderaro, Farmácia do Sr. Hilário Chafer, Casa Castro e Casas Pernambucanas, do lado direito da avenida Paraná, onde hoje é a praça

> Floriano Peixoto. O ano não sei exato, mas era antes de 1940, talvez 1938 ou 1939.

Omeletino Benatto não lembra com exatidão a data da imagem, mas recorda os pontos comercias da época percorrendo seu "mapa mental". Os mapas mentais são criações da mente com base em informações recebidas por mecanismos perceptivos e cognitivos, em um processo de interação do indivíduo com o ambiente que ocorre de acordo com o interesse e a necessidade. O sujeito estrutura e organiza a interface entre a realidade e o mundo, selecionando informações recebidas, armazenando e conferindo significado. O mundo percebido é "imaginado" conforme os filtros culturais e pessoais, e cada pessoa pode evocar diferentes imagens da cidade.

Niemeyer (1994, p. 6) afirma que esboços mentais são produtos de mapeamentos cognitivos, tendo como base listas mentais de lugares de referência, elaboradas antes de se fazer um percurso. São representações espaciais relacionadas a características do mundo real, reproduzindo lugares materiais, mas construídos pelo imaginário do sujeito. Essas imagens, denominadas a princípio de mapas cognitivos, foram "desvendados" a partir da década de 1960, e Lynch foi um dos pioneiros a associar a percepção do "meio", ao comportamento e ação humana. Segundo o autor (LYNCH, 1997), cada pessoa apreende determinados fatores com relação ao espaço e sua experiência de vida, e o mundo percebido e apreendido provoca a construção mental.

O entrevistado aponta a possível data da imagem ao identificar os postes de eletricidade, inaugurados em 1937, e ao constatar que o jardim montado em 1942 não está presente. Para ele, as informações visuais indicam que a fotografia foi tomada entre 1937 e 1942. Por meio dos elementos fotografados, busca situar a fotografia temporalmente. Porém, registros indicam que a eletricidade foi inaugurada em 1938 nesse trecho. Ele não demonstra preocupação com as datas, ao contrário das localizações, que descreve com detalhes e exatidão.

> Entrevista:
> Aqui nessa esquina onde está meu dedo, é a avenida São Paulo, aqui desse lado hoje tem o Banco do Brasil. Isso foi mais ou menos depois do ano de 37, porque já tinha luz elétrica, acho que foi em 39 ou 40. Então aqui você está vendo o calçadão da casa Bolívar de sapatos em direção ao Cine Ouro Verde. Essa aqui é a avenida Paraná, o calçadão, que foi fechado mais ou menos na gestão do Belinati [ex-prefeito]. Mais para frente era a Casas Pernambucanas. Vou aqui contar pra você, mas o que passou, passou. Meu pai, caminhoneiro, fornecia tijolos telhas, areia, carretos. Quando a Casas Pernambucanas construiu essa ala pra baixo e essa ala pra cima, ele forneceu material para a obra. Quando então o empreiteiro começou a não pagar os fornecedores empregados e tal, e meu pai tomou um prejuízo de 45 contos

> de reis. Pra você ter uma ideia o que era esse dinheiro, em 39 ele comprou essas duas datas [atual casa na rua Souza Naves] por 4 contos e 500. O prejuízo dele aqui foi de 45 contos de reis, dez vezes mais, o pai foi em São Paulo [pausa]. Note bem, quem deu prejuízo não foi as Casas Pernambucanas, mas sim o Sr. José Muter, mestre da obra, encarregado da construção, daqui ele fugiu pra São Paulo e de lá sei lá pra onde foi e o pai até hoje não recebeu. E não sei se algum dos pedreiros tenha recebido, não sei dizer (BENATTO, 2010).[3]

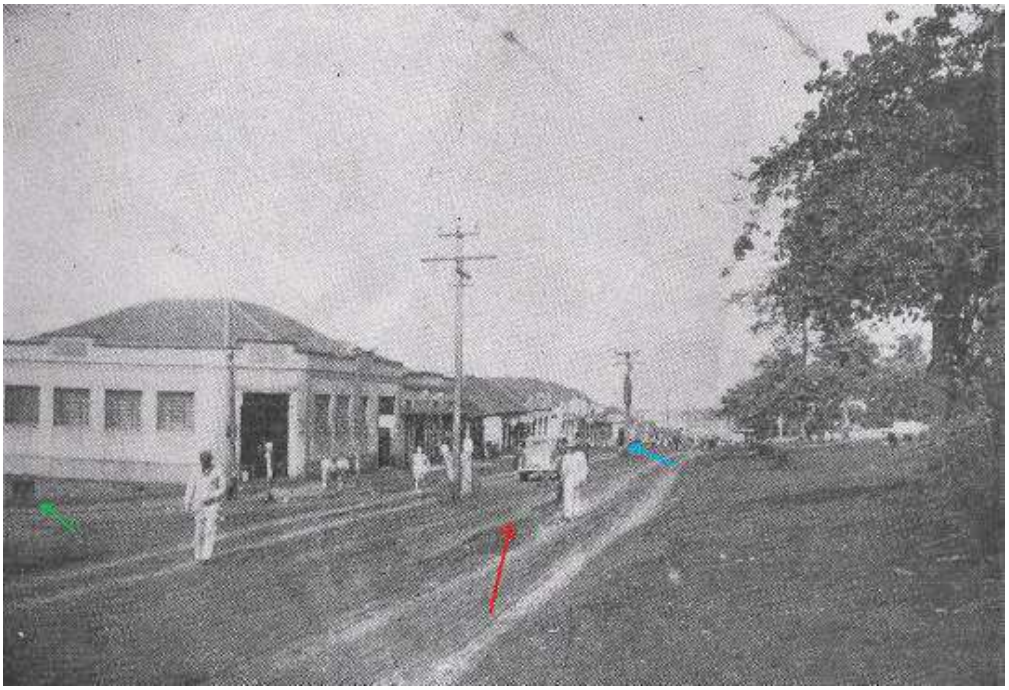


FIGURA 3 - Vista da avenida Paraná
FOTOGRAFIA: Autor e data desconhecidos
FONTE: Cópia digitalizada do Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss

As expressões “aqui desse lado” e “aqui”, são utilizadas para situar o interlocutor. Enquanto na descrição escrita o pioneiro cita as lojas da região, em seu depoimento ele rememora uma história pessoal de sua família. Para explicar o valor do prejuízo de seu pai, ele usa a comparação do valor do terreno comprado na época, onde fica sua casa. A imagem faz com que ele recorde acontecimentos familiares relacionados à cidade.

É interessante notar que as narrativas se organizam em função da imagem, seguindo a ordem dos objetos ou dos locais fotografados, “organizando” suas memórias. Em outros depoimentos, o entrevistado identificou também personagens, moradores, a localização de casas e costumes da época. Apesar de algumas datas não serem exatas, muitas das informações podem ser verificadas em livros sobre a história da região.

No processo de rememoração, a imagem fotográfica permite construir associações, fazendo com que o sujeito repense sua própria história. As descrições e

depoimentos orais de Omeletino Benatto apontam para a existência do sentimento de pertencimento, do fazer parte e do ser participante. A emoção ao revisitar locais e fatos que envolvem o trabalho, amigos e familiares deixam claro os fortes laços afetivos do entrevistado com a cidade de Londrina.

Considerações finais

Esse trabalho reforça o papel da fotografia como meio de estudos antropológicos, e como fonte para recuperação histórica. Por meio dos registros fotográficos, que fixam um espaço-tempo de vida e de trabalho, o entrevistado revisita histórias e as relaciona aos lugares e às pessoas de sua convivência. Em seus depoimentos, recorda fatos, tradições e certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo.

Considerando o lugar como um ambiente onde o sujeito se reconhece e reconhece sua história, a cidade de Londrina pode ser considerada lugar de pertencimento para o pioneiro, pelo qual ele desenvolve o sentimento de topofilia. Ele parece querer situar o interlocutor da localização dos lugares fotografados, considerando de grande importância a lembrança dos nomes das ruas e utilizando pontos de referência para informar onde fica ou o que funciona no local atualmente.

O ambiente conhecido e sua estrutura espacial facilitam a orientação, mas nos relatos, é necessário que sejam constituídos pontos concretos de identificação, como igrejas, museus e estabelecimentos comerciais. Ao se mover, ou mesmo refazer um caminho mentalmente em uma explicação (percorrer os mapas mentais), o sujeito “vivencia” o espaço e os pontos referenciais o ajudam a reconhecer onde está e para onde vai.

Para Omeletino Benatto, Londrina é o lugar onde a vida acontece, e, na medida em que ele se sente autor dos fatos narrados nos depoimentos, acredita ter ação participativa na comunidade e na história da cidade. Ele pertence ao lugar, e o lugar pertence a ele, podendo interferir em sua rotina.

Foi possível verificar que as fotografias, aliada à história, enriquece as entrevistas. O pioneiro, mais do que utilizar a imagem para recuperar lembranças, organiza sua narrativa a partir dos elementos fotografados e deixa transparecer em seu discurso o afeto pelo lugar de pertencimento. Dessa maneira, a fotografia se fortalece como instrumento de pesquisa, para estudos da antropologia visual e para a recuperação e preservação da memória.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares:* introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século).
- BENATTO, Omeletino. Londrina: 21 jul. 2010. Entrevista concedida à pesquisadora na residência do entrevistado. (69'43"): gravação em áudio.
- _____. Londrina: 23 jun. 2010. Entrevista concedida à pesquisadora na residência do entrevistado. (78'50"): gravação em áudio.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: *Obras escolhidas I***.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONI, Paulo César. [Editorial]. *Discursos fotográficos,* Londrina, v.5, n.7, p.9-10, jul./ago. 2009.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembrança de velhos. 14.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. (Org.). *O fotográfico*. 2.ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. p.39-45.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne. (Org.). *O fotográfico*. 2.ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. p.33-38.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PADRE CARLOS WEISS. *Acervo fotográfico:* Londrina, 2010. 16 fotografias.
- NIEMEYER, Ana Maria de. Desenhos e mapas na orientação espacial: pesquisa e ensino de antropologia. *Textos Didáticos,* Campinas, n.12, jan. 1994.
- SCHULZ, Christian Norberg. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura.* São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p.441-461.
- TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar:* a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.
- _____. *Topofilia:* um estudo da percepção, atitudes e valores no meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

Notas

[1] Foram realizadas, no total, seis entrevistas com o pioneiro. Em duas delas, ele foi abordado com o auxílio da imagem fotográfica. Nas demais, foram levantados dados sobre a biografia e a história da família.

[2] Entrevista concedida a Maria Luisa Hoffmann em 21 de julho de 2010.

[3] Entrevista concedida a Maria Luisa Hoffmann em 23 de junho de 2010.

O SIGNO FIGURATIVO DAS *KHÓES* NO RITUAL DAS ANTHESTERIAS

Profª Maria Regina Candido UERJ

Atenas se configurou como uma sociedade das imagens, fato que nos permite admitir que a imagem grega sempre constituiu como uma mensagem para o outro para ser vista, nesse caso, *o outro* somos nós, pesquisadores da sociedade ateniense do V século. Martine Joly nos orienta, através da analise da imagem, a identificar os códigos presentes na mensagem visual, sua função e qual ação devemos prosseguir para a apreensão do seu conteúdo e sentido. Como ação experimental, selecionamos o corpus imagético de vasos *oinokhóes* que integram o ritual religiosos das Anthesterias e a partir da analise das imagens dos vasos apreender a possível mensagem registrada no V século em Atenas e que chegou até nós, destinatários tão distante.

Vivemos em uma sociedade das imagens e como historiador, corremos o risco de não apreender o seu sentido diante da ausência de uma metodologia que nos permita decodificá-las. O termo imagem é de difícil definição variando de desenho, grafite, pintura a filmes e, na atualidade, estamos mais familiarizados com a imagem proveniente de mídia e publicidade. Entretanto, nós pesquisadores de História Antiga, buscamos analisar sociedades que estão fora do tempo, do espaço e que deixaram de existir, mas, deixaram vestígios de sua existência na forma de cultura material. Como pesquisadores, precisamos recorrer ao corpus imagético de vasos, afrescos e relevos gregos para tecer aproximação com as crenças e tradições de sociedades dos atenienses que deixaram alguns fragmentos textuais e várias imagens.

No caso especifico de analise da religião grega, optamos por recorrer à semiótica da imagem, abordagem teórica que nos auxilia a compreender a especificidade das imagens, ou seja, seu modo de produção de sentido. A historiografia nos permite afirmar que a ação do homem grego produziu vestígios que se tornaram testemunhos históricos para os pesquisadores helenistas. Monumentos, estatuárias, vasos e afrescos nos fornecem indício sobre o tema a religião grega que, em geral, parte da documentação textual fragmentada proveniente do gênero literário grego.

A pesquisadora Martine Joly nos afirma que o trabalho da semiótica consiste em tentar aprender categorias de signos distintos, verificar se os diferentes tipos de signos têm uma unidade e se podemos cotejar leis próprias de organização que nos permite

estabelecer processos de significação (M.Joly,1996:29) para quem produziu e/ou recebe a imagem.

A semiótica é uma recente disciplina nas ciências humanas que surgiu no sec. XX, porem a sua matriz advêm da Antiguidade grega no campo da medicina e da filosofia da linguagem. Na raiz da palavra semiótica, encontramos o termo grego *semeion* que significa signo, marca e mantém aproximações no sentido de estudar a interpretação dos signos (M.Joly,1996:30) ou seja, as marcas de diferentes manifestações que apontem a presença do homem e sua cultura. Para nós, helenistas que trabalha com imagem, os sintomas da presença dos gregos transitam pelo campo da percepção visual das imagens dos vasos nas quais buscamos decodificar e estabelecer um sentido.

Nessa atribuição de sentido nos deparamos com o complicado processo de tratamento das imagens gregas, pois a imagem tende a funcionar mais como ilustração de um discurso histórico a partir da documentação textual. Nos propomos realizar o caminho inverso e partir da analise dos pequenos recipientes de cerâmica ática identificado como *khóes* definidos como um conjunto de vasos atenienses que integra o ritual das *Anthesterias*.

O ritual das *Anthesterias* em Atenas era celebrado em três dias a partir de décimo primeiro dia do mês de fevereiro para celebrar a fermentação e a abertura dos primeiros toneis de vinho novo. A presença do culto entre os atenienses parece ser remanescente de tempos remoto, provenientes do período de migração dos dórios, jônios e aqueus. Período ao qual as antigas famílias tradicionais se estabeleceram no território ático oriundos de Creta, Ásia Menor e da Trácia. (P.Foucart, 1904:20).

O festival era realizado primeiramente no meio rural com a emergência da polis passou a ser realizado junto a periferia do meio urbano ao qual se organizava a abertura dos toneis de vinho prensados e fermentado no mês de outubro. O festival tinha etapas que eram denominadas de *Pithoigia, Khoes* e o *Chytros*

Em nossa analise vamos nos ater aos recipientes de cerâmica identificados *khóes,* pequenos vasos que possuíam diferentes tamanhos ao qual a historiografia nos fornece uma diversidade de medidas, a saber: J.R. Green considera que as miniaturas de *khóes* variavam entre 6 a 9 cm (R.Hamilton,1995:65) e eram destinadas as crianças com idade de três anos a dez anos. G.van Hoorn informa que havia três medidas maiores de *khóes*, a saber: 3.06, 3.31 e 1.55 litros usados pelos adultos, porém a medida padrão de vinho era o uso do recipiente para beber de 3.24 litros (G. van Hoorn,1951:32).

Os vasos *khóes,* recipientes de cerâmica, foram catalogados por G. van Hoorn (1951) com 600 imagens presentes no livro *Khóes and Anthesterias* e foi complementada por J.R. Green, *Khóes of the later Fifth Century* (1971) e Richard Hamilton(1992) que atualizou os dados com o acréscimo de imagens no livro *Khóes and Anthesteria:iconography and ritual*. O autor complementou os dados imagéticos com uma coleção de 87 fragmentos de *testemonia* textual sobre o ritual das Anthesterias.

Selecionamos para analisar os vasos de cerâmica ateniense *khóes* do V sec, as imagem que deixam transparecer a presença de crianças de três anos como participantes do ritual das Anthesterias em Atenas. O olhar leigo lançado sobre as imagens dos vasos, imediatamente irá indagar como se pode afirmar que crianças representadas nas imagens detém a idade de três anos. A resposta a este questionamento está em considerar a imagem do vaso analisado como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos que equivale como uma linguagem, uma ferramenta de expressão e de comunicação da sociedade ateniense do V sec. aC.

Atenas se configurou como uma *sociedade das imagens* que nos permite admitir que a imagem sempre constituiu uma mensagem para ser vista pelo outro, mesmo quando esse outro somos nós, os pesquisadores helenistas. Martine Joly nos orienta a identificar o destinatário da mensagem visual, a função da mensagem, ação determinante para a compreensão de seu conteúdo (M.Joly,1996:55). Nesse sentido, o primeiro passo consiste em situar os diversos tipos de imagens que integram o mesmo esquema de comunicação, ato que realizamos ao selecionarmos um corpus de trinta vasos do tipo *khóes* pertencentes a sociedade dos atenienses do período clássico.

Em seguida a autora nos adverte que qualquer mensagem exige, em primeiro lugar, um contexto social de produção/*referente* (M.Joly,1996:56), no nosso caso, a sociedade dos atenienses no período clássico.

Martine Joly, seguidora de Roland Barthes, no livro *Introdução a Análise da Imagem* (1996) evoca a metodologia empregada pelo seu mentor do qual apreendemos e organizamos o seguinte quadro de analise para os recipientes de cerâmica *khóes*, a saber: *referente* que é a identificação do suporte de informação, o *signo plástico* que informa os dados físico do suporte de informação e o *signo figurativo* nos informa sobre a especificidade da imagem. A *ancoragem* registra alguma informação escrita contida no suporte.

Após a identificação do objeto suporte de informação, seguimos para a analise de alguns elementos constitutivo da imagem do vaso para em seguida identificar o tema da imagem e contextualizá-la (M.Joly,1996:105). A representação da imagem torna-se *sinedótico*, isto é, só vemos partes de elementos que ali estão para designar o todo (M.Joly,1996:104) aplicado ao culto grego significa que só apreendermos parte dos elementos que compõem o ritual, fato que nos leva a construir o que está ausente através da descrição verbal presente na narrativa textual. Martine Joly denomina esta ação de *deslocamento de sentido* (M.Joly,1996:105) que se organiza através da associação da imagem como suporte de informação que nos possibilite reconstruir parte do ritual das Anthesterias.

Consideramos que o ritual das *Anthestéria* nos permite cotejar a interação entre a iconografia e a testemonia textual através do conceito de *Ritual de Passagem* de Arnold van Gennep cujas etapas determinam o estado de separação, transição/margem e a integração (C.E.Muriel,1990:157). Entendemos que o ritual na *polis* dos atenienses configurava-se como um ato religioso no qual um ser no estado de impuro tornava-se sagrado através do ritual de iniciação. As imagens por nós selecionadas faz parte do segundo dia da cerimônia das *Anthestéria* denominada por *Khóes*, o termo em grego significa verter liquido em meio a libações as divindades gregas.

O ato de derramar liquido aos deuses gerou o nome do recipiente de vinho denominado de *khous*. Segundo Andrew J. Clark, esse recipiente de cerâmica foi primeiramente designado para conter uma pequena quantidade de liquido cujo tamanho do recipiente definia, para o artesão, o pequeno espaço para a inserção da imagem (A.J.Clark,1980:46). A pequena dimensão do vaso não permite que a imagem seja grande e nem complexa. Outro aspecto que tem sido objeto de debate está relacionado ao pequeno tamanho do recipiente de cerâmica e a sua capacidade liquida. Entre os gregos antigos, o termo *khous* designava uma unidade de medida liquida equivalente a 16,5 polegadas cúbicas ou 0,475 litros ou 270 centímetros cúbicos (equivale uma garrafa de refrigerante médio).

O segundo dia do festival das *Anthestéria*, as imagens dos recipientes de cerâmica - as *khoai* - deixam transparecer a participação ativa das crianças. Brenda Nagle nos informa que as crianças gregas iniciava a sua educação através da participação nos rituais religiosos realizados junto aos seus familiares e a comunidade local (B.Nagles,2006:224). Segundo a autora, Solón havia determinado que as crianças bastardos/*nothoi* deveriam manter distancia dos rituais religiosos/*hiera kai hosia*

realizados pelos parentes próximos/*anchisteia* (B.Nagles,2006:225). A afirmação da autora nos leva a argumentar que presença das crianças no ritual denominado **Apatú**rias**,** as definia como filhos legítimos participantes de uma cerimônia religiosa que integrava o processo de reconhecimento da legitimidade do cidadão ateniense.

Heródoto (I:147:3) nos relata que todos aqueles cujos antepassados eram atenienses celebravam a cerimônia da *Apatúrias,* festa realizada em Atenas na qual os jovens eram apresentados formalmente a *phratria* de seu pai. Entre os gregos. o ritual integra a sua existência desde o momento em que nascem. O primeiro ritual da uma criança grega é a cerimônia da *Amphidromia,* celebrado entre o sétimo e o décimo dia de seu nascimento da criança, ao qual definia o reconhecimento paterno e o nome do recém nascido. A cerimônia pode ser visto como um ritual de passagem na qual o recém nascido legitima a sua inserção junto ao circulo familiar e diante do fogo sagrado do *oikos*.

Com a idade de três anos, a jovem criança do sexo masculino ratifica a sua legitimidade ao ser apresentada a comunidade/*phratria* de seu pai como filho que irá perpetuar o nome da família e ratifica perante os demais integrantes da comunidade ser o herdeiro legítimo dos negócios do pai. Deborah Kamen afirma que o jovem participará da sua segunda cerimônia publica com a idade de dezesseis anos quando será novamente apresentado junto a comunidade masculina/*phratria* para consolidar a sua legitimidade (D. Kamen,2007:89). Nessa ocasião, o pai corta os longos cabelos do adolescente, ato que simboliza o ritual de separação do estágio da infância e a entrada na vida adulta que será confirmada aos dezoito anos com a admissão do nome do jovem no registro do demos, fato que demarca e ratificação a inserção do novo cidadão em Atenas.

As crianças participantes alcançaram a idade de três anos e o ritual ratificava diante da comunidade do pai que o filho legítimo era um futuro cidadão apto a fazer parte da comunidade dos atenienses. O símbolo desse ritual da passagem era a presença da uma pequena caneca denominada de *khóes* na qual a jovem criança beberia o seu primeiro vinho que simbolizava a sua integração no meio masculino e definia o inicio de seu processo de aquisição de identidade ateniense como um futuro cidadão.

A cerimônia marca a primeira aparição pública e oficial da criança junto a comunidade de seu pai. As imagens dos vasos nos apresentam a criança nua em meio a brinquedos como bola, carrinhos, animal de estimação que pode ser um pequeno cão ou uma ave além de bolos e doces sobre a mesa. Compreendemos as imagens como um

registro e uma encomenda que demarca o valor da cerimônia para a família do pai que reconhece e dá publicidade junto a *phratria* o seu herdeiro legitimo.

Nas imagens dos vasos produzidos intensamente no V século a C nos chama a atenção as figuras de crianças nuas que portam cordões atravessados no peito e amarrados nos pulsos e tornozelo. O pesquisador grego Semni Papaspyridi Karouzou (Choés,1946,122-140) nos informa que o cordão era denominado de *periamata* usados desde o nascimento até a idade de sete anos, o objeto representa um amuleto de proteção, símbolo *apotropaico* contra a presença de qualquer adversidade que possa atingir a criança como doenças, acidentes, mau-olhado**,** desviar os infortúnios, assustar os inimigos.

De acordo com Christopher Faraone *Talisman and Trojan Horses: Gardian na Statues in Ancient Greek, Mith and Rite*, acrescenta que essas crianças portam amuletos como forma de proteção contra a presença dos mortos no ritual das Anthestéria. O autor nos adverte que o ritual celebrava o dia dos mortos para os atenienses, o termo amuleto em grego é *apotropaico do verbo apotropein* que significa desviar o mal, levar de volta, proteger (C,Faraone,1996:79).

A documentação literária e a cultura material como as imagens dos vasos gregos nos permite afirmar que a vida dos atenienses era regida por rituais desde o seu nascimento até a sua morte. O conceito de ritual de passagem de Arnold van Gennep nos permite analisar as várias etapas do rito que se inicia com a separação demarcada pelo seu nascimento. A etapa seguinte demarca-se pelo estágio da transição, na condição do não lugar, momento em que o recém nascido encontra-se deitado no chão, no centro do oikos diante da lareira que representa o fogo sagrado. A criança deitada nua no chão, aguarda ser erguida pelo seu pai diante do fogo sagrado, ação que determina o reconhecimento de sua legitimidade. Caso ocorra a rejeição, Jean-Pierre Vernant afirma que a criança será exposta/*apotithenai* (J.P.Vernant,1983,155), ato que determina a sua exclusão do espaço familiar em direção as áreas externas e oposta ao *oikos*. Áreas compreendidas como áreas do não reconhecimento da cultura, espaço da selvageria, íngreme e agreste como rios, florestas e terras não cultivadas, símbolos do universo não domesticado (J.P.Vernant,1983:156). O reconhecimento paterno confere ao recém-nascido de sua aparição pública no ritual da *Apaturia* e a sua participação no ritual das *Anthestéria*.

Concluímos que partir dessa etapa, podemos afirmar que já está em andamento o processo de aquisição de sua cidadania no momento em que o jovem de três anos passa a ser incorporado a comunidade paterna. O ato será ratificado através dos anos como

forma de trazer a memória da comunidade/*phratria* paterna a sua existência, demarcando a sua legitimidade e a sua condição de adquirir a cidadania ateniense ao completar os dezoito anos de existência junto a polis dos atenienses.

Bibliografia

CLARK, Andrew J.. The Earliest Know Chous by the Amasis Painter.*Metropolitan Museum Journal*.vol 15 (1980), *www.jstor.org/stable/1512750*, acessado 11/1/2011.

FARAONE, Christopher. *Talisman and Trojan Horses: Gardian na Statues in Ancient Greek, Mith and Rite*, Oxford:Oxford University Press, 1992.

HAMILTON,Richard. *Choes and Anthesteria*.Michigan:Ann Arbor,1992.

HOORN,G. van. *Choes and Anthesterias*.Leiden:E.J. Brill, 1951.

JOLY, Martine. *Introdução a Análise da Imagem.* São Paulo:Editora Papirus,1996.

KAMEN,Deborah.The Life Cycle in Archaic Greece. in: *Cambridge companion to archaic Greece*. New York: Cambridge University Press, 2007.

MURIEL, Carlos Espejo. *Grecia:sobre los ritos y las festas*. Universidade de Granada,1990.

VERNANT,Jean-Pierre.*Myth and Though among the Greek*.London:Routledge, 1983.

DIRCEU MAUÉS: A FOTOGRAFIA PINHOLE NA ARTE CONTEMPORÂNEA.

Mariana Capeletti Calaça
Universidade Federal de Goiás

Resumo

O presente trabalho busca discutir a fotografia expandida, em especial as imagens com *pinhole* do artista-fotógrafo paraense Dirceu Maués e suas fotografias produzidas em Belém no famoso mercado Ver o Peso. A análise será guiada pelo processo criativo do fotógrafo, os procedimentos utilizados para obtenção da imagem, as características e os resultados que tornou sua obra reconhecida.

A fotografia está associada a fatores técnicos e a processos de aperfeiçoamento, porém alguns fotógrafos-artistas fazem um resgate desses processos históricos produzindo imagens dentro do campo das artes visuais.

O uso de processos alternativos parte de uma inquietação e necessidade de experimentação dos artistas em relação à rígida linguagem fotográfica, onde os fotógrafos que utilizam desses processos o fazem pois desejam ir além do aparelho. Os fotógrafos denominados experimentais procuram respostas num contexto da liberdade dominado por aparelhos, onde não se limitam aos mecanismos e dispositivos.

Palavras-chave: Fotografia expandida, pinhole, Dirceu Maués

Desde seu advento a fotografia evoluiu constantemente, sendo hoje dominada pela tecnologia digital. Segundo Flusser (2002), quem adquire um equipamento fotográfico, procura o "último modelo" que geralmente é menor, mais fácil de manusear e melhor que o anterior. Porém, em meio a tanta evolução existem aqueles que buscam em processos manuais, históricos e não comerciais meios para fotografarem.

A fotografia está associada a fatores técnicos e a processos de aperfeiçoamento, porém alguns fotógrafos-artistas fazem um resgate desses processos produzindo imagens dentro do campo das artes visuais, denominado por Rouillé (2009) como neopictorialismo, que é o uso de "materiais e procedimentos antigos, ultrapassados, arcaicos – fotografia com câmeras artesanais (*pinhole*), o daguerreótipo, os positivos diretos e a goma bicromática." (ROUILLÉ, 2009, p. 184).

O uso desses processos na fotografia contemporânea é denominado por Fernandes Júnior (2006) como fotografia expandida, que existe graças à inquietação dos artistas, que desde o advento da fotografia não se contiveram a utilizar apenas os padrões estabelecidos pela indústria fotográfica. Transgredindo o fazer fotográfico, onde o importante é o processo criativo e os procedimentos utilizados pelos fotógrafos para obterem o resultado surpreendente.

Contemporaneidade ao acaso

Ao longo da história a fotografia se desassocia da ideia única de registro e se caracteriza também como criativa. Na contemporaneidade adquire inúmeras facetas, sendo suscetível a inúmeras interpretações e produções, como afirma Simonetta:

> Pensar a fotografia contemporânea hoje é tentar entender a aproximação com vários suportes e entendê-las como linguagem autônoma...Interessante pensar sobre a fotografia na contemporaneidade como força do simulacro, criando um duplo como imagem de imagens...deveríamos pensar – e nisso a produção contemporânea tem nos ajudado – em enxergar a imagem como um mero ponto de vista sobre determinado assunto, uma opinião própria, portanto passível de ser construída....A imagem fotográfica, polissêmica por natureza, nos dá esse privilégio de uma leitura múltipla. E parece que é nessa direção que tem se voltado nossa produção fotográfica. (PERSICHETTI, p. 86 a 89)

Susan Sontag (2004) afirma ainda que alguns fotógrafos a fim de conseguir características criativas as suas fotografias, abandonam as câmeras cada vez mais tecnologicamente avançadas, e partem para aparelhos toscos, acreditando conseguir resultados mais livres e positivos, é o caso do fotógrafo-artista Dirceu Maués. Fotógrafo desde 1991 atuou como instrutor de oficinas de fotografia na Fundação Curro Velho, na década de 1990, em Belém, onde também trabalhou como repórter fotográfico nos grandes jornais impressos durante 12 anos. Desde 2003, desenvolve trabalho autoral nas áreas da fotografia, cinema e vídeo, os quais têm como base pesquisas com a construção de câmeras artesanais *pinhole* e utilização de aparelhos precários. Seus trabalhos já foram contemplados com prêmios e hoje fazem parte de diversas coleções.

Figura 1 - Dirceu Maués produzindo uma câmera pinhole através de uma caixa de fósforos. 2009. Disponível em: http://www.flickr.com/photos/dirceumaues Acesso em: 15/01/2011

A câmera *pinhole* remete diretamente as câmeras escuras, artifício esse conhecido e utilizado por artistas desde o período renascentista (SOUGEZ, 2001). A diferença entre as duas caixas pretas é o material fotossensível no interior da *pinhole* e a possibilidade de fixar a imagem que a invade através de um pequeno orifício. A fotografia pelo buraco da agulha é tão simples que até mesmo uma criança é capaz de produzir a sua câmera em pouco tempo (DIETRICH, 1998) e qualquer objeto oco pode se transformar em um aparelho fotográfico, caixa de fósforos, de sapato, latas de leite em pó, um pimentão e até um ovo. Participar da produção de uma câmera *pinhole* permite que o fotógrafo se torne parte da câmera escura e seja capaz de dominar o aparelho, como afirma Flusser (2002), o dono do aparelho não é quem o possui, mas sim quem foi capaz de esgotá-lo em seu interior, permitindo uma nova forma de compreensão do fazer fotográfico.

O resultado obtido através dessa técnica é único. A singularidade do formato de cada câmera aparecerá no resultado final das fotografias, além de possibilitar outros experimentalismos como imagens em dupla exposição e distorções, além de resultados inesperados como traços de luz, sombras e *flow*. Na fotografia *pinhole*, ao contrário da fotografia tradicional, não é o fotógrafo quem delimita o recorte da fotografia, isso irá variar de acordo com o formato e ângulo da câmera, assim cada foto se torna inusitada e traz o olhar de um objeto sobre outros objetos (DIETRICH, 1998), assim as *pinholes* são "caixas pretas que brincam de pensar" (FLUSSER, 2002, p. 28). Nas fotografias realizadas através de câmeras industriais, o fotógrafo domina a técnica através do aparelho, obtendo resultados esperados segundo regras, na fotografia *pinhole* ele infringe o aparelho, criando novas regras a cada imagem produzida. Aqui, o aparelho passa então a ser decisivo na produção fotográfica, e não apenas um meio.

Figura 2 – Ver o peso pelo furo da agulha. Dirceu Maués. 2004. Disponível em: http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/221/obra/813 Acesso em: 15/01/2011.

Para que a imagem se forme no interior da câmera escura, é preciso que a luz entre através de um orifício e atinja o material fotossensível. Se esse orifício é demasiadamente grande, o tempo em que ficara exposto para incidência da luz será menor, e isso também acarretará na nitidez da imagem formada no interior do aparelho. Quanto menor o buraco feito pela agulha, mais nítida se torna a imagem, porém o tempo de exposição tende a ficar maior.

As frações dos segundos determinantes para a produção da fotografia já são capazes de fornecer a fotografia *pinhole* a característica de movimento, pois durante esse pequeno espaço de tempo a luz muda, as pessoas se mexem. Segundo Villar (2008), a imagem fotográfica está ligada ao estático, e essas frações de segundos da *pinhole* desestabilizam a imagem, captando o percurso que os objetos fazem pelo espaço fotografado.

Figura 3– Ver o peso pelo furo da agulha. Dirceu Maués. 2004. Disponível em: http://www.flickr.com/photos/dirceumaues Acesso em: 15/01/2011.

Na fotografias de Dirceu Maués é possível notar essa interferência do tempo. Essa característica é responsável por tornar o invisível visível ou de pelo menos dar a ele uma outra visualidade. Trabalhando o tempo na fotografia, Maués consegue passar ao observador as sensações que o Mercado Ver-o-peso proporciona, sua dinâmica, seu movimento; mostrando que o mercado não é estático, mas inquieto. A *pinhole* também possibilita que Dirceu estabeleça um modo próprio ao representar o mundo, dando à sua fotografia um caráter subjetivo, nesse momento ele dialoga com o objeto a ser fotografado, e esse oferece ao seu fotógrafo seu inconsciente, que jamais seria acessível se não fosse o aparelho.

Figura 4– Ver o peso pelo furo da agulha. Dirceu Maués. 2004. Disponível em: http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/221/obra/814 Acesso em: 15/01/2011.

Nas imagens produzidas pelo fotógrafo o importante não é a perfeição técnica que as imagens atingirão, mas sim o caráter estético que o imprevisto trará, convertendo a baixa tecnologia em alta característica poética, a poética da simplicidade. A teoria de Flusser ajuda a entender a política por traz do aparelho, mas é o artista quem avança poeticamente.

Dirceu Maués em seu trabalho Ver-o-peso pelo furo da agulha, fotografou o famoso mercado de Belém em mais 900 fotografias, todas as fotos foram produzidas com caixas de fósforo, e apesar da precariedade do material, o fotógrafo-artista conseguiu resultados que apenas ele, como conhecedor do ambiente e do equipamento conseguiria. O movimento está presente em quase todas as fotos, assim como as sombras densas nas laterais, dando ao leitor a atmosfera de sonho.

Figura 5 – Ver o peso pelo furo da agulha. Dirceu Maués. 2004. Disponível em: http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/221/obra/812 Acesso em: 15/01/2011

As imagens do cotididiano de Maués, feitas com câmeras precárias, se contrapõem ao cenário urbano tomado de máquinas e tecnologias avançadas, é um contraponto entre os dois mundos. É o barato, tosco e reciclado registrando seu inverso. A *pinhole* deixa de ser um

equipamento exclusivamente arcaico e passa dialogar com a tecnologia, se tornando uma possibilidade estética na contemporaneidade.

Figura 6–Disponível em: http://www.flickr.com/photos/dirceumaues Acesso em: 15/01/2011.

Conclusão

O uso de processos alternativos parte de uma inquietação e necessidade de experimentação dos artistas em relação à rígida linguagem fotográfica, Flusser (2002) defende que os artistas que utilizam de processos alternativos o fazem pois desejam jogar contra o programa; os fotógrafos denominados experimentais, procuram respostas num contexto da liberdade dominado por aparelhos, onde não se limitam aos mecanismos e dispositivos.

Flusser (2002) coloca que a filosofia da fotografia reposiciona o problema da liberdade, indagado em toda filosofia. O autor traz que estamos rodeados de aparelhos programáticos, que automatizam a ação de fotografar, pensar e viver. Porém, Flusser aponta que é possível “jogar contra o aparelho” (FLUSSER, 2002, p. 75) uma vez que o aparelho pode ser enganado, os programas podem sofrer alterações humanas não previstas, sendo essa a liberdade da filosofia da fotografia. A fotografia expandida existe graças a essa liberdade, desenvolvendo o caráter mágico da imagem tradicional à fotografia, fazendo o observador vaguear com os olhos por toda a superfície da imagem técnica.

Bibliografia

DIETRICH, Jochen. *Câmara obscura*: algumas idéias sobre a fotografia pinhole – nas artes, na estética, na educação. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 17, p. 61-72, 1998.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de Criação da Fotografia. *In FACOM*. Edição 16. 2006.

GOVEIA, Fábio. *A subjetividade na fotografia pinhole* , 2005. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1753 -1.pdf Acesso em 12/01/2011

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

ROUILLÉ, André. *A Fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009

PERSICHETTI, Simonetta. *Novas Legendas*. In: Bravo, São Paulo, Nº. 75, dezembro, 2003, pp. 85 - 89.

VILLAR, Maria Helena Saburido. *A fotografia estenopeica revisitada:*desconstrução da homologia tradicional através das dimensões sócio-culturais da tecnologia. 2008. 249f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2008.

Debatendo os conceitos de Caricatura, Charge e Cartum

Mariana de Mello Arrigoni[1]

Resumo

A charge e a caricatura são componentes do humor gráfico que apresentam diferenças entre si. Apesar de terem sido tratadas inicialmente como sinônimos, há atualmente um consenso entre os autores acerca das suas particularidades. Além disso, é importante destacar que, embora sejam categorias do humor gráfico, nem sempre objetivam o riso, ou ao menos o riso gratuito, por parte do leitor. O objetivo deste trabalho é analisar como a imagem desenhada (caricatura, charge e cartum) foi usada e como os autores construíram o conceito de caricatura, charge e cartum.

Palavras chave: Caricatura; Charge; Cartum; Humor Gráfico; Imagem.

Abstract

Political caricature and caricature are components of graphic humor with some differences. Despite they have been treated initially as synonyms, there is nowadays some consent among the authors about their particularities. Besides, it's important to feature that, despite they are categories of graphic humor; their goal is not always the reader's laughing, or at least free laughing. This work's goal is to analyze how the drawn image (caricature, political caricature and cartoon) was used and how the authors built the concept of caricature, political caricature and cartoon.

Palavras chave: Caricature; Political Caricature; Cartoon; Graphic Humor; Image.

Sumário

1. INTRODUÇÃO. 2. DEFINIÇÕES DE CHARGE, CARICATURA E CARTUM. 2.1. Charge. 2.2. Caricatura. 2.3. Cartum. 3. CHARGE POLÍTICA E CARICATURA

[1] Acadêmica de Direito (UniFil – Centro Universitário Filadélfia. Londrina, PR). Acadêmica de História (UEL – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR).

POLÍTICA. 4. RELAÇÃO ENTRE TEXTO, IMAGEM E O EXPECTADOR. 5. CONCLUSÃO. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

1. Introdução

Ilustrar um texto não é apenas deixá-lo mais agradável visualmente. As imagens têm uma importância muito maior, elas permitem ao seu autor preenchê-las de significados, ideologias e valores. Esse trabalho visa estudar as formas de humor gráfico (caricatura, charge e cartum), suas características, conceitos e implicações no conjunto textual. Há muito tempo a ideia de que os gêneros de humor gráfico possuem particularidades que os diferenciam está consolidada. Porém, ainda há autores que tratam a caricatura e a charge como se fosse o mesmo.

O objetivo é, portanto, esclarecer essa divergência entre os autores e tornar claro o limiar que separa charges de caricaturas. Também há a explicação sobre charge e caricatura políticas e sobre o termo “charge e caricatura ideológicas”, criado por Alberto Gawryszewski.

> “A palavra ilustração é, ainda hoje, categorizada como complemente visual do texto. O relacionamento do texto com a ilustração é mais que um diálogo complementar entre duas linguagens. Com o passar dos anos a ilustração evoluiu e ganhou autonomia, até tornar-se informação visual com consciência crítica e atuação editorial no contexto dos periódicos. Como o texto, a ilustração por si só é possuidora de linguagem com discurso próprio” (ARBACH, 2007).

2. Definições de charge, caricatura e cartum

Há algum tempo, admitem-se diferenças entre os termos charge, caricatura e cartum. No entanto, não são todos os autores que se apropriam dessas diferenciações, considerando, assim, a charge e a caricatura como mesmo gênero. Ainda que haja divergências sobre isso, a idéia de que a caricatura e a charge são gêneros distintos já está consolidada pela maioria dos estudiosos de imagens.

Entre os autores que não diferenciam os termos charge e caricatura, está o professor venezuelano Carlos Abreu. Um dos motivos para isso é que a língua espanhola não possui a palavra "charge" – bem como a língua inglesa –, sendo todas essas imagens tratadas por "caricatura", ou caricatura política. Assim, apesar de apresentar diversas características referentes às caricaturas, este autor afirma que não encontra diferenças substanciais entre o "dibujo satírico" e a caricatura.

Ele cita diversos desenhistas e pesquisadores que encaram a questão de maneiras diferentes, mas chega ao consenso de que de fato não há diferenças significativas entre essas categorias. Diz o autor: "En fin, para nosotros no tiene sentido diferenciar entre el dibujo humorístico y la caricatura, ni por su estructura ni por los propósitos que persiguen, así como tampoco por sus marcas formales. Son dos caras de la misma moneda" (ABREU, 2000).

De acordo com Riani, porém, há um consenso entre os estudiosos de imagens quanto à existência de categorias específicas – como a charge, a caricatura e o cartum – com características próprias (RIANI, 2002). Uma opinião controversa é a de Motta, que aponta diferenças entre a charge e a caricatura, mas as trata como se fossem iguais. Para ele, a caricatura retrata figuras humanas conhecidas, enquanto a segunda abordaria fatos ou acontecimentos específicos. Entretanto, o autor trabalha apenas com o termo "caricatura", asseverando que é uma designação genérica para diversas formas de humor gráfico e que os desenhos analisados por ele são caricaturas de personagens retirados da grande política (MOTTA, 2006). Diversas das afirmações feitas pelo autor encontram divergências com as pesquisas dos outros autores estudados.

No início, de acordo com Silva, o termo caricatura designava o campo geral do humor gráfico. Não havia subdivisões tão bem delineadas quanto as atuais. Os Salões de Humor surgidos no final do século XX passaram a considerar a caricatura como uma modalidade do humor gráfico, campo maior que inclui também a charge e o cartum (SILVA, 2008). Para ele, o texto de humor deve possuir cinco atributos: a ausência de medo ou piedade, o exagero, o inusitado (ou seja, o que é contrário à lógica), a metáfora e a superioridade.

2.1. Charge

A charge apresenta geralmente um desenho único, embora essa não seja uma regra fixa, que faz uma crítica a um fato jornalístico, um acontecimento

recente ou que ainda esteja em evidência, caso tenha se iniciado há muito tempo, como é o caso da guerra entre judeus e árabes no Oriente Médio, por exemplo. Na charge, a imagem é composta por um desenho ou uma fotografia – que geralmente sofre intervenção do artista, seja retocando-a ou inserindo algum elemento verbal ou imagético a fim de torná-la cômica (SILVA, 2008). Assim, a charge busca uma apreensão do real, diferentemente da caricatura e do cartum, como elucida Gawryszewski.

> "Seu objetivo é a crítica humorística de um fato ou de um acontecimento específico. É a reprodução gráfica de uma notícia já conhecida do público segundo a ótica do chargista. Tanto se apresenta somente através de imagens quanto combinando imagem e texto. Sua ocorrência opera em cima de fatos reais e o conhecimento prévio do tema abordado na charge, por parte do leitor, é fator essencial para compreendê-la" (ARBACH, 2007).

Dessa maneira, é necessário ao leitor, para a compreensão de uma determinada charge, que ele conheça o assunto que ela retrata e o contexto em que está inserida, já que, como defende Arbach, "o sentido e a função da imagem para a comunicação variam com a época de sua representação. Os contextos histórico, geográfico, cultural e social são determinantes para sua significação".

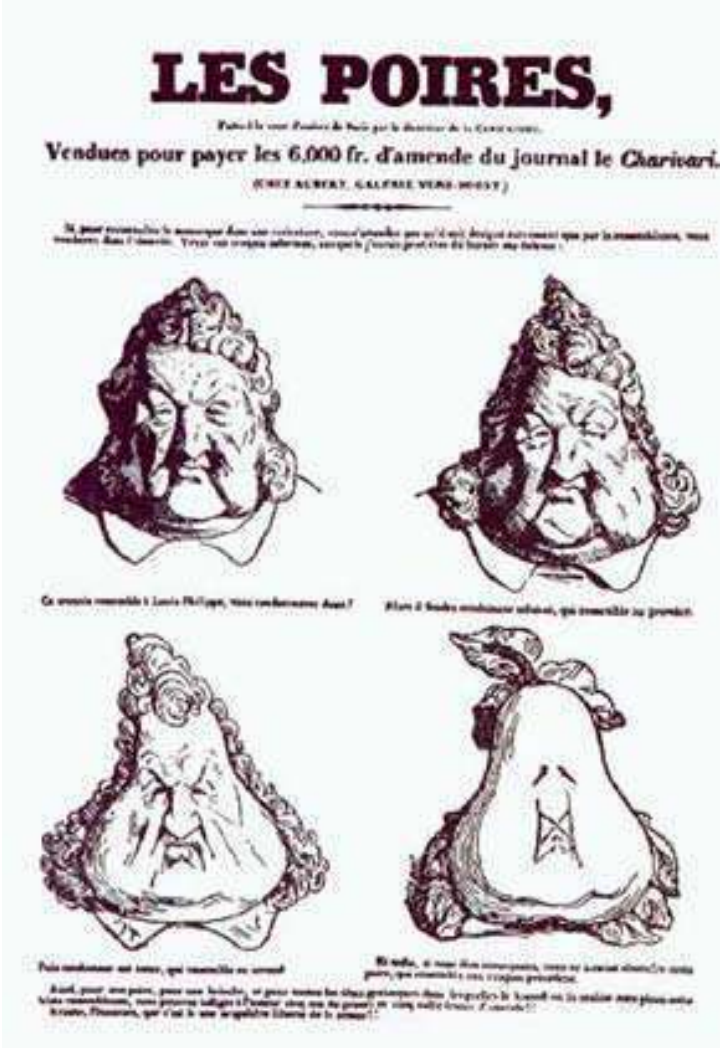
A charge é caracterizada pelo aspecto temporal e crítico e tem o humor por elemento. Ela também tem uma carga de agressividade em sua essência, despertando a consciência crítica no leitor (GAWRYSZEWSKI, 2008). Complementando com o que disse Miani, a charge é utilizada na sátira política como instrumento de crítica e arma retórica de combate, sendo usada também na defesa e propagação de ideologias e programas políticos (2005).

A charge ainda possui, para Silva, a capacidade de reproduzir a realidade independentemente da razão e a verdade independente da realidade. Ela incorpora o humor como linguagem que produz uma verdade cujo sentido está fora da realidade e além da razão (2008).

2.2. Caricatura

A caricatura, por sua vez, vem do italiano “caricare”, que significa carregar, e a maioria dos autores admite que ela surgiu no Renascimento, na Itália com os irmãos Caracci. Carregar, nesse sentido, seria mesmo exagerar, ressaltar certas características do retratado, com intenção zombeteira, ou seja, atacar. Assim, a caricatura prioriza a distorção anatômica, revelando traços da personalidade do retratado. Ela não visa propriamente a crítica, mas o exagero na retratação de algo, podendo causar o riso ou não (GAWRYSZEWSKI, 2008).

Todavia, segundo Arbach, a caricatura esteve relacionada intimamente desde o seu surgimento com a crítica. Até o fim do século XVIII o sentido cômico foi a sua marca inconfundível, encontrando na caricatura de personalidades (portrait-charge) sua consolidação definitiva. A caricatura seria, para esse autor, “aquela imagem em que se carregam os traços mais evidentes de um fato ou pessoa, com a finalidade de levar ao riso”.



A caricatura do rei Luis Filipe de França acima, feita por Philipon, tornou-se uma referência mundial. O desenhista transformou a cabeça do rei em uma pêra (poire, em francês), que também era uma gíria para tolo. Por causa dessa caricatura, Philipon foi processado e condenado a pagar uma multa, que pagou com o dinheiro da venda das cópias da caricatura. Ela tornou-se referência justamente por mostrar a força da caricatura nos embates políticos e na transmissão da mensagem (GAWRYSZEWSKI, 2008, p. 19).

Para Gombrich, a invenção da caricatura-retrato pressupõe a descoberta da diferença entre semelhança e equivalência. O segredo de uma boa caricatura é oferecer uma interpretação de uma fisionomia que não se consegue esquecer e que a vítima ou o fato sempre carregará consigo como um "homem enfeitiçado" (GALLOTTA, 1997). Assim como a caricatura que retrata o jornalista Carlos Lacerda como um corvo, publicada pela primeira vez no jornal "A Última Hora", em 1954, desenhada por Lan. A partir dessa imagem, Carlos Lacerda sempre foi

relacionado ao corvo pela imprensa contrária a ele. É possível observar nesta caricatura outra característica utilizada pelos desenhistas, a zoomorfia. Com essa imagem também é possível contestar uma das características atribuídas à caricatura, que seria seu caráter efêmero. Nem sempre o efeito passado pela caricatura é de curto prazo, podendo muito bem prolongar-se no tempo (GAWRYSZEWSKKI, 2008).

Imprensa Popular, 1955 (autoria Jorge Brandão)

Ferraro aponta como características da caricatura em seu trabalho "O João Minhoca Conta o Rio de Janeiro": a capacidade de fugir das normas acadêmicas que valorizam os temas clássicos, a perfeição dos traços, a ausência de polêmicas e o meio de propor novas formas e padrões artísticos (2002).

A caricatura possui a característica do exagero, em primeiro lugar. No entanto, mais do que "carregar" os traços da pessoa, ela busca caracterizar. "Uma caricatura de Hitler, Napoleão ou um ditador qualquer, geralmente, vai além do simples exagero fisionômico: sugere o desvelamento do perfil psicológico do sujeito" (SILVA, 2008).

O autor venezuelano Carlos Abreu ressalta em seu texto a importância da liberdade de expressão para a produção de caricaturas. Isso se deve ao fato de que com frequência, a caricatura é uma arma poderosa de luta ideológica, no sentido de que por meio dela o autor organiza suas idéias sobre a realidade e plasma seus valores,

crenças e verdades. Por meio dela se expressa uma posição ante a sociedade, muitas vezes com o objetivo de criar consciência na população através do ataque e crítica a pessoas e instituições (2001).

"Os traços físicos, o comportamento e os trajes adquirem forte densidade psicológica. Isso porque eles seriam capazes de oferecer-se enquanto instrumentos de leitura e de codificação da própria pessoa. No domínio público, as coisas falam por si". Ou seja, aparecem elementos subjetivos nas caricaturas que ficam ocultos por trás das representações dos indivíduos e situações diante da sociedade. Elas funcionam como "um verdadeiro termômetro social, formador de opinião" (GALLOTTA, 1997).

> "No João Minhoca, assim como em outros periódicos do século XIX, constata-se um desejo de educar pelo riso, uma vontade de denunciar através de sua arte os equívocos da sociedade, realizando 'uma recomendação, um alerta, até uma lição implícita e sutil ao leitor'. Sua atuação, entretanto, acabava resultando numa crítica limitante, contida, sem rompimentos, pois evitava os escândalos ou as fortes denúncias diretas". (FERRARO, 2002)

Apesar de possuírem suas especificidades, a charge e a caricatura possuem muitos aspectos em comum. O autor Camilo Riani apresenta algumas dessas semelhanças. Um dos principais componentes de ambas é o exagero, que tem por objetivo subverter a ordem autoritária e mostrar as verdades escondidas. Distanciando o objeto da verdade, ele consegue trazê-la com mais destaque e com um foco mais nítido. Outra característica é o aspecto do ridículo. O homem ri com mais frequência do ridículo acidental e daquilo que lembra algum aspecto humano. Logo, não é só a linguagem estruturada que leva o homem ao riso. Por último, ele cita a ruptura, a quebra da lógica na estruturação do discurso, que causa o humor através do final inesperado (2002). Alguns autores também consideram a caricatura como elemento chárgico, como Miani (2005, p. 32).

2.3. Cartum

Diferentemente da charge e da caricatura, os cartuns são atemporais. Geralmente, não fazem nenhuma referência a alguma personalidade ou fato do

noticiário. Assim, eles podem ser considerados um texto de humor universal. Há situações em que pessoas reais são retratadas nos cartuns, mas sua imagem invoca o simbolismo ligado à sua pessoa, construído historicamente, como, por exemplo, a imagem de Napoleão é relacionada à loucura. (SILVA, 2008).

> "É uma anedota gráfica, uma crítica mordaz, que manifesta seu humor através do riso. Faz referências a fatos ou pessoas, sem o necessário vínculo com a realidade, representando uma situação criativa que penetra no domínio da invenção. Mantém-se, contudo, vinculado ao espírito do momento, incorporando eventualmente fatos ou personagens" (ARBACH, 2007).

O cartum pode ser considerado, para Arbach, a expressão gráfica de uma narrativa humorística. Para tanto, pode recorrer, se necessário, à legenda ou inserir elementos dos quadrinhos, como balões, onomatopéias e divisões de cenas. Sua ocorrência opera sobre situações (2007).

3. Charge política e caricatura política

Ficou claro que as caricaturas e charges são categorias do humor gráfico. Porém, nem sempre elas provocam o riso. Algumas vezes, elas podem ser perturbadoras. Isso porque o elemento central da caricatura/charge política é a sua veia crítica (MOTTA, 2006). Complementando com a ideia de Carlos Abreu, a caricatura política era um tipo de caricatura, que poderia incluir o humor ou não (2000).

A verdade é que a caricatura ou charge pode ir muito além da simples representação de algum fato ou personagem, pois pode revelar, denunciar, aos olhos do desenhista, toda uma estrutura de dominação. Há, portanto, dois lados da caricatura política: pode atacar ou defender um personagem, uma ideologia, o poder em si. "[...] O certo é que a caricatura política ou social raramente pode levar ao riso despreocupado, como acontece com o desenho humorístico" (GAWRYSZEWSKI, 2008).

O humor torna-se, dessa forma, uma ferramenta da charge ou da caricatura política para transmitir sua mensagem ou convencer o leitor. O humor pode se formar parte da caricatura, assim como o sarcasmo ou a ironia, sendo apenas uma ferramenta (ABREU, 2000).

> "É pelo humor que uma charge ganha ares de transgressão ao estabelecer uma contradição entre o personagem e a situação real que é retratada, pois a ilustração apresenta uma (im)possibilidade do fato (utilizando-se de elementos intertextuais ou pertencentes ao universo do receptor para permitir a sua compreensão) e jamais se configura como uma mera reprodução das circunstâncias do ocorrido; sendo assim, o humor funciona como uma forma bastante consistente de crítica social" (MIANI, 2005, p. 30).

Assim, mais do que o riso, a caricatura política buscava destruir de maneira simbólica a imagem do inimigo. Desde o início, as caricaturas foram usadas como veículos de idéias e divulgação de interesses de partidos políticos. Por isso, esse tipo de arte tem o objetivo de desnudar uma situação ou personagem político, mostrar

seu verdadeiro caráter que a mídia ou ele mesmo tentava esconder (GAWRYSZEWSKI, 2008).

É necessário explicitar dois aspectos. O primeiro é o caráter negativo da imagem. Nem sempre a caricatura visava destruir o retratado, algumas vezes ele era caracterizado de maneira positiva. Em segundo lugar, está a interpretação feita pelo leitor, o que poderia mudar completamente a mensagem transmitida pela caricatura, atribuindo a ela um caráter positivo ou negativo. Logo, a charge possui uma carga de agressividade em sua essência, que desperta uma consciência crítica no leitor. Essa agressividade só não se manifesta quando há consenso social, na vitória ou no luto coletivos. Já a caricatura teria por base o humor, o prazer, e não a busca da crítica ao sujeito. Dessa forma, a agressividade não toma espaço. (_____, 2008).

Para Abreu, o humorismo, ao romper a linha da cotidianidade, se converte em um ato subversivo. Assim, as caricaturas têm sido utilizadas como meio de luta e crítica religiosa, política e social. Elas têm sido usadas como instrumento para exercer função social com uma intenção satírico-moralizante (2001).

O riso pode ser útil e tolerado pelos detentores do poder, já que possui a característica de amenizar a crítica. Inclusive, pode aplacar crises que possam ocorrer no ambiente político. Dessa forma, a caricatura e a charge políticas possuem um caráter ambíguo, uma “carga emocional que a caricatura comum, a charge comum, a de costumes e a de humor não contêm” (GAWRYSZEWSKI, 2008).

Outra definição, defendida por Alberto Gawryszewski, é a charge e a caricatura ideológicas. Estas possuem as mesmas características da caricatura e charge políticas, mas com a diferença de que se dirige ao fato político em especial, destacando a utilização de símbolos. A charge ou a caricatura ideológica é feita por alguém engajado naquela causa, como aquelas produzidas pelas imprensas anarquista e comunista, diferente, por exemplo, da charge editorial, que é feita por um desenhista com o objetivo de ilustrar um texto. A charge/caricatura ideológica traz consigo uma gama de ideologias defendidas pelos seus desenhistas (2008).

A charge abaixo, retratando Juarez Távora e Café Filho foi criada pela imprensa comunista, sendo por isso caracterizada como charge ideológica. Ela faz uma denúncia, acusando os personagens representados de terem se vendido ao imperialismo norte-americano e de obedecerem às ordens vindas dos Estados Unidos. O uso de

símbolos também é encontrado, com o cifrão representando o dinheiro na placa pendurada em Juarez Távora (GAWRYSZEWSKI, 2008, p. 17).

Imprensa Popular, outubro de 1955

4. Relação entre texto, imagem e o expectador

Não é mais possível dizer que o papel da charge é simplesmente decorar ou acompanhar um texto. A charge não se restringe a reproduzir o texto verbal de maneira visual ou apenas ilustrar uma notícia. Ela deve também interpretá-la. No entanto, a charge necessita, para sua comunicação com o leitor, do conhecimento de outros textos ou experiências vivenciadas por ele, sendo uma mediadora da apropriação do sentido da mensagem. Se o leitor não conhece o fato, os personagens ou a situação ilustrada, ou mesmo se sente curiosidade de entender melhor aquela situação retratada

no contexto chárgico, deverá buscar as informações nos textos que dialogam com a charge (MIANI, 2005).

As charges e caricaturas podem também estar acompanhadas de elementos textuais como título e legenda. Sempre se objetivou deixar claro para o leitor a mensagem transmitida no desenho. Os componentes textuais, portanto, ajudam o receptor a entender claramente o objeto proposto pela imagem. Porém, não se pode encarar a caricatura como subsidiária ou auxiliar ao texto, posto que ela possui conteúdo próprio. Ainda assim, as caricaturas e charges podem vir acompanhadas de textos, sintetizando-os ou para reforçar suas idéias. “A riqueza da caricatura ou da charge política está em que podem ter vidas próprias, não precisam ser subsidiárias ou dependentes de qualquer texto” (GAWRYSZEWSKI, 2008).

Já para Carlos Abreu, a caricatura deve ser acompanhada por um texto breve. Para esse autor, nem sempre a imagem tem um peso maior dentro do conjunto. Não há consenso entre os desenhistas sobre isso; enquanto alguns defendem que a caricatura deve ser acompanhada de algum texto, outros acham que quanto menos palavras, ou nenhuma, melhor. As caricaturas sem textos são escassas e necessitam de cuidado dos desenhistas porque abrem espaço para várias interpretações. Na maioria das caricaturas estudadas pelo autor, o texto é a principal ferramenta de comunicação. No entanto, devem ser empregadas poucas palavras, de quatro a cinco, para não diminuir a qualidade das caricaturas (2001).

De acordo com Jorge Arbach, porém, o trabalho do desenhista em ilustrar determinado fato não é assim tão objetivo, ou seja, não se trata apenas de representar o que está contido em um texto. Para ele, nem tudo pode ser ilustrado figurativamente. “O material a ser utilizado pelo ilustrador não está diretamente nas palavras, mas no espaço entre elas. É nesse espaço vazio, indefinido, nesta área crepuscular entre uma palavra e outra que se localiza a ilustração” (ARBACH, 2007).

A relação texto-imagem se dá de maneira assimétrica, com participações diferenciadas destes códigos. Algumas vezes, a imagem dá conta de todo o texto e qualquer informação verbal torna-se supérflua e redundante (SILVA, 2008).
“Da habilidade do artista em dosar as informações verbais e imagéticas depende a qualidade de sua obra. Se ele for muito econômico, se ocultar demais as pistas, produzirá um texto hermético, praticamente inacessível ou que leve o leitor a um

exercício de adivinhação. Por outro lado, o excesso de informações sugere uma subvalorização da capacidade do leitor" (SILVA, 2008).

5. Conclusão

Por meio deste trabalho, foi possível identificar as diferenças e semelhanças presentes entre as diferentes formas de humor gráfico, caricatura, charge e cartum. Também foram discutidos os termos caricatura e charge ideológicas e políticas, que apresentam diferenças com as outras categorias e inclusive entre si. É interessante perceber a intenção dessas formas de humor gráfico, já que nem sempre objetivam o riso, e obrigam o leitor a pensar e refletir sobre o assunto tratado.

Além disso, há a relação entre texto e imagem, uma vez que as imagens não são apenas complementos visuais dos textos, mas dialogam com ele ou até mesmo, falam por si só, sem que um texto explicativo faça-se necessário. As imagens deixaram de ser vistas como subsidiárias aos textos, como dependentes deles. Houve até mesmo a inversão dos papéis, sendo que muitas vezes é a imagem que faz o texto obter sentido naquele contexto determinado.

Outro ponto importante que foi tratado é a intencionalidade do artista ao produzir seus desenhos. Ele tem a capacidade de passar para o receptor toda sua ideologia, seus valores, como é o caso da charge/caricatura ideológica. Assim destaca-se o papel didático da imagem, o papel de formar uma consciência crítica no leitor, que não é mais receptor passivo da mensagem passada, mas é incentivado a interpretar a ideia proposta, a pensar sobre o assunto e a concordar com aquela ideologia ou não. Por isso, as charges e caricaturas buscam muito mais do que simplesmente fazer rir. Seu objetivo é inculcar no expectador sua reflexão e seus valores, transmitidos pelo desenhista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Carlos, 2000; **Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura**, en Revista Latina de Comunicación Social, número 36, de diciembre de 2000, La Laguna (Tenerife): http://www.ull.es./publicaciones/latina/aa2000/latina/aa2000kj/u36di/.htm

_____, 2001; **Hacia una definición de caricatura**, en Revista Latina de Comunicación Social, número 40, abril de 2001, La Laguna (Tenerife): http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina40abr/102cabreuvii.htm

_____, 2001; **Clasificaciones sobre la caricatura**, en Revista Latina de Comunicación Social, número 45, de diciembre de 2001. La Laguna (Tenerife): http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina45diciembre/4506abreu.htm

ARBACH, Jorge Mtanios Iskandar. **O fato gráfico: o humor gráfico como gênero jornalístico.** São Paulo: USP/SP. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, 2007.

FERRARO, Juliana Ricarte. **O João Minhoca conta o Rio de Janeiro.** Campinas: Unicamp/SP. Dissertação de Mestrado, 2002.

GALLOTTA, Brás Ciro. **São Paulo aprende a rir: a imprensa humorística entre 1829-1876.** São Paulo: PUC/SP. Tese de Doutorado em História Social, 2006.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. **Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma.** In: Revista Domínios da Imagem, número 02, maio de 2008, Universidade Estadual de Londrina, 2008.

_____, **A representação visual da justiça nos periódicos anarquistas (1901 e 1927).** In: Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 12, 13 e 14 de maio de 2009. Universidade Estadual de Londrina, 2009.

_____, **A imagem como instrumento da luta anarquista.** In: Imagens Anarquistas. Organizador: Alberto Gawryszewski. Londrina: UEL, 2009, p. 11-42. (Coleção História na Comunidade, v. 2).

_____, **Arte visual comunista: imprensa comunista brasileira, 1945-1958.** Londrina, UEL/LEDI, 2010. (Coleção História na Comunidade, v. 4).

MIANI, Rozinaldo Antônio. **As transformações no mundo do trabalho na década de 1990: o olhar atento da charge na imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista.** Assis: UNESP/SP. Tese de Doutorado em História, 2005.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Jango e o golpe de 1964 na caricatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006. il. (Nova Biblioteca de Ciências Sociais).

NERY, Laura Moutinho. **A caricatura: microcosmo da questão da arte na Modernidade.** Rio de Janeiro: PUC/RJ. Tese de Doutorado em História, 2006.

RIANI, Camilo. **Tá rindo de quê? (Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba).** Piracicaba: UNIMEP, 2002.

SILVA, Ivam Cabral da. **Humor gráfico: o sorriso pensante e a formação do leitor.** Natal: UFRN/RN. Dissertação de Mestrado, 2008.

HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E PÚBLICO INFANTIL: ANÁLISE DO CONSUMO DE HQ POR ALUNOS DA 4ª SÉRIE DA ESCOLA MUNICIPAL OLAVO SOARES BARROS EM CAMBÉ – PR

Mariana Ferreira Lopes

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina
Docente do curso de Jornalismo da Faculdade Maringá
Bolsista CAPES

Resumo

A relação entre meios de comunicação e o público infanto-juvenil vem levantando uma série de reflexões sobre das formas de apropriação, de produção de sentido dos conteúdos veiculados pelas diversas mídias presentes no cotidiano desta faixa etária e pela criação de uma resposta social a essas mensagens por meio da formação de um receptor crítico. Um dos vieses de pesquisa nesta area centra-se na identificação dos hábitos de consumo midiático que permitem analisar de que maneira esta audiência específica interage com o meio em questão. Dentre as linguagens midiáticas que estão inseridas no dia a dia de jovens e crianças encontram-se as histórias em quadrinhos (HQ) que apesar de serem atualmente um meio de comunicação residual, tendo em vista a centralidade que a televisão e as novas tecnologias de comunicação ganharam nas últimas décadas, ainda se constituem como um produto midiático bastante consumido. Estima-se, por exemplo, que as produções de Maurício de Souza em torno na Turma da Mônica desde a década de 1970 tenham alcançado uma vendagem de um bilhão de exemplares. Neste sentido, o presente trabalho apresenta como proposta identificar e analisar as formas de consumo de histórias em quadrinhos pelo público infantil, tendo como amostragem 21 alunos de 4ª série da Escola Municipal Olavo Soares Barros, em Cambé-PR. Trata-se de uma pesquisa quali/quantitativa realizada a partir da aplicação de uma entrevista estruturada e sua conseqüente análise que se apresenta como etapa inicial para o estudo das mediações que interferem na produção de sentido de HQ por este público. O estudo contempla igualmente uma discussão sobre a linguagem das histórias em quadrinhos e a relação entre meios de comunicação e infância.

Palavras-chave: Histórias em quadrinhos; consumo infantil; mídia educação.

Introdução

A ampliação de acesso aos meios de comunicação de massa (MCM) pelo público infanto-juvenil vem sendo tema de reflexões acerca da relação estabelecida entre crianças, adolescentes e as mídias ao que tange os hábitos de consumo dos MCM e a produção de sentido dos conteúdos midiáticos[i]. Tais pesquisas e atividades, muitas vezes englobadas na área de mídia educação, vêm contribuindo tanto para que esses jovens estejam preparados para lidar com a cultura midiática predominante na sociedade contemporânea, como para que se conheça e se analise as formas de interação entre as mídias e este público específico. O campo da mídia educação emerge da interdisciplinaridade da área de Educação e de Comunicação e se constitui como práxis que se pauta na ampliação de repertórios culturais; na capacidade crítica de análise e reflexão; na capacidade de criação e da criatividade na expressão e comunicação; e por fim, na cidadania dos sujeitos envolvidos (FANTIN, 2006,

p.100). Tais premissas constituem as perspectivas de uma educação para, com e através dos meios de comunicação.

Um dos pontos abordados por este campo teórico e de intervenção social consiste nos estudos sobre o acesso e do uso dos meios de comunicação por crianças e adolescentes, sendo esta a perspectiva adotada por este trabalho ao propor a identificação dos hábitos de consumo e análise da percepção de vinte e um alunos da 4ª série da Escola Municipal Olavo Soares Barros sobre histórias em quadrinhos (HQ). Para tanto, a técnica empregada foi a elaboração de um questionário semi-estruturado contendo dezoito perguntas, que foi aplicado individualmente a cada criança. O objetivo da pesquisa[ii] é realizar um mapeamento do consumo de histórias em quadrinhos por esses alunos e também compreender e analisar qual a percepção que os educandos estabelecessem das HQ e quais são as suas predileções acerca de personagens e temas abordados neste universo. O referencial teórico adotado na interpretação dos dados analisados versa sobre as características estruturais das histórias em quadrinhos, a estética específica de sua linguagem e seu potencial educativo.

Contexto da pesquisa

O levantamento de dados sobre consumo e a percepção de histórias em quadrinhos foi realizado com vinte e um alunos da 4ª série C da Escola Municipal Olavo Soares Barros, em Cambé-PR. Trata-se de um estudo exploratório cujo objetivo consiste em identificar a presença das histórias em quadrinhos no cotidiano das crianças e a percepção que os educandos possuem sobre este meio de comunicação e suas predileções acerca dos personagens e temas compreendidos neste universo para a futura realização de atividades com as mesmas. Os alunos foram entrevistados individualmente no dia 01 de abril de 2011, durante o período escolar. O questionário realizado com os educandos continha dezoito perguntas, sendo metade delas aberta e a outra metade fechada. As perguntas foram divididas em duas partes: a primeira abrange os hábitos de consumo de HQ e a segunda as predileções e percepções sobre os quadrinhos. Foram entrevistados dezesseis meninos e cinco meninas, porém as questões de gênero não constituíram um referencial para a análise dos dados obtidos.

A Escola Municipal Olavo Soares Barros está situada no bairro Jardim José Fávaro, na região periférica de Cambé – PR. Inaugurada em agosto de 2003, sua construção foi motivada pela reivindicação da comunidade em haver uma escola para os alunos da região. Segundo dados cedidos pela direção escolar, no ano de 2011 a escola atende 490 alunos do Ensino

Fundamental de 1ª a 4ª séries, nos períodos matutinos (3ª e 4ª séries) e vespertinos (1ª e 2ª séries), além do programa de Educação de Jovens e Adultos no período noturno, sendo que a 4ª série C do Ensino Fundamental possui 28 alunos.[iii]

As crianças ouvidas durante a pesquisa habitam os bairros Jardim José Fávaro e Jardim Ana Rosa, ambos situados na região periférica de Cambé. De acordo com os números cedidos pela Secretaria Municipal de Educação no ano de 2010, o perfil sócio-econômico do Jardim Ana Rosa é de classe baixa à média, sua população estimada é de 11 mil habitantes, divididos em cinco microregiões. Muitos de seus moradores não possuem escolaridade ou estudaram até a quarta série do ensino fundamental, sendo que poucos chegaram a concluir o ensino Fundamental e em menor número o ensino médio e superior. A maioria da população economicamente ativa trabalha como operários de indústrias, na prestação de serviços e na construção civil. O bairro sofre com problemas de infra-estrutura, tais como: moradias em precárias condições; a falta de segurança pública adequada; o atendimento médico insuficiente e poucas opções de lazer.

Os hábitos de consumo de histórias em quadrinhos pelos alunos

O questionário sobre consumo e percepção de histórias em quadrinhos foi realizado individualmente com cada aluno da turma em detrimento ao preenchimento coletivo em sala de aula. Esta escolha considerou que as crianças poderiam não compreender alguma pergunta ou se deixariam influenciar pela resposta de algum colega, e desta forma ainda seria possível colher depoimentos que enriqueceriam a coleta de dados. A espontaneidade dos comentários gerados pelas crianças ganha riqueza e importância para os estudos de consumo e percepção das mídias com este público, pois, conforme nos esclarece Girardello e Orofino ao recuperarem as considerações de Joseph Tobin,

> Saber se as crianças abraçam ou resistem a uma lição ou a uma mensagem das mídias é uma questão muito complexa, contingente e contextual, que só pode ser respondida se fizermos leituras cuidadosas e matizadas das interações de crianças específicas com textos culturais específicos. (TOBIN *Apud* GIRARDELLO e OROFINO, 2009, p.30).

As perguntas que visavam à identificação da presença das histórias em quadrinhos no cotidiano das crianças consideraram se os alunos gostam de HQ; qual o local de leitura; a presença e quantidade de revista em quadrinhos nas casas; freqüência de leitura semanal; se a leitura é compartilhada com amigos e parentes ou é realizada sozinha; se os alunos comentam sobre as histórias com colegas ou familiares; a preferência das opções de leitura no projeto

Hora da Leitura; a preferência de procura de material na biblioteca escolar e a classificação de suas atividades favoritas. As questões eram tanto estruturadas quanto abertas.

Dentre os 21 alunos ouvidos pela pesquisa, apenas um manifestou não gostar de histórias em quadrinhos, os outros 95,24% alegaram gostar deste meio de comunicação. Contudo, apenas um terço das crianças possui gibis em casa. Todos os alunos costumam ler histórias em quadrinhos na escola devido ao projeto *Hora da Leitura,* no qual, semanalmente, é destinado um tempo médio de vinte minutos para a leitura nas salas de aulas. Cada professora escolhe o material que será lido pelos alunos: histórias em quadrinhos, livros ou a revista *Ciência Hoje*, após uma seleção prévia feita pela bibliotecária. O projeto ocorre às sextas-feiras, após a execução do Hino Nacional. No entanto, não existe uma periodicidade ou alternância obrigatória entre o material levado para a leitura dos educandos o que não garante que toda semana as crianças lerão histórias em quadrinhos. Deste total, 42,85% só lêem HQ na *Hora da Leitura*, enquanto que aproximadamente metade dos alunos, 47,16%, vai à biblioteca escolar em busca de gibis. Apenas cerca de um terço deles lêem quadrinhos em sua casa ou na residência de algum familiar.

Devido ao fato da maioria dos alunos não possuir gibis em casa, a maior freqüência de leitura semanal fica a encargo do projeto *Hora da Leitura,* o que contabiliza cerca de um dia por semana de acesso a este material por parte das crianças. Uma maior periodicidade de leitura (02, 03,04 e 07 dias) é garantida pelas visitas à biblioteca escolar na hora do recreio ou ainda pelo hábito de ler em casa, conforme demonstra o gráfico 1. As crianças que lêem histórias em quadrinhos fora da escola usualmente o fazem quando já não podem mais brincar na rua ou quando já terminaram os serviços de casa e ajudaram seus pais.

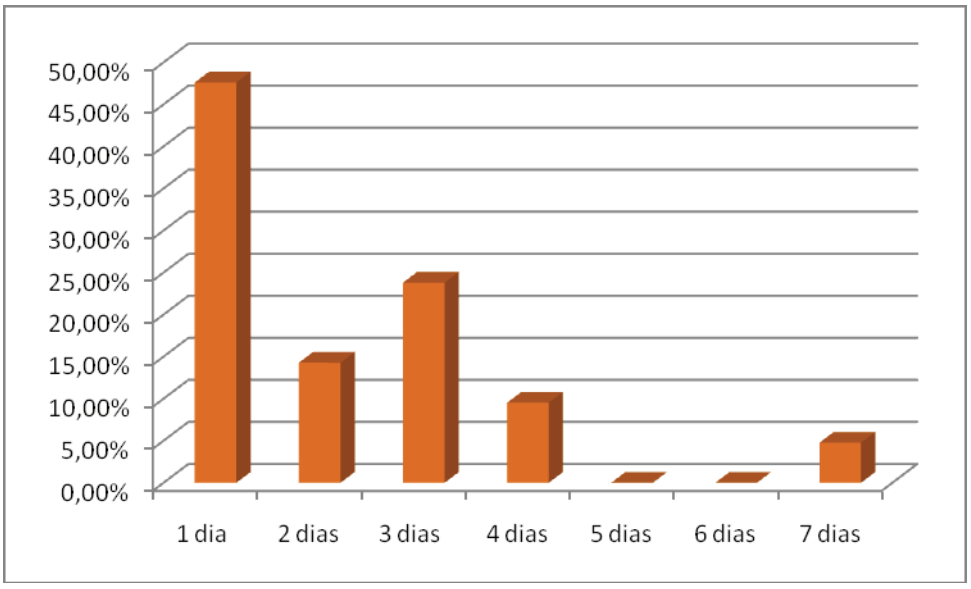


Gráfico 1: Porcentagem da frequência diária de leitura de HQ pelos alunos.
Fonte: autora.

Quando questionados sobre sua preferência na *Hora da Leitura* e na biblioteca escolar, a maior parte dos alunos entrevistados respondeu que eram os gibis. No primeiro caso (gráfico 2), a predileção pelas histórias em quadrinhos foi revelada por mais de 85% das crianças em detrimento às outras opções levadas em sala de aula pela professora. De acordo com os dados do gráfico 3, este percentual diminui para 47,61% do total de alunos que primam pelas HQ em suas visitas à biblioteca, devido à ampla opção de livros diferenciados que não são disponibilizados para a *Hora da Leitura* e que atraem 42,85% dos alunos.

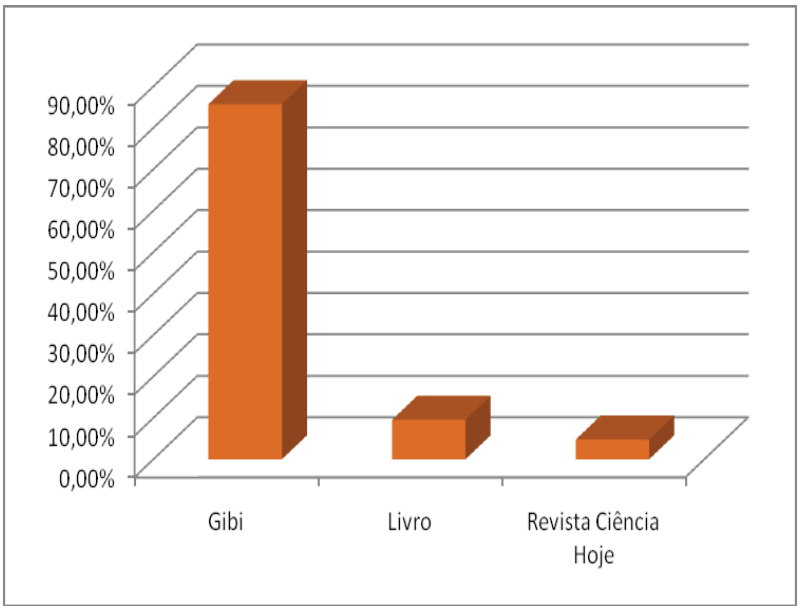


Gráfico 2: Porcentagem da preferência dos alunos na Hora da Leitura.
Fonte: autora.

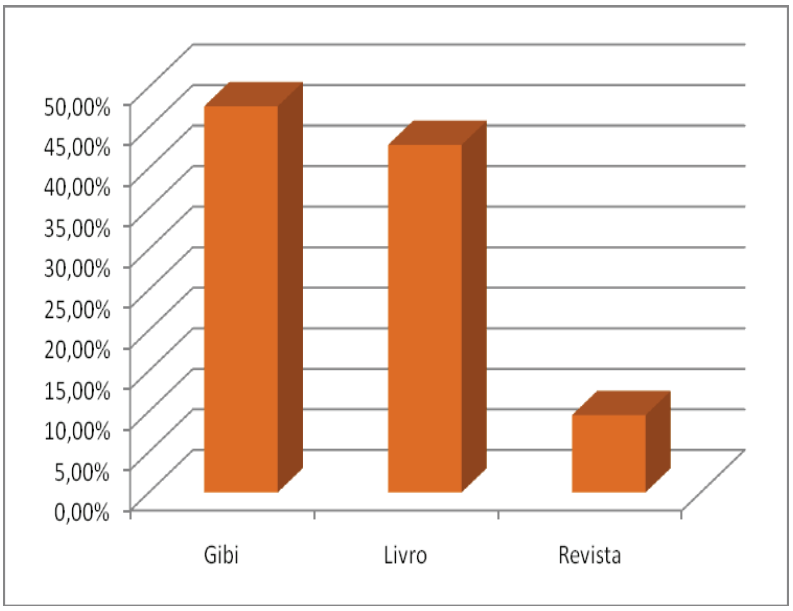


Gráfico 3: Porcentagem de preferência de leitura dos alunos nas visitas à biblioteca.
Fonte: autora.

Outro hábito de consumo identificado pela pesquisa foi se os alunos realizam a leitura de histórias em quadrinhos acompanhados de familiares e colegas ou se lêem sozinhos. Dois terços dos educandos afirmaram ler HQ sozinhos, cerca de 20% na companhia de colegas e os outros 9,52% com membros da família. Este número pode ser explicado pelo fato de muitos alunos apenas lerem quadrinhos na *Hora da Leitura*, sendo que esta uma atividade individual. Entretanto, quando questionados se comentam sobre algum conteúdo lido nas histórias em quadrinhos como amigos ou parentes, 62% das crianças afirmaram que sim. Este dado sugere que as histórias em quadrinhos possam se constituir como um elemento de sociabilidade entre eles.

A última questão referente à identificação dos hábitos de consumo de HQ teve por objetivo que os alunos classificassem de 01 a 09 as atividades que mais gostavam de realizar. As opções dadas foram: brincar, ver televisão, ouvir música, usar a internet, ler gibi, jogar videogame, ler livro, ir ao cinema e estudar. Em primeiro lugar, as crianças citaram o videogame, sendo todas elas do sexo masculino. Ler histórias em quadrinhos foi apontado como atividade favorita de 14,28%, estando em quarto lugar (vide gráfico 4) entre a predileção das crianças. Considerando a categorização das histórias em quadrinhos pelos educandos, observou-se que a maior parte deles (19,04%) alegou ser esta a sua quinta atividade favorita, conforme os dados presentes no gráfico 5[iv].

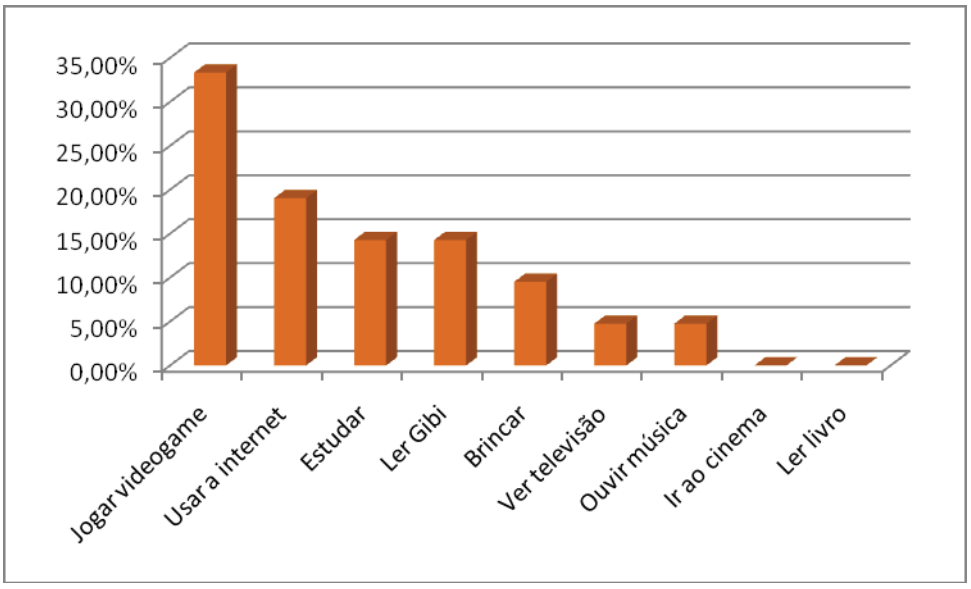


Gráfico 4: Porcentagem da classificação de atividade preferencial dos alunos.
Fonte: autora.

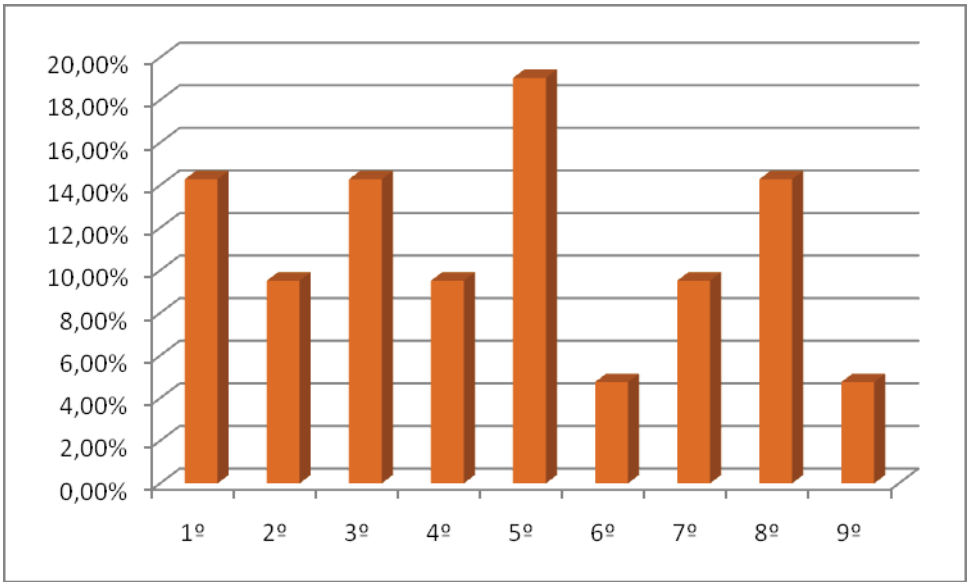


Gráfico 5: Porcentagem da classificação preferencial das histórias em quadrinhos pelos alunos.
Fonte: autora.

A percepção das histórias em quadrinhos pelos alunos

A segunda parte do questionário visou identificar qual a percepção que os alunos possuem das histórias em quadrinhos e quais as suas predileções de personagens. As perguntas abrangeram a indagação sobre o motivo pelo qual eles gostam ou não de HQ; quais são os personagens que eles preferem e o porquê; qual personagem eles gostariam de ser; se os quadrinhos são mais lidos por adultos, adolescentes ou crianças; se eles comentam sobre as histórias que lêem com amigos ou familiares; qual o papel das histórias em quadrinhos:

educar, divertir ou ambos; e qual a lição mais importante eles haviam aprendido nos gibis. Buscou-se, então, na análise dos resultados obtidos articular as afirmações dos alunos com discussões conceituais sobre as histórias em quadrinhos.

A maior parte dos alunos, quase sua totalidade, ratificou gostar de histórias em quadrinhos. O motivo desta aprovação para cerca de 80% consiste no fato dos quadrinhos serem divertidos e legais, seguido da presença dos balões, da quantidade de desenhos e pelos personagens também serem considerados legais (vide gráfico 6). Pode-se entender que as histórias em quadrinhos são percebidas pelos alunos como uma forma de lazer, cujo gosto pela leitura está relacionado aos elementos que garantem a comicidade e o humor dos enredos. Renata, 09 anos, explica que é divertido ler histórias em quadrinhos porque tem trapalhadas.

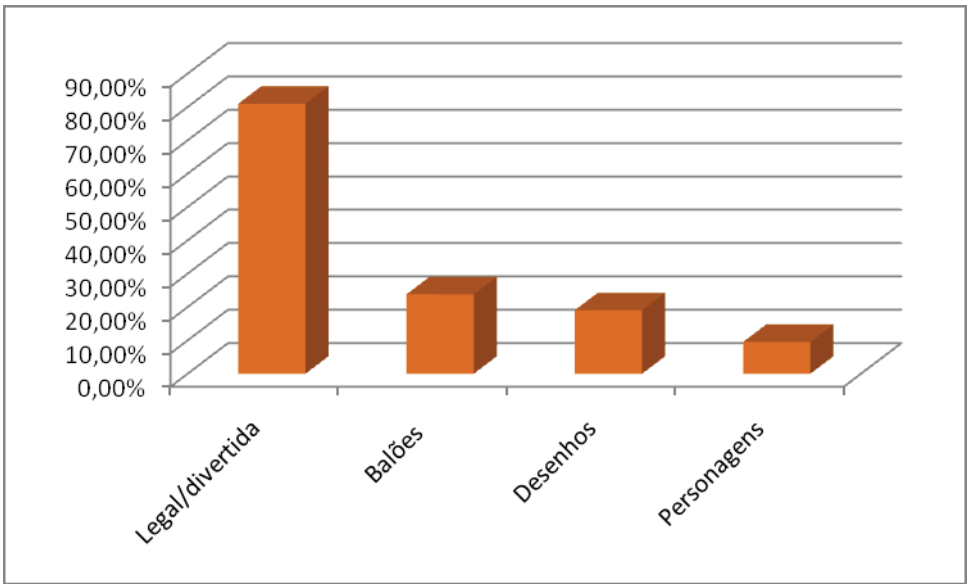


Gráfico 6: Porcentagem dos motivos pelos quais os alunos gostam de HQ.
Fonte: autora.

Os outros aspectos que contribuem para que os alunos gostem deste meio de comunicação consistem nos elementos intrínsecos de sua linguagem: a associação entre imagem e texto e a presença do balão. As histórias em quadrinhos trazem em sua estrutura a fusão entre a linguagem icônica e verbal. Cagnin (1975, p.21) define os quadrinhos como sendo “um sistema narrativo formado de dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelo desenho; e a linguagem escrita”. Eisner (1989, p.08) explica que as histórias em quadrinhos ao trazerem a sobreposição entre desenho e palavra exigem que o leitor exerça suas habilidades interpretativas tanto visuais como verbais. Para o autor (*op.cit*, p.10), na arte

seqüencial o tratamento gráfico dos textos os transforma em uma extensão das próprias imagens.

Os balões, juntamente com a onomatopéia e o ritmo visual, compõem os elementos constitutivos da estética das histórias em quadrinhos (CIRNE, 1970, p.25). Seu emprego cria a intersecção entre a imagem e o texto, transmitindo ao leitor elementos da fala, pensamento e ação dos personagens, ou seja, "o balão tenta captar e tornar visível um elemento etéreo: o som" (EISNER, 1989, p.26). Sua decodificação deve associar-se aos demais elementos figurativos do quadro, podendo variar conforme a expressão que se queira transmitir. Assim, "como característica única dos quadrinhos, o balão representa uma densa fonte de informações, que começam a ser transmitidas ao leitor antes mesmo que este leia o texto, ou seja, pela própria existência do balão e sua posição no quadrinho" (VERGUEIRO, 2004, p.56). Existem, a partir do estudo de Benayoun (CIRNE, 1970, p.27), cerca de 70 espécies de balões, tais como o de reflexão, de censura, o sonolento e o agressivo, que variam conforme as mudanças em seu contorno e no letreiramento interno. A presença dos balões nas histórias em quadrinhos foi apontada como motivo para se gostar ou não deste tipo de meio de comunicação. Felipe, 09 anos, explica que não gosta de HQ porque prefere os textos corridos, sem os balões. Já para Danieli, 09 anos, seu gosto por quadrinhos é expresso pelo fato das histórias serem contadas como se fossem uma conversa, graças à presença dos balões. Eliseu, 09 anos, afirma que os quadrinhos são mais legais que outros tipos de leitura por causa dos balões.

A comicidade e o humor como elementos que garantem o gosto dos alunos pelas HQ foi percebido também nas explicações dadas sobre as preferências de personagens ou seu desdenho, que mostram que o fato de gostar ou não de um deles está relacionado à impressão de ser um personagem legal e engraçado ou chato e sem graça. Conforme os dados apresentados na tabela 01, a *Mônica* foi apontada por quase um terço das crianças como seu personagem favorito pelo fato de ser engraçada. Já a *Magali* sofreu rejeição de quase 20% por ser considerada sem graça, da mesma forma em que foi julgado o *Menino Maluquinho* e o *Zé Carioca* (vide tabela 02)

PERSONAGEM FAVORITO	PORCENTAGEM	MOTIVO DA ESCOLHA
Cebolinha	33,33%	Briga com a Mônica
		Fala errado
		Gosta de brincar e brigar
Mônica	28,57%	Bate nos meninos/ no Cebolinha

		É engraçada
		Forma uma bela dupla com o Cascão.
Turma da Mônica em geral	28,57%	Muito divertida
		Tem piadas, planos e trapalhadas
		Tem um monte de histórias e brincadeiras
Cascão	23,80%	Engraçado/divertido
		Gosta de brincar e de brigar
		Irrita a Mônica e a Magali
		Forma uma bela dupla com a Mônica
		Não gosta de tomar banho
Magali	14,28%	Come muito
Menino Maluquinho	14,28%	Legal
Turma do Penadinho	14,28%	Gosta de assustar as pessoas
		História de fantasma
		Engraçado
X-Men	14,28%	Por terem super poderes.
Chico Bento	9,52%	Fala igual gente da roça
		Nada pelado no rio
		Faz o primo passar vergonha
Batman	4,76%	Tem super poder
Homem Aranha	4,76%	Legal
Mickey	4,76%	_____
Pato Donald	4,76%	Divertido
Zé da Roça	4,76%	Fala engraçado
		Faz rir

Tabela 1: Relação dos personagens favoritos dos alunos
Fonte: autora.

PERSONAGEM RELEGADO	PORCENTAGEM	MOTIVO
Magali	19,04%	Não tem muito destaque em vários gibis
		É comilona
		Não é muito engraçada
Cascão	14,28%	Vive no lixo
		Não gosta de água
		Fala com a voz grossa (viu na TV)
		Briga com o Cebolinha
Turma da Mônica	14,28%	Chato
Nenhum	9,52%	_____
Pato Donald	9,52%	Não tem graça
		Não é possível entender o que ele fala (tanto no desenho, como nos quadrinhos)
Mickey	9,52%	Não tem graça
Anjinho	4,76%	Não tem muito gibi dele
Bidu	4,76%	Não tem muito gibi dele
Chico Bento	4,76%	Não é muito engraçado
Emília (Turma do Sítio)	4,76%	É muito enjoada
		Quer mandar em tudo
Homem de Ferro	4,76%	_____
Menino Maluquinho	4,76%	Não faz nada engraçado
Smilinguido	4,76%	Não é legal
Super Homem	4,76%	_____
X-Men	4,76%	Não é muito chegado
Wolverine	4,76%	Chato
Zé Carioca	4,76%	Não é tão legal quanto os outros.

Tabela 2: Relação dos personagens relegados pelos alunos.
Fonte: autora.

Outro fator observado nas respostas acerca da preferência dos personagens, sobre qual personagem os alunos gostariam de ser (vide gráfico 7) e dos temas que escolheriam para produzir suas histórias em quadrinhos, trata da predominância das criações de Maurício de Sousa ao que concerne às referências que os alunos possuem sobre o universo das HQ. Os dados demonstram que entre os catorze personagens favoritos das crianças, oito são de

Maurício de Sousa. Dentre os personagens relegados, esta proporção chega a quase um terço. Ao que se refere aos personagens que os alunos gostariam de ser, metade também é obra do desenhista brasileiro. Quando indagados sobre qual assunto desenhariam uma histórias em quadrinhos, o maior percentual, cerca de 40%, apontou situações envolvendo a *Turma da Mônica*. Segundo análise realizada por Vergueiro (1998) sobre os aspectos da sociedade e cultura brasileira nas HQ, a *Turma da Mônica* foi responsável pela mudança dos hábitos de leitura de quadrinhos no Brasil, ao que tange o abandono dos personagens da *Disney*. Ao longo de seu estudo, o autor explica que a criação de Maurício de Sousa se apresenta como um grupo de personagens cujas características universalizadas permitem sua grande aceitação por um público heterogêneo.

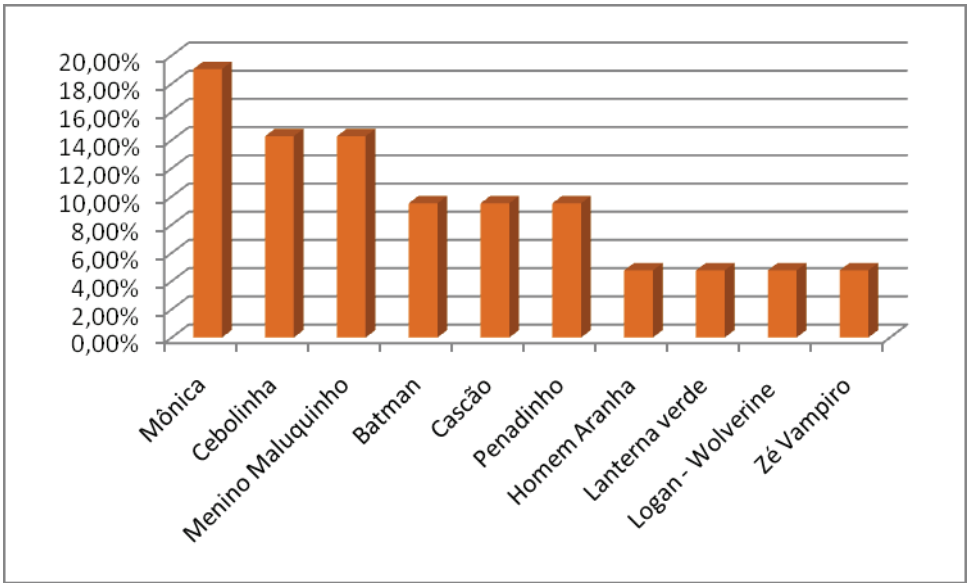


Gráfico 7: Porcentagem dos personagens de HQ que os alunos gostariam de ser.
Fonte: autora.

Os alunos também foram questionados acerca de sua percepção sobre a função exercida pelas histórias em quadrinhos: divertir, educar ou ambos. Para 23,8% dos educandos, as HQ possuem unicamente o objetivo de divertir, enquanto que cerca de 70% responderam que os quadrinhos serviam tanto para educar quanto para divertir. Ao serem indagados sobre o que de mais importante tinham aprendido com as histórias em quadrinhos, a maior parte afirmou ser a melhora no desenvolvimento de sua leitura e escrita (gráfico 8). O emprego das histórias em quadrinhos como recurso pedagógico consiste em um processo paulatino que visa sobrepor o seu potencial educativo às severas críticas que este tipo de leitura sofreu inicialmente, uma vez que era visto como prejudicial ao desenvolvimento intelectual e social do público infanto-juvenil. O uso dos quadrinhos no contexto escolar e sua contribuição para

a aprendizagem da leitura e da escrita são justificados por Vergueiro (2004, p.21) ao elencar os seguintes pontos: os estudantes gostam de ler quadrinhos; palavras e imagens juntas ensinam de forma mais eficiente; existe um alto nível de informação nos quadrinhos; as possibilidades de comunicação são enriquecidas pela familiaridade com as histórias em quadrinhos; os quadrinhos auxiliam no desenvolvimento do hábito da leitura; os quadrinhos enriquecem o vocabulário dos estudantes; o caráter elíptico da linguagem quadrinhística obriga o leitor a pensar e imaginar; os quadrinhos têm um caráter globalizador; os quadrinhos podem ser utilizados em qualquer nível escolar e com qualquer tema. Incluindo dois fatores importantes: a acessibilidade e o baixo custo.

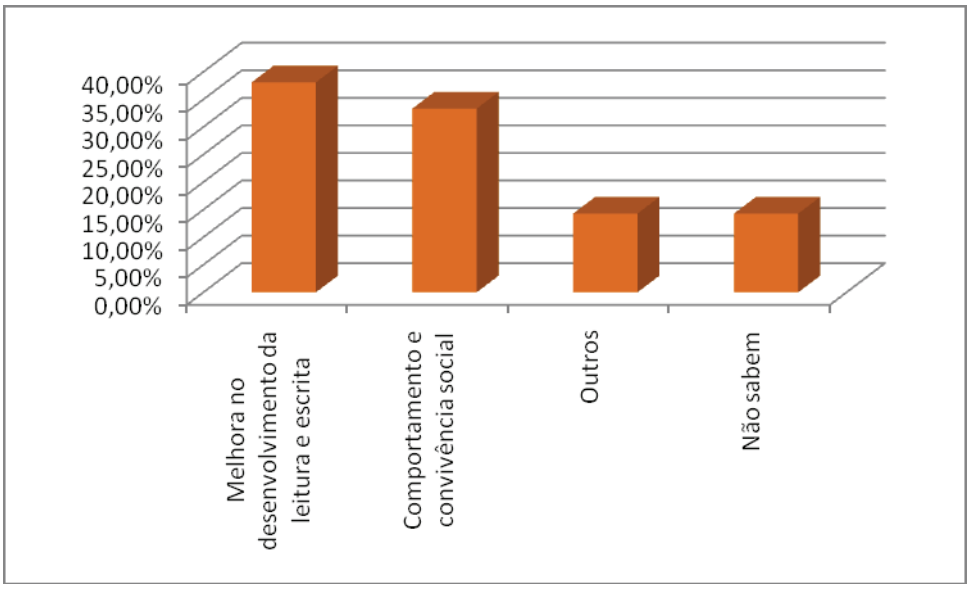


Gráfico 8: Porcentagem das lições aprendidas na leitura de HQ.
Fonte: autora.

Ao serem levados a refletir sobre qual o público que mais lê histórias em quadrinhos, cerca de 90% dos alunos responderam ser esta uma leitura predominante realizada por crianças, em detrimento aos 9,52% que apontaram adolescentes e adultos. As justificativas mais recorrentes foram que as crianças lêem mais (23,8%) e que os adultos não dispõem de tempo para este tipo de atividade (14,28%).

Considerações finais

Este artigo objetivou a identificação dos hábitos de consumo sobre histórias em quadrinhos e a análise da percepção e da predileção pelos elementos constituintes deste universo. A técnica empregada consistiu na elaboração de um questionário semi-estruturado, que foi aplicado a uma amostragem de vinte e um alunos da 4ª série C da Escola Municipal Olavo Soares Barros, em Cambé – PR.

Os dados obtidos permitiram averiguar que a quase totalidade dos alunos gosta de histórias em quadrinhos (95,24%), porém cerca de dois terços não possuem gibis em casa. Desta forma, o acesso das crianças às HQ ocorre predominante no espaço escolar, seja na biblioteca seja no projeto *Hora da Leitura.* Dois terços dos alunos costumam ler as revistas de quadrinhos sozinhos, enquanto que o restante realiza uma leitura compartilhada com seus colegas ou familiares. No entanto, observou-se que cerca de 60% dos educandos contam aos outros sobre o conteúdo lido nos gibis, o que pode sugerir que as histórias em quadrinhos se configurem como um fator de sociabilidade entre eles. Quando questionados sobre quais eram suas atividades preferidas, 19,04% das crianças disseram ser ler histórias em quadrinhos, sendo jogar videogame a opção mais assinalada. A leitura de HQ ficou em 5º lugar no ranking de preferência dos alunos.

Ao que tange a percepção e as preferências dos alunos sobre o universo das histórias em quadrinhos, observou-se que o motivo mais citado para justificar o seu gosto por este tipo de meio de comunicação foi o fato de divertir e ser engraçado. O fator cômico também esteve presentes nos argumentos para explicar o porquê da predileção ou do desprezo por determinados personagens. Ainda sobre a questão dos gostos pelos personagens, notou-se que grande parte dos nomes citados eram criações de Maurício de Sousa. Da mesma forma, quando indagados sobre quais personagens gostariam de ser e sobre o que escreveriam caso fossem criar uma história em quadrinhos, a maioria das respostas apontou o universo da *Turma da Mônica* e outros personagens criados pelo desenhista brasileiro. Tal fato pode ser explicado pelas características universais que estes personagens possuem. Outros dados apresentados pelos alunos sobre o motivo pelos quais eles gostam de HQ abrangem os elementos estruturais de sua linguagem – conjunção entre imagem e texto – e de sua estética própria – o uso dos balões para reproduzir as falas, pensamentos e ações dos personagens.

Ao serem indagados se a leitura de HQ era realizada predominantemente por adultos, adolescentes ou crianças, quase 90% dos alunos responderam que estes últimos liam mais quadrinhos. As respostas de 70% educandos demonstraram que, a seu ver, a função das HQ é tanto educar como divertir. O potencial educativo deste meio de comunicação foi comprovado pelas próprias afirmações das crianças acerca das lições mais importantes que a leitura de quadrinhos lhes haviam proporcionado, uma vez que mais de 40% dos alunos alegou que as HQ proporcionaram um melhor desenvolvimento de sua habilidades de leitura e escrita.

Referências bibliográficas

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos.** São Paulo: Ática, 1975.

CIRNE, Moacy. **A linguagem dos quadrinhos.** Petrópolis: Vozes, 1970.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FANTIN, Mônica. **Mídia-Educação**: conceitos, experiências, diálogos Brasil-Itália. Florianópolis: Cidade Futura, 2006.

VERGUEIRO, Waldomiro. "Alguns aspectos da sociedade e da cultura brasileiras nas histórias em quadrinhos"**.** *In Revista Agaquê*, São Paulo, v.1, n.1, 1998. Disponível em: <www.eca.usp.br/nucleos/nphqueca/agaque/indiceagaque.htm> Acesso em: 07. set. 2009.

_____ (org). **Como usar os quadrinhos na sala de aula?** São Paulo: Editora Contexto, 2004.

[i] Para mais, conferir as pesquisas realizadas pela UNESCO em CARLSSON, Ulla e FEILITZEN, Cecília von. **A criança e a mídia:** Imagem, Educação, Participação. São Paulo: Cortez, DF: UNESCO, 2002.

[ii] O levantamento de dados sobre o habito de consumo e a percepção de HQ pelos alunos está compreendido na proposta da pesquisa de dissertação realizada pela autora, cuja finalidade é realizar a oficina de mídia educação com histórias em quadrinhos para que se possa formar receptores críticos a este meio de comunicação.

[iii] A pesquisa não pode ser realizada com todos os alunos da 4ªC devido a ausência de alguns educandos no dia da aplicação do questionário.

[iv] A ausência de respostas sobre ir ao cinema como atividade preferencial dos alunos deve-se ao fato das salas de exibição mais próximas estar alocadas no município de Londrina-PR, o que dificulta o acesso das crianças a este meio de comunicação.

CULTURA E ARTE: A UTILIZAÇÃO DA IMAGEM NO PROCESSO EDUCACIONAL.

MARIANE CECILIA DA SILVA (G-UEL)

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre a utilização da imagem no processo educacional, tendo como recurso base, a cultura e a arte, ou seja, a cultura como meio de divulgação dessa arte.

Entende-se por cultura no contexto da análise apresentada nessa pesquisa, como uma das formas de aprendizagem e ensinamento, pois ela deve ser vista como um sistema de conhecimentos, sentidos e significados, capaz de resgatar para as escolas no processo educacional, toda riqueza, experiência de diferentes formas de compreender e interpretar o real e a vida, despertando o interesse dos alunos por um objeto de estudo, a arte. Como bem lembra (GABRIEL, 2005, p.76-77).

> "Difícil saber quem somos se não aprendemos na escola o valor cultural e artístico de nossa formação que reuniu, e continua reunindo, vários jeitos, conhecimentos e modos de fazer; e que esta mistura de gentes pode ser nosso grande potencial, potencial criativo que cria formas de comunicações e arte, formas de cultura."

A arte, de certa forma, está presente em nosso processo cultural, tendo uma enorme importância no trabalho educativo, pois ela acaba estimulando à inteligência, à percepção, à imaginação, à observação, o raciocínio e a formação de gosto.

A verdadeira concretização da obra de arte se faz no contato com as pessoas. O sociólogo e pesquisador de arte (CANCLINI, 1980, p.34) afirma que tanto o processo de produção como o de recepção devem ser levados em conta, pois dessa forma pode-se entender a inserção da obra de arte num determinado meio social.

Para o autor, a formação cultural dos espectadores depende da formação social. Sendo assim, a arte tem o papel fundamental de contribuir para a preparação do indivíduo, para que os mesmos percebam melhor o mundo em que vivem, saibam compreendê-lo e nele possam atuar.

Ao refletir sobre a arte (FUSARI e FERRAZ, 1993, p.20) nos diz que é possível atingir-se um conhecimento mais amplo e aprofundado da

arte, incorporando ações como: ver, ouvir, mover-se, sentir, pensar, descobrir, exprimir, fazer, a partir dos elementos da natureza e da cultura, analisando-os, refletindo, formando, transformando-os. É com essa abrangência que a arte deve ser apropriada por todos os estudantes.

Dessa forma, foram escolhidas como objetos de ensino 03 imagens de obras distintas, inclusive pintadas em diferentes épocas, na década de 30, 40 e 50, por um grande pintor brasileiro, Cândido Portinari[1], e ambas apresentam temas que fazem parte da nossa cultura: **Noite de São João** (1939); **Casamento na Roça** (1940); **Pulando Carniça** (1957).

Portinari, ilustra bem em suas pinturas um estilo de recriar a realidade, potencializando uma maneira particular de ler o mundo ou mesmo dando corpo a uma outra verdade, é o que levou o pintor espanhol Pablo Picasso a afirmar: “A arte é uma mentira que revela a verdade”.

O conceito de imagem aqui mencionado pode ser definida como uma forma de leitura que se desenvolve ao momento que o observador entra em contato com a obra de arte, permitindo-lhe uma série de informações e significados. No entanto, pode-se trabalhar com imagens que podem ser detectadas facilmente pelos alunos. Louis Marin (2001, p.117) um autor que tem se preocupado com as questões ligadas à leitura das imagens, ressalta a importância do título que, segundo ele, nomeia a obra, anunciando uma narrativa e antecipando sua leitura.

Outras formas de identificação de uma obra de arte consideradas importantes, pois implica a familiarização do observador com determinada obra é propor aos alunos a trabalharem com o título, autoria, dimensões, acervo e origem. Dois elementos recorrentes que podem ser usados para o desenvolvimento da leitura de imagens é o **tema** e a **configuração**.

O tema remete a idéia de que o trabalho criativo do artista refere-se diretamente no título. E a configuração nada mais é que a tradução do tema numa composição visual que pode nos remeter a experiências, seres, paisagens, coisas e acontecimentos.

Porém, outros elementos compositivos contribuem na leitura das imagens, tais como: o fundo ou cenário, o movimento das figuras, a iluminação e a linguagem gestual e corporal com a qual se expressam os personagens, (COSTA, 2005, p.64) afirma portanto, que ler uma imagem é identificar um tema e perceber como ele se traduz, através de signos visuais, numa narrativa.

A análise de uma imagem pode ser realizada de várias formas, tais como: visual, auditiva, sensorial e táctil. Nesse caso utilizaremos da análise visual para refletirmos sobre as imagens escolhidas.

Noite de São João (1939), de Cândido Portinari. É uma pintura a guache e grafite/cartão; tem as medidas: 35,5 x 34 cm; está assinada no canto inferior direito “Portinari”; não possui a data na obra e faz parte de uma coleção particular; Local: São Paulo-SP. A presente obra traz como temas: Cultura brasileira: Festas Populares: **Festa de São João**; Tipos Populares na obra: Baiana; Figura humana: Grupo de Mulheres; Diversos: Elementos Recorrentes: Baú e Pilão.

Casamento na Roça (1940), de Cândido Portinari. É uma pintura a óleo/tela; tem as seguintes medidas: 100 x 80 cm; está assinada no canto inferior esquerdo “PORTINARI 1940”; faz parte de uma coleção particular; Local: São Paulo-SP. A obra se refere aos seguintes temas:

Social: Tipos Étnicos: Negro; Cultura Brasileira: **Casamento na Roça**; Figura Humana: Constituída por um casal; Diversos: Elementos Recorrentes: Baú.

Pulando Carniça (1957), de Cândido Portinari. É uma pintura a óleo/madeira; tem as medidas: 53,5 x 64,5cm; está assinada e datada na medida inferior à direita “PORTINARI 57”; faz parte de uma coleção particular; Local: Rio de Janeiro - RJ. Observações: Atestado de Autenticidade do Projeto n° 765. A obra traz como temas: Cultura Brasileira: Jogos Infantis: Brincadeiras: **Pulando Carniça**; Natureza: Paisagem: Campo; Figura Humana: Grupo de Crianças: Meninos.

Por meio, dessas imagens apresentadas, podemos explorar vários elementos significativos para o desenvolvimento das atividades em sala de aula, como: analisar os elementos concretos da obra, ou seja, explorar temas e cores predominantes; trabalhar com a contextualização histórica, implicando o aluno a pesquisar sobre a vida e obra do artista e por último, fazer um levantamento sobre a contextualização sociocultural das obras para que os mesmos possam relacionar as imagens com acontecimentos marcados no meio social em que vivem. A partir daí, começar trabalhar com os alunos as finalidades e objetivos desse artista ao produzir determinada obra, ou seja, qual a leitura ou a mensagem que a referida obra nos remete? Estimulando assim, o processo mental e criativo de cada aluno.

NOTAS DE RODAPÉ

1. Cândido Portinari (1903-1962) – Nasceu em Brodósqui, São Paulo, em dezembro de 1903, e faleceu em fevereiro de 1962, no Rio de Janeiro. Foi um dos homens mais importantes do nosso tempo, pois de suas mãos nasceram a cor e a poesia, o drama e a esperança do povo brasileiro. Com seus pincéis, ele tocou fundo em nossa realidade. A terra e o povo brasileiros – camponeses, retirantes, crianças, santos e artistas de circo, os animais e as paisagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da Arte-Teoria e Prática na América Latina*. São Paulo, Cultrix, 1980.

COSTA, Cristina. *Educação, Imagem e Mídias*. (Coleção aprender e ensinar com textos; v.12/ coord. geral Adilson Citelli, Ligia Chiappini). São Paulo: Cortez, 2005.

FUSARI, Maria F. de Resende e, FERRAZ, Maria H. C. de Toledo. *Arte na Educação Escolar*. (Coleção magistério 2° grau. Série formação geral). São Paulo, Cortez, 1993.

GABRIEL, Eleonora. Linguagens Artísticas da Cultura Popular. *In*: SILVA, René Marc da Costa (org). *Cultura Popular e Educação. Salto para o Futuro*. Brasília: TV Escola/SEED/MEC, 2008.

MARIN, Louis. *Ler um quadro: uma carta de Poussin em 1639*. *In:* CHARTIER, Roger (org). Práticas da leitura. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SILVA, René Marc da Costa. Cultura Popular, Linguagens Artísticas e Educação. *In*: SILVA, René Marc da Costa (org). *Cultura Popular e Educação. Salto para o Futuro*. Brasília: TV Escola/SEED/MEC, 2008.

PORTINARI, Acervo Projeto. “disponível em” < http://*www.portinari.org.br* > “acesso em” 27/03/2011.

NICOLA, José. *Literatura Brasileira:* das origens aos nossos dias. São Paulo: Scipione, 2007.

AS REPRESENTAÇÕES DO AUTOMÓVEL NO HUMOR GRÁFICO BRASILEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Marilda Lopes Pinheiro Queluz – UTFPR
Luciana Vicente da Silva – UTFPR - Bolsista do CNPq - Brasil
Tamiris Cequinel Belli – UTFPR

Esse trabalho é parte de uma pesquisa mais ampla sobre as representações da tecnologia no humor gráfico brasileiro do início do século XX. O objetivo aqui é analisar as charges ligadas à mobilidade urbana, especificamente no caso do automóvel. O levantamento de caricaturas e charges foi feito acervos físicos como a Casa da Memória de Curitiba, a Biblioteca Pública do Paraná, o Museu Paranaense. As análises possuem um caráter interdisciplinar, considerando o conteúdo narrativo, a linguagem e o contexto histórico como uma unidade expressiva e dialógica, alinhavada na materialidade do desenho, na organização da forma e entre os vários níveis do texto. Com base em elementos da semiótica visual, observou-se a linguagem plástica, a linguagem verbal e a linguagem icônica (JOLY, 1996).

A imagem aqui é pensada como cultura material, envolvendo as relações estabelecidas entre as pessoas e os artefatos, nas esferas da produção, circulação, consumo e usos. Entende-se tecnologia como um processo forjado nas relações entre as pessoas e os artefatos, que envolve dimensões sociais, políticas, culturais e econômicas, constituídas historicamente. Implica estudar o modo como a sociedade se organiza para produzir, consumir, usar, imaginar e representar a tecnologia, ou os artefatos tecnológicos, como o automóvel, por exemplo.

As representações do automóvel propõem verdadeiras narrativas tecnológicas, no sentido apontado por David Nye:

> Tecnologias são parte de um diálogo entre seres humanos sobre suas diferentes percepções. Este diálogo toma a forma de narrativas, diferentes histórias que contamos um ao outro para dar sentido às transformações que acompanham a adoção de novas máquinas (...) Qualquer que seja a forma narrativa, as máquinas são raramente entendidas pelo público como coisas em si, puramente abstratas. Ao contrário, as tecnologias funcionam como partes centrais dos dramáticos eventos. (NYE, 1998, p.3):

Estas narrativas tecnológicas constituem e são constituídas pelo imaginário social do período, rearticulando, simbolicamente, as mudanças sociais e urbanas, bem como as mudanças na linguagem visual do período.

A caricatura e a charge, aliadas ao desenvolvimento da imprensa, numa incipiente indústria cultural, especialmente a partir do final do século XIX, assumem o papel de tradução do cotidiano e das notícias diárias, pelo viés da ironia e da ambiguidade.

> As charges redimensionaram o olhar sobre a cidade, movendo o enfoque do progresso e da modernização para os usos do espaço público, para as relações dos usuários com o mobiliário urbano, para a interação com as novas tecnologias e aparatos técnicos. O medo e o encantamento pelas máquinas, a reapropriação dos artefatos e dos espaços, as interações culturais articularam uma permanente negociação de significados e uma ressemantização da experiência urbana. (...) interceptaram os discursos mais diversos – o higienismo, a disciplinarização dos indivíduos, o esquadrinhamento do espaço, as campanhas publicitárias, etc – transformados pelas práticas cotidianas. (QUELUZ, 2002, p.167)

Para Diana Donald (1996), é possível pensar as caricaturas como artefatos complexos que dão visibilidade às contradições das práticas culturais de uma dada época, não apenas como reflexo do social, mas ajudando a constituir e divulgar essa visibilidade.

A República investiu numa modernização conservadora, pautada nas reformas urbanas e nas inovações técnicas. Ferrovias, telégrafos, telefones, gramofones, luz elétrica, saneamento, bondes elétricos, cinematógrafos, litografia, zincografia, fotografia, Exposições Universais, automóveis, provocavam curiosidade e desconfiança na população. O medo e o encantamento pelas máquinas, a reapropriação dos artefatos e dos espaços instauraram uma permanente negociação de significados da experiência urbana, das novas percepções do espaço e do tempo, no ritmo das fábricas.

> Reavivando expectativas individuais de destinos futuros, as cidades brasileiras viveram, portanto, certamente em ritmos e circunstâncias desiguais, nas primeiras décadas deste século, uma experiência coletiva de encurtamento de duração que ampliou de forma redobrada a mobilidade, o consumo e o intercâmbio pessoal, forjando possibilidades ou tornando mais difusas as fronteiras do público e do privado. (SALIBA, 1998, p.328-329)

Percorrer os novos trajetos na cidade, “com todos os seus estados híbridos e transitórios”, a convivência nem sempre tranquila entre velhos e novos hábitos, os embates entre tradição e inovação, acabam por desencadear “respostas diversas, paixões contraditórias, pinturas matizadas.” Imbricam-se sensações de “histeria, loucura, tédio, medo, assombro, repulsa, encantamento” numa “escala múltipla de representações”. Estas formam “elos mediadores, correspondências histórico-culturais entre técnica e sociedade, entre progresso material e estados de espírito, entre o estado de coisas e as maneiras de apreendê-las.” (HARDMAN, p. 35)

As caricaturas permitem repensar algumas dessas práticas de “criação, inserção,

apropriação e transformação" das inovações técnicas, demonstrando novas dimensões de usos estabelecidos no cotidiano, trazendo a ideia de tecnologia enquanto uma "experiência vivida" (QUELUZ, p.26)

Nos debates sobre novas tecnologias apresenta-se uma encruzilhada: por um lado, a ode à máquina, o fascínio acrítico aos progressos técnicos e, por outro, o fim de toda a criatividade humana, a desumanização, o pessimismo e o pavor do impacto das inovações e das consequências que ela pode trazer. São duas faces do determinismo tecnológico, ambas apagando a agência humana e as construções sócio-culturais que as fundamentam. É necessário reconhecer que "as máquinas, assim como os sistemas tecnológicos são socialmente construídos", interferindo e sofrendo interferência dos diversos grupos sociais que interagem nas práticas cotidianas e usos dos mesmos. O termo "impacto" seria inexato, na medida em que os sistemas tecnológicos "são extensões da vida humana: alguém faz seus componentes, alguém os comercializa, alguns se opõem a eles, muitos os usam, e todos os interpretam". Os seres humanos é que dão "forma e significado" às máquinas. (NYE, 1998, p.5)

Além disso:

> Objetos, tecnologias, ainda sistemas tecnológicos – estradas de ferro e pontes, luzes elétricas, e motores - carregam, como resultado dessa complexidade e sutileza, muitos níveis de significado cultural …esses significados podem às vezes ser mais potentes para as pessoas do que as funções sociais e econômicas para as quais esses objetos, tecnologias e sistemas tecnológicos foram projetados. (COWAN, p. 218)

As diferentes formas de envolvimento com a tecnologia combinam-se com as experiências presentes na cultura. As charges invertem a perspectiva hegemônica dos discursos oficiais, estabelecendo cortes e rupturas, descobrindo novas faces da experiência urbana, inventando o cotidiano. Constituem não um quadro único, mas pluralista, conjugando fragmentação e integração. Questionam o cotidiano, convidando o leitor a se ver neste universo. A cidade altera-se nos ritmos, na sonoridade, nos cheiros, visualmente, reconstruindo-se a cada momento em pontos de vista múltiplos, em fragmentos.

> As imagens trazem a complexa tentativa de compreender as diferentes relações e as mudanças advindas da introdução de novas técnicas e modos de vida assim como revelam como os mitos da modernidade e da cidade moderna são reelaborados na experiência cotidiana de diferentes grupos da sociedade. (SEVCENKO, p. 523).

Entre a admiração e o receio, convivia a suspeita de que os antigos problemas ainda

conviviam com os “milagres” do progresso e de que as novas invenções não eram suficientes para transformar a política ou a condição social. Entre a sedução e a frustração desenhavam-se novas possibilidades de transporte e comunicação, anunciando o século XX como o século da modernidade, da República e da construção da cidadania. As charges mostram a importância que o “mobiliário urbano”, os objetos/artefatos, começam a ter para a população, a partir de seus usos, interferências, ou seja, do ponto de vista das interações/mediações.

Sair de casa e movimentar-se na cidade exigia, agora, uma atenção redobrada, uma nova disposição corporal, uma reeducação dos sentidos e gestos. Os novos meios de transporte implicavam novos hábitos, a quebra da rotina local, a descoberta dos novos traços urbanos, viabilizando passeios mais distantes, criando novas formas de contato e de sociabilidade, ampliando os laços comunitários, ensinando a ver em movimento, rearticulando as paisagens, unindo pontos estratégicos. Eram um “textos móveis” que ensinavam a reler a cidade. (NYE, 1990, p.104)

Guillermo Giucci (2004, p.11) considera a ascensão da “automobilidade” entre 1900 e 1940, como um momento decisivo da “modernidade cinética”. “É a época da Segunda Revolução Industrial, quando os motores elétricos e de combustão substituem em grande parte a energia muscular humana e animal” (GIUCCI, 2004, p.11)

Henrique Santos Dumont, o irmão do inventor da aviação, foi o dono do primeiro carro que chegou ao Brasil, e desfilou pelo centro de São Paulo, em 1893. “Oficialmente, o primeiro acidente de carro no Brasil ocorreu em 1897 na estrada velha da Tijuca, Rio de Janeiro. Era Olavo Bilac que se chocava contra uma árvore com o automóvel de José do Patrocínio.” (LUDD, 2005, p. 16). A primeira placa é de 1903, pertencente ao industrial Francisco Matarazzo. Em 1919, Henry Ford abriu uma montadora em São Paulo, popularizando o Modelo T.

> O sistema tecnológico automotriz serviu para ilustrar a tese de que a tecnologia exercia uma grande influência na mudança social. A lista de efeitos sociais realmente impressiona. Sobre a distribuição da população, os negócios, a indústria, o governo, a saúde, a morte, a família, o ócio, a sexualidade, a moral, a vida urbana e rural, os valores, a educação, a moradia, a linguagem, a percepção do tempo e do espaço. (GIUCCI, 2004, 12)

Mas os resultados, as condições de interação com os artefatos não são homogêneas, dadas as diferentes vivências históricas e as diferentes lógicas culturais. No Brasil, a representação do automóvel “assume uma particularidade, ora metafórica, ora de rejeição

moralista, mas sempre paródica" (SALIBA, 1998, p.333)

Este artefato tecnológico da modernidade e da mobilidade, desenvolvido "nos prestigiosos países do Norte" trazia envolta em sua funcionalidade uma "aura mítica" e misturava-se às tradições escravistas de poderes assimétricos:

> (...) instantaneamente se tornou símbolo de poder e instrumento de terror. Ademais, os carros começaram a fluir para cá antes que existisse uma estrutura viária, sinalização ou códigos de trânsito, gerando uma situação calamitosa, agravada pelo fato de que atropelamentos, mesmo seguidos das mortes das vítimas, eram apenas passíveis de uma multa pecuniária de valor ínfimo para os infratores. Era o convite para o terrorismo automotor que veio para ficar, acrescentando tonalidades mecânicas aos sistemas de privilégios e opressão típicos da sociedade brasileira." (SEVCENKO, 1998, p.558)

As representações do automóvel lidavam com a ambivalência entre o símbolo do progresso e o de criminalidade. Os carros foram chamados de máquinas mortíferas em inúmeras charges e na figura do chofer convergiam as dúvidas e receios da população ante as mudanças da cidade. Se os condutores de bondes já eram tidos com desconfiança, o motorista do carro era visto como um verdadeiro criminoso, cujo poder estava no saber conduzir e compreender a grande arma da modernidade. Apresentava-se a profissão e o uso do novo transporte como uma ameaça pública. (Figura 1)

"Os nossos chauffeurs"
Comissário: - Qual é sua profissão?
Chauffeur (distraído): Assassino.
Comissário: - Assassino?
Chauffeur (caindo em si) – Quero dizer chauffeur.
Figura 1 - Felix - A Bomba Ano I n.7 - 10.08.1913

Na figura 2, observa-se o carro como parte da paisagem, associado à saída dos teatros e cinematógrafos, aos passeios, à moda. O casal em primeiro plano, caracterizado na

elegância dos trajes e do andar, revela as marcas de distinção social imbuídas no uso dos automóveis.

"O subterfúgio do prompto"
- Então estás disposto a me levar ao Portão de automóvel?
- Estou prompto mas aquele chauffeur já matou cinco pessoas e esborrachou três automóveis...
Figura 2 - Helio Scotti - A Bomba Ano I n.8 – 08.1913

Por outro lado, embora a profissão de chofer represente um novo domínio do saber técnico e o coloque "em uma situação claramente superior ao mero empregado", reafirmava o prestígio e o status do patrão, dono do automóvel (figura 3). A presença do cãozinho, o gesto submisso do chofer, e a cabeça erguida do burguês, mostram graficamente as hierarquias sociais.

Figura 3 - *O Itibere* Ano II n.- 6 ago.1920

De modo irônico e pessimista, ressaltando os danos físicos e materiais, as figuras seguintes, atrelam o carro ao destino das pessoas, à transformação e depredação das ruas e cidades, às surpresas advindas a cada esquina, cada cruzamento, num humor sarcástico e muitas vezes moralista, como no da punição do chofer (figura 7)

– “Santo Remédio”
- Como vai seu pai? Sempre paralítico?
- Não senhor.
- Ah! Já sarou...
- Sim senhor, um automóvel cortou-lhe as pernas.
Figura 4 - Felix - *A Bomba* Ano I n.4 10.07.1913

“Depois do desastre...
- O auto do Macedo não vale agora nem 500 mil réis
- E o poste dos bondes nem 500 réis...”
Figura 5 -*A Bomba* Ano I n5 20.07.1913

O míope – Diga-me uma coisa Tiburcio, aquilo que apareceu lá na esquina é automóvel?
Figura 6 - Olavio - A Rua Ano II n18 - 18.07.1913

-Prenderam o chofer?
- Sim, está preso. É esse que aí está entalado.
Figura 7 - *O Itibere* AnoVI n.64 - ago.1924

Até mesmo os anúncios de automóveis, nas revistas de humor, traziam certa ambiguidade no deslumbramento com o artefato (figura 8). A velocidade, neste caso, era vista como uma vantagem e uma desvantagem. A presença do casal idoso cria o contraponto do passo lento, surpreendido pelos efeitos de fumaça, pela velocidade e pelo som da buzina. Pelos trajes e posturas, evidencia-se no público alvo da propaganda o apego das elites aos símbolos de modernização.

Figura 8 - HERÔNIO – O Olho da Rua n. 3

A contemplação do novo, por gerações distintas, mescla a curiosidade, a tentativa de entender como o funcionamento técnico e o receio da máquina (figura 9)

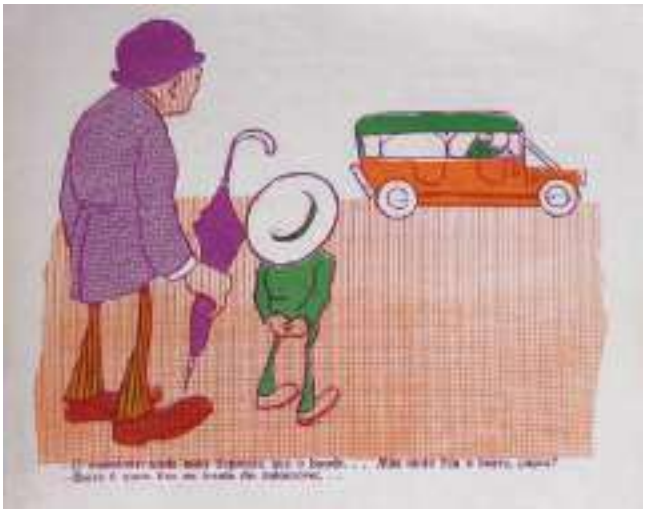


Figura 9 - *A Bomba* n. 16, 10/11/1913.
- O automóvel anda mais depressa que o bonde...mas onde fica o burro, papai?
- Burro é quem fica na frente do automóvel...

Na comparação do bonde com o carro, define-se o espaço do povo, a divisão entre os que são espertos para apreender as implicações das novas tecnologias, e os que são burros, incapazes e excluídos dos benefícios do progresso. Pai e filho ficam perplexos com o tempo instaurado nos modernos meios de locomoção (trens, bondes com tração elétrica, automóveis) porque estes,

> de certo modo, ofereciam o espetáculo de superação de distâncias, antes aparentemente enormes, graças ao movimento mecânico. E, também, de um controle possível sobre o tempo, que parecia possível alargar ou comprimir, de acordo com o uso ou não de tais maquinismos. (SUSSEKIND, p. 49)

Justapõem-se nesta charge diferentes temporalidades: o tempo do ritmo lento dos bondes puxados por burros e o tempo da modernidade, regido pelo ritmo veloz do carro. A

comparação entre as novas gerações de máquinas está presente não apenas no diálogo, mas na própria presença de pai e filho e no paralelismo das diagonais: é possível ver que a linha que une o chapéu do pai, o cabo do guarda-chuva e o chapéu do garoto, é paralela à linha do volante e à linha inclinada da frente do carro. Também paralela é a linha onde se encontram os personagens em relação à linha da rua por onde segue o carro.

As andanças pela cidade tomam novos contornos e as opções de deslocamento são questionadas, como na sutil ironia ao desnecessário aprendizado do caminhar (figura 10). As diferenças entre saberes necessários ou não são atravessadas também pelas diferenças de classe

Figura 10 - *A Rua* Ano II n.15 23.05.1913

Ao mostrar os "benefícios do automóvel" (Figura 11), as mudanças de ritmos são tratadas nos traços do desenho e na cor, nos limites entre natureza e técnica. As construções são retas, traços, esboços. A natureza é curva e tem cores vivas. A elegância e o charme da modernidade *art nouveau* contrapõem-se ao fundo da construção neoclássica. Os trajes da moda, as curvas sensuais, justapõem a mudança constante sobre a tradição. O diálogo em torno da relação amor e morte remete à presença do carro na vida das pessoas, seduzindo, conduzindo. Conta-se a vida através do carro. Instauram-se tempos distintos que convivem, interagem (tempo da moda, do carro, da vida, das construções). A imagem do automóvel é construída pela sua ausência, como "os primitivos espetáculos de fantasmagoria" em "manifestações fugazes, que desaparecem na velocidade dos novos meios de transporte, na mudança célere da paisagem industrial (...)". (HARDMAN, 1988, p. 29-30).

Figura 11 - Hélio Scotti. “Os benefícios do automóvel” – A Bomba n. 18 – 30/11/1913
- Foi num passeio de automóvel que vi pela primeira vez meu defunto marido. Foi também num automóvel que ele me pediu em casamento e eu lhe dei o sim...Foi ainda um automóvel...
- Que os conduziu à igreja?
- Não, que matou meu marido.

O automóvel provocou novas situações de sociabilidade, novos desejos e comportamentos. “A modernidade cinética invade as palavras, que devem aceitar o imperativo do movimento. Desde o início do século XX há a exigência de uma nova terminologia que acompanhe as profundas transformações tecnológicas.” (GIUCCI, 2004, p. 65) O próprio funcionamento e os princípios tecnológicos desta máquina foram apropriados nos diálogos amorosos. “Explosão, radiador, combustão interna, amores volantes – o automóvel fornece palavras-talismãs para enquadrar o íntimo e o individual”. (SALIBA, 1998, p.334)

A cultura material também pode ser percebida nas relações sentimentais, nos jogos de sedução, nas ambições sociais, na constituição das identidades de gênero.

> O automóvel é um emblema de poder e força, indispensável para atrair as mulheres. O carro permite multiplicar as oportunidades de contato, convívio e desfrute da companhia feminina. O carro é ele mesmo uma mulher, digno de conhecimento íntimo, zelos, atavios, carinho e amor. Daí a volúpia de ter e dirigir vários carros, de cobiçar o alheio e de trocá-los tão frequentemente quanto possível. A publicidade desde cedo se aperceberia desse potencial erótico associado aos automóveis e passaria a explorá-lo em extremo. (SEVCENKO, 1998, p. 559

Em “Os milagres do automóvel” (figura 12) mostra-se, pela irreverência, a influência do automóvel no julgamento de um bom partido para uma filha. No julgamento do futuro

genro, o prazer de andar de automóvel alia-se à imagem de status e poder econômico.

"Os milagres do automóvel"
- Tua mãe é que é o diabo, minha flor, não simpatiza comigo... como há de deixar que nos casemos?
- O Sr. nos convida para passear de automóvel que ela deixa.
Figura 12 - Felix - *A Bomba* Ano I n.6 - 30.07.1913

O automóvel é metonimicamente representado em "Toques de buzina" (Figura 13), caracterizado como uma sonoridade que interfere nas rotinas, nos percursos pela cidade, destacando os efeitos sinestésicos da modernização. O automóvel está presente no diálogo, nos sentimentos apreensivos, mais do que nas ruas. A própria buzina é uma novidade ainda difícil de reconhecer. É um artefato que faz parte do carro e leva a novos modos de ação. Os espaços são demarcados – rua, calçada, árvores podadas, controle dos transeuntes. A associação entre toques de corneta e de buzina nos fala de reflexos, ações, ordens a serem cumpridas (correr/recolher ao quartel, à calçada). Mas a desordem, a resistência aos novos hábitos está na conversa no meio da rua, no fundo de árvores com mais destaque que a própria rua.

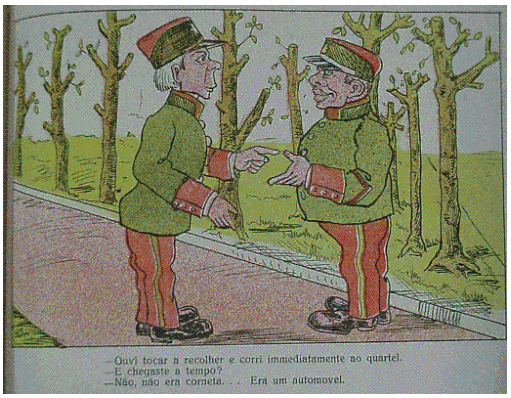


Figura 13 - H.S. "Os toques de buzina" – A Bomba n. 13 – 10/10/1913
- Ouvi tocar a recolher e corri imediatamente ao quartel.
- E chegaste a tempo?
- Não, não era corneta...era um automóvel.

As charges sobre os automóveis são uma face importante para as concepções sobre

tecnologia, rearticulando, simbolicamente, as mudanças sociais e urbanas, os comportamentos, além das mudanças na linguagem visual do período. Resgatar essa cultura visual pode contribuir para compreender as relações entre as pessoas e os artefatos, ampliando os olhares sobre os modos como a sociedade se organizou para produzir, consumir, usar, descrever e imaginar a tecnologia. As representações das experiências urbanas e dos usos do automóvel são construídas como paródias da vida diária. Contudo, como insiste Giucci (2004, p. 228), "Mais que uma modalidade parasitária e derivativa, inimiga da criatividade e da originalidade vital, a paródia reorganiza esteticamente o passado e recria a tradição a partir do presente."

As ruas da cidade deixaram de ser apenas palcos ou molduras das práticas sociais, mas converteram-se em personagens principais, colocando em xeque as contradições do crescimento dos centros urbanos. Na figura 14, entrecruzam-se os olhares, as atenções, as atuações de pedestres e motoristas, o caminhar sensual, a atitude de *voyeur*, a moda, os objetos de desejo e de consumo, nas fronteiras cotidianas das apropriações dos espaços e das negociações de significados.

"Perigo das Ruas"
- Deixa passar este perigo
- Qual dos dois?
Figura 14 - Osmario Branco - *O Itibere* Ano IV n.42 - out.1922

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A Obra da arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Textos escolhidos* / Walter Benjamin, Max Horkeimer, Theodor W Adorno. São Paulo: Abril Cultural, 1985

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda.(org.) *História em cousas miúdas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005

COWAN, Ruth. *A social history of technology*. New York: Oxford University Press, 1997

DONALD, Diana. *The age of caricature*. Satirical prints in the reign of George III. London: Yale University Press, 1996

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura***:** a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1999

GIUCCI, Guillermo. *A vida cultural do automóvel*. Percursos da modernidade cinética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GORDON, Ian. *Comic Strips and Consumer Culture* 1890-1945. London: Smithsonian Institution Press, 1998

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma*. A modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

JANOVITCH, Paula Esther. *Preso por trocadilho*. A imprensa de narrativa irreverente paulistana 1900-1911. São Paulo: Alameda, 2006

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem.* Campinas, SP: Papirus, 1996

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas Brasileiros.*1836-1999. Rio de Janeiro:

LEMOS, Renato (org.) *Uma história do Brasil através da caricatura***.** Rio de Janeiro: Bom Texto, Letras e Expressões, 2001.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.

LUDD, Ned (org.). *Apocalipse motorizado*. A tirania do automóvel em um planeta poluído. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista.* Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001

NOVAIS, Fernando A. (org.) *A história da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 4 vs.

NYE, David E. *Electrifying America*. Cambridge: MIT Press, 1990

NYE, David E. *Narratives and Spaces: Technology and the Construction of American Culture,* New York: Cambridge University Press, 1998

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Porto Alegre Caricata:* a imagem conta a história. Porto Alegre, EU/Secretaria Municipal da Cultura, 1993.

QUELUZ, M. & QUELUZ, G. Visões bem humoradas da tecnologia e da modernidade. In BASTOS, João Augusto S. L. A. (org.) *Memória e Modernidade.* Contribuições Histórico-

filosóficas à Educação Tecnológica. Curitiba: CEFET-PR, 2000

QUELUZ, Marilda P. *Traços urbanos***:** a caricatura em Curitiba no início do século XX. São Paulo: PUC-SP, tese de doutorado, 2002 (mimeo)

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In SEVCENKO, N. org. História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Epoque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 289-365.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. A representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

SEVCENKO, N. org. *História da Vida Privada no Brasil*. República: da Belle Epoque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

SILVA, Marcos A. da. *Caricata República. Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1987

SILVA, Zélia Lopes da. O traço de Belmonte desvendando São Paulo e o Brasil (1922-1924). In *ArtCultura***,** Uberlândia, v.9, n.15, p.163-179, jul.-dez.2007

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras:* literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
University Press: EUA. 2000

WOSK, Julie. *Breaking Frame*. Technology and Visual Arts in the Nineteenth Century. New Brunswick, New Jwersey: Rugters University Press, 1992

O IMPALPÁVEL SENTIMENTO DO BUTOH: IMAGENS E PENSAMENTOS

Mônica Cristina Moreira Bernardes[1]

"Mesmo os seus próprios braços, no fundo do seu corpo,
sentem-se estrangeiros, sentem que não pertencem a você.
Aqui está um importante segredo.
A essência radical do butô está contida aqui".
T. Hijikata

Quando Isadora Duncan destinou-se a desenvolver uma nova dança longe dos adereços e das sapatilhas de ponta do balé clássico, ficava claro contra o que ela estava inicialmente lutando. Queria ela negar, ir por outro caminho que não o de uma dança que considerava antiquada, falsa e deformadora do corpo feminino. Mas quando tratamos do movimento artístico Butoh[2] a via de acesso ao que será contra, presente na maioria das vanguardas artísticas, não é tão simples.

Movimento artístico surgido na década de 1950 no Japão, o Butoh surge como uma resposta à segunda guerra mundial, à devastação causada pelas bombas de Hiroshima e Nagasaki e à intensa americanização imposta ao povo japonês. No entanto, para iniciar a compreensão sobre este movimento é preciso olhar um pouco mais ao "redor/dentro": faz-se necessário notar que as reivindicações feitas pelos artistas percussores desta arte se baseiam também na arte tradicional japonesa, em sua cultura como um todo e principalmente em seu modo peculiar de raciocínio (e pensamento).

Tatsumi Hijikata[3] e Kazuo Ohno[4], os pais do Butoh, escolheram neste período conflitante elementos de artes ocidentais recém chegadas ao Japão, misturando-as com sua cultura para atravessar o momento de tumulto. Na verdade, todo este entorno servira para objetivar novos modos de olhar para o mais importante: o corpo.

---

[1] Atriz e pesquisadora das artes da cena. Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina em 2010. Participa atualmente como colaboradora externa no projeto de pesquisa: Treinamento Técnico e Sistematização de Processos de Trabalho do Ator – CECA/MUT, Universidade Estadual de Londrina.

[2] A palavra butoh também pode ser escrita como butô, no entanto, emprego do 'h' é bastante comum devido à tradução para o inglês.

[3] Tatsumi Hijikata (09.03.1928 – 21.01.1986)

[4] Kazuo Ono (27.10.1906 – 01.06.2010)

Para nós ocidentais, inúmeros episódios contados pelos artistas japoneses deste momento podem parecer supérfluos ou passarem despercebidos, como por exemplo, a substituição do pincel pelo lápis nas escolas do país inteiro. O nanquim fazia conservar certo aspecto "inacabado" presente na escrita japonesa, fazia permanecer a memória muscular usada no ato de escrever que, desta forma, era sempre um *continuum*: o traço imaginário realizado pelo pincel no ar (RIGHI, 2008, p. 31). A modernização trazida pela ocidentalização acordou, muitas vezes, um desespero pelos elementos tradicionais.

Não pretendo aqui iniciar uma discussão, a respeito do que seria ser japonês ou não, sob o viés de uma conversa que ganhou repercussão até no campo da medicina no século passado – o orientalismo[5]. O butoh surge justamente como resposta a estes discursos pré-fabricados. Existem diferenças de escalas distintas entre inúmeras culturas. Para nós é importante saber que uma das principais diferenças entre os ocidentais e os japoneses reside no movimento. (GREINER, 1998, p. 16) Sendo necessário, então, olhá-lo com mais "tempo e espaço".

Compreender o movimento presente na arquitetura, no vestuário, na escrita, na vida deles é a chave para o butoh. A pesquisadora Christine Greiner nos cede um exemplo excelente para descrever o movimento e a agressividade da americanização: o kimono. Vestuário que se tornou ícone da figura japonesa foi substituído neste período da história por uma roupa de botão. O botão: algo de fácil manuseio, expandido sua imagem até os limites do liga/desliga instantâneo, não guarda muito movimento em si próprio. Já o kimono exige pausa, respiração para atar e desatar. A importância da cerimônia de cobrir e desnudar a figura corporal proposta pelo kimono não está na imagem final ou inicial, mas "entre", como o butoh. (GREINER, 1998, p. 85)

Por este viés, o do percurso ser mais importante que o lugar, é possível retornar à questão da contextualização histórica no surgimento do butoh. Os fatos e objetos

[5] De acordo com Greiner: *"Orientalismo seria um campo de estudos eruditos para tratar do Oriente sob qualquer aspecto (político, econômico, artístico e assim por diante)".* Na medicina, estudos afirmavam que os japoneses eram diferentes de todo o resto do mundo por causa da utilização dos hemisférios cerebrais. Eram tentativas em diversas áreas do conhecimento a fim de provar/desvendar as diferenças japonesas. Compondo assim uma série de discursos com a finalidade de abrir possibilidades de negociações e autoridade sobre o Oriente. (GREINER, 1998, p. 11/15/16)

externos aparecem no corpo destes artistas não como uma representação da realidade, mas como trânsito entre o que acontece fora e dentro desses corpos.

Seguindo os estudos de Greiner, contemplamos a execução de uma dança que revela por si só a rede complexa da cognição e dos sistemas biológicos necessários ao ato de estar vivo (GREINER, 1998, p. 89). Hijikata, e outros artistas de sua época, perceberam que as respostas de suas indagações artísticas e a busca por uma identidade só poderia estar no corpo. Desta forma, investigou fisiologicamente as possibilidades de expressão.

De acordo com Greiner, Hijikata nunca fora um intelectual, seu maior interesse sempre foi o corpo:

> As suas questões eram de outra natureza e diziam respeito, antes de mais nada, ao colapso do corpo, à exploração da consciência (e do inconsciente cognitivo), ao enfrentamento da morte e à investigação de campos de percepção ainda não suficientemente pesquisados. (GREINER, 2005, p. 3)

Inquieto, Hijikata averiguou os movimentos que fossem espontâneos utilizando-se da observação de um corpo morto. Deixando de lado neste momento as metáforas que permeiam o “corpo morto no butoh” - após a morte o corpo humano continua seus movimentos, percebeu então que uma grande quantidade de espasmos musculares continua após a morte. É a agitação das células e impulsos elétricos que anima pela ultima vez a carne. Em seguida, novas vidas tomam conta do corpo na etapa da degradação. (GREINER, 1998, p. 27)

A percepção dos movimentos não conscientes pós-morte foi esgarçada até o corpo vivo. Hijikata buscava uma arte onde a expressão e ação fossem simultâneas, como na morte (GREINER, 1998, p. 19). Para isto realizou pesquisas de movimentos que surgissem a partir do sistema nervoso autônomo, como a respiração e os movimentos peristálticos – realizados pela musculatura lisa de todo o tubo digestivo, que empurram o bolo alimentar. A dança contemplada por ele só poderia nascer fora da rede conhecida habitualmente como consciência, ela deveria permear os estados primitivos do corpo. Como os de organismos mais simples que são comandados apenas pelo sistema nervoso autônomo. (GREINER, 1998, p. 28)

O corpo morto, portanto, seria a exploração de movimentos guiados pelo sistema nervoso autônomo. Deste modo, o corpo do artista deve ser visto como

puramente 'muscular', como uma massa de modelar através da qual o artista (corpo mesmo) se permite, então, recriar formas e espécies de vidas. Mas não a forma via princípios externos/técnica estudados nas danças ocidentais. Forma entendida como movimento, antes de tudo, a forma que nasce diretamente das células e são, de certo modo, a livre expressão destas.

Hijikata aprofunda-se no estudo da fisiologia para chegar à origem dos sentidos e sentimentos: a carne. No ato de conhecer, a mente realiza processos temporais entre a informação externa recebida e dados passados para processar suas análises e – daí – agir, futuramente. No entanto, não há como estabelecer o limite geográfico entre consciente e inconsciente, pois é sabido que inúmeros mapeamentos ocorrem em uma região mais interna do consciente e aí esta o interesse do butoh[6].

Apesar de estudos de filósofos e cientistas como Daniel Dennett, segundo Greiner, tentarem traçar os limites e ações do consciente e do inconsciente, afirmando que os movimentos deste último são restritos aos coordenados pelo sistema nervoso autônomo, todas as especulações feitas a respeito das ciências cognitivas neste trabalho situam-se na importância de perceber que a dança no butoh nasce sim do 'interno' ou do intimo do artista, mas não como uma evocação dos sentimentos mais profundos que devem vir à tona, e sim como uma via de acesso que cede às células o mesmo espaço de expressão que os membros treinados dançam no espaço.

Quanto mais físico o processo de investigação, me parece que mais metáforas são necessárias para estudá-lo. O que não há problema, pois tratamos aqui de uma dança que nasceu no Japão – sem cair no orientalismo -, território que transborda metáforas.

Sendo assim, as metáforas e o estudo do corpo morto norteiam uma dança espamódica e singular que só poderia acontecer numa concepção e num entendimento de tempo (duração, tempo-execução) japonês. Tempo de atar e desatar o kimono,

[6] Segundo Greiner, supõe-se que no consciente estaria o trânsito entre a "suposta realidade física, os trânsitos culturais e a aquisição de conhecimento". Já sabemos que a realidade física é captada no processo de percepção através dos órgãos sensoriais. Consciência, então, seria entendida neste trabalho de acordo as pesquisas de Greiner, como uma rede de conexões, um complexo de informações que receberam os efeitos culturais e não como "objeto". Desta forma, é perigoso estabelecer fronteiras geográficas para a consciência e assim especificar em que momento o butoh lida com o consciente ou inconsciente. (GREINER, 1998, p. 80/81)

intervalo presente na cultura japonesa que também é espaço. É entre o acontecimento de ações no espaço-tempo que incide o "esgarçamento do intervalo" – como um elástico, onde tudo pode acontecer literalmente e metaforicamente.

O coreógrafo Akaji Maro diz que *"o corpo é suportado por algo invisível. Butô é sobre capturar os espíritos no intervalo* ma*. Ele está fora do tempo"* (apud GREINER, 1998, p. 37). Este intervalo de tempo-espaço que seria o *ma* é antigo na mitologia japonesa. Os dois primeiros livros sobre a história do Japão, o Kojiki e o Nihongi, narram eventos históricos do século VIII, juntamente com lendas mitológicas. Nestas lendas é possível observar que não há clara diferenciação entre o tempo e o espaço. Os ideogramas se entrelaçam significando concomitantemente duas ou mais idéias, algumas vezes opostas. Como é o caso do *jo* de *jo-ha-kyû*, a tríade estética utilizada no teatro nô, que quer dizer *"começo do começo, meio e fim no sentido espacial"*. (GREINER, 2000, p. 45)

Nas lendas mitológicas, os diálogos entre divindades aparecem separados por um rio ou uma rocha. Em nossa realidade, nada de material existe entre dois interlocutores, mas é neste nada existente que o vazio se instaura e sendo assim a possibilidade de tudo (GREINER, 1998, p. 38). Já que o vazio pleno, para eles, retém toda a idéia de universo. (GREINER, 2000, p. 47)

Isozaki Arata define *ma* genericamente: "Ma *é o intervalo entre dois objetos ou mais no seio de um conjunto contínuo ou o intervalo entre dois eventos ou mais no seio de um processo contínuo"* (apud GREINER, 2000, p. 46). Este intervalo em processo que reside no âmbito do espaço e do tempo juntamente, só poderia ser habitado artisticamente por um corpo que dependesse desta suspensão para existir: o corpo morto.

Hijikata desejava em 1959, com o espetáculo Kinjiki (Cores Proibidas), *"criar uma expressão artística que só os japoneses entendessem"*. A quantidade de elementos advindos das culturas ocidentais e chinesas atribuía a eles um hibridismo incômodo, sugerindo talvez uma falta de identidade (BAIOCCHI, 1995, p. 30). Os artistas da década de 50 – Tatsumi HIjikata, Shuji Terayama, Juro Kara, Tadanori Yôkô, entre outros - criaram assim um teatro da miséria com o uso intencional de clichês, era parecido com uma feira livre que combinava elementos ocidentais e orientais (BAIOCCHI, 1995, p. 27). Segundo Maura Baiocchi:

> O resultado eram obras de enorme poder imagético – metáforas de uma terra em crise e abandonada, espelhando uma civilização morta-viva e um teatro atrasado e moribundo, preenchido por criaturas assustadoras, sombras da escuridão, personagens pinçados da fantasia e do imaginário, bem como da realidade concreta e cotidiana, notadamente a dos esquecidos pela sociedade. (BAIOCCHI, 1995, p. 27)

Quando falamos do desejo de Hijikata de criar uma *expressão* artística, delimitamos, sob a ótica deste artista, o campo de abrangência do butoh. Para Hijikata a expressão seria o mesmo que a secreção resultante do momento onde o ato coexiste com sua origem. Na dança, esta secreção informe que emerge de si própria seria produzida por um corpo sem intenções. Colocando em cheque novamente a noção de inicio ou raiz, Hijikata nega um corpo com instrumento de alguma coisa, o corpo é sempre processo. (GREINER, 2005, p. 5)

Impalpável sentimento: a forja de uma linguagem

O butoh ampara sua pesquisa artística no corpo humano nos aspectos acima mencionados; tal empreendimento resulta em um conjunto de metáforas artísticas, as quais acabam desenvolvendo expressões ambivalentes e por vezes, imprecisas. Este artigo adentra a estrutura de algumas destas metáforas enquanto modo de compreender imagens construídas pelo butoh e, por fim, expor um dos princípios de composição da imagem na cena da dança Butoh: a autonomia dos membros do corpo. Assim, foi necessário expor o conceito/metáfora do corpo morto e o pensamento *ma* quanto ao tempo e o espaço. Ainda no caminho para pensar a imagem gerada pela autonomia dos membros do corpo, podemos avançar na busca de entender a função da metáfora neste contexto, uma vez que o sentimento/pensamento do butoh se revela na estrutura "intervalar" de suas metáforas. Greiner esclarece:

> o emocional-associativo e o sensório são explicados como diferentes possibilidades de relação do corpo com as informações que vêm de fora e são internalizadas, tratando do processamento das emoções como ignições de movimento e especificamente do tato (sensório) e das diversas funções da pele (de dentro e de fora), mostrando uma sintonia. Essa sintonia entre o dentro e o fora, pode ser atingida a partir de metáforas. (apud OLIVEIRA, 2009, p. 9)

Assumiremos então as metáforas neste trabalho como possibilidade de estudo. Assim, inicialmente, Hijikata partiu da investigação biológica/anatômica/fisiológica do corpo morto até atingir seus limites de abstração desejados para iniciar o *ankoku butoh* (dança das trevas), o qual passa a ser delineado por conjuntos metafóricos de expressão.

O corpo morto que dança no vazio representante do mundo, pode e não pode transformar-se em todas as coisas. O artista não pode efetivamente transformar-se em um animal, mas pode – a partir de seu trabalho de investigação – fazer vibrar suas moléculas na mesma velocidade deles. Como já dito, o único momento em que a expressão é concomitante a ação é na morte. (OLIVEIRA, 2009, p. 53)

Nas imagens de Hijikata, a sua dança parte da lama:

> Quando a gente fica na imundice, vive experiências peculiares. De repente, a cabeça e os pés transformam-se e nas plantas dos pés abre-se uma boca que suga a lama. Nós japoneses temos uma relação especial com nossas plantas dos pés. Será que não andamos como se tivéssemos inveja da terra por ficar com nossas pegadas? Preciso constatar com toda ênfase aqui, que meu butoh começou na lama da primavera e não em alguma relação com a arte tradicional dos templos ou dos escrínios. Posso afirmar para vocês que minha dança nasceu da lama. (apud BAIOCCHI, 1995, p. 53)

Estas memórias são mais essenciais do que simples lembranças de acontecimentos. As memórias de sua infância são permeadas pelas visões dos agricultores nos campos de arroz que carregavam suas crianças em cestos e pelas imagens do vento. Crescendo em uma região onde ventava muito, este se revela como uma importante visão do artista. O vento guarda em si a possibilidade de mudanças instantâneas, de mudanças de direcionamento e intensidade. O corpo morto que habita o *ma* no butoh deve deixar vir à tona esta desordem própria do vento. (GREINER, 1998, p. 24)

Por volta de 1970, após alguns períodos de crises e questionamentos a respeito do *ankoku butoh*, que se transformara apenas em butoh, Hijikata esforçou-se para recuperar no trabalho “uma visão infantil, no sentido de como as crianças brincam com o corpo para conhecê-lo” (GREINER, 1998, p. 27). Também remeteu o corpo morto a um nível ainda maior de abstração.

De acordo com Greiner, seus treinamentos partiam *"das observações dos organismos vivos, da reflexão sobre a vida dos mortos, que acreditava guardar em seu corpo (principalmente uma de suas irmãs que morrera ainda jovem) e das imagens criadas a partir das palavras"* (GREINER, 1998, p. 29). Contudo, não se tratava da transposição de idéias advindas das palavras ou gestos que revelassem as reflexões sobre a vida e a morte. Hijikata percorria um processo criativo singular onde a memória é esgarçada até as primeiras impressões/sensações, da captação primeira e essencial do vento ou da chuva, por exemplo.

Nourit Masson-Sékiné nos diz que *"forjou as chaves de uma nova linguagem, moldada em todas as dimensões do ser, para se ter acesso aos estratos sensoriais da carne como proposta filosófica"* (SÉKINÉ, 2006, p. 9). Suas temáticas que são comumente as lembranças da infância e as energias/elementos da natureza (fogo, vento, água, luz do sol, etc), são materializadas, pois são corporais, não passiveis de uma contação de história. Este é justamente o perigo e o caminho do conhecimento no butoh: o mergulho na consciência em busca da memória física primordial que despede o artista de seu ego[7].

Só um corpo desprendido de sua individualidade superficial poderia transformar-se em flor ou pedra. É queda da supremacia do individuo perante o objeto, como nos revela Greiner ser um dos aspectos colapsantes mais importantes do butoh (GREINER, 2005, p. 2).

Em suas memórias da terra natal, Hijikata revela-nos o gosto em observar as crianças. Caminhava por Akita sentido a ferocidade do vento e reconhecendo as crianças da vizinhança, que ficavam sozinhas em casa enquanto todos os adultos estavam na colheita. Faziam elas gestos esquisitos como o de tentar alimentar a mão com um bocado de alimentos, como se as partes do corpo fossem objetos. (apud GREINER, 1998, p. 53)

[7] Usaremos 'ego', assim como Maribel Barreto, para designar padrões de conduta lineares e solidificados. (BARRETO, 2002, p. 2). Parte mais superficial do individuo, está relacionado com o espaço, imagem e corpo e realiza em sua função básica a consciência de sobrevivência, pois reconhece e atribui correlações imediatas à realidade percebida.

> Mais tarde, encontrei em um livro uma reportagem sobre uma criança que tentou alimentar os dedos de seus pés, outra que gostaria de mostrar a paisagem para sua coxa, mais outra que queria mostrar a paisagem para uma pedra de um jardim. (...) Sentir os membros e as partes do corpo como objetos ou ferramentas autônomos e por outro lado amar os objetos como meu próprio corpo – neste fato há um grande segredo para a origem do butoh. (apud GREINER, 1998, p. 54)

Sabendo que na consciência reside o intermédio entre os aspectos tidos como o interno e o externo corporais. A troca constante de informações entre estes é influenciada pelos resíduos culturais de cada individuo. Tratando-se de butoh, a importância está no nível e na qualidade de internalização das informações recebidas e norteadas pelos mapas corporais dos artistas. Os resíduos culturais revelam no butoh, entre outras coisas, a apropriação do *ma*. (GREINER, 1998, p. 86)

O butoh para Hijikata não viria de convenções e técnicas fixas, mas sim do reflexo de sua vida interior. Assim como as crianças, os limites do corpo foram expandidos para alcançar pensamentos não cotidianos, mostrar aspectos não aparentes. Reflete ele sobre uma dança/corpo em convulsão que guarda possibilidades infinitas de experimentação:

> Por exemplo, pegue esses dedos. Eles são capazes de pegar objetos. Mas eu perguntei a mim mesmo: em situação extrema, qual poderia ser a função deles entre uma articulação e a outra. Há coisas que não são aparentes na nossa vida cotidiana. (apud GREINER, 1998, p. 89)

Como se a rede complexa de células, memórias e ossos que formam nosso corpo pudessem ser emaranhadas e dispostas sob outra organização – conservando ainda possibilidade de outra e de outra. O butoh se opõe a hábitos de movimentos pré-definidos, estabelecendo apenas “regras de organização”, o “alerta para perceber de modo insólito o estado de ser vivo”. (GREINER, 1998, p. 81)

O artista que alimenta o corpo como se fosse uma terceira pessoa tem esta compreensão de mundo expandido, disforme e sem identidade como vivido a partir da década de 50. Desta forma, ele abandona o desejo de representar ou demonstrar qualquer coisa, seu corpo todo se mobiliza para ser, agir e dar vida àquele espírito/ancestral/movimento latente de seu membro.

A parte revela o todo como na corda sagrada shimenawa[8]: *"se estenda a corda shimenawa em torno de uma porção de espaço, o espaço assim delimitado torna-se um símbolo de todo o espaço."* (MASAKATSU apud GREINER, 2000, p. 47) O corpo se prontifica fisicamente para auxiliar ou dar voz a um membro. É o corpo morto sem vontades e desejos que se permite ser habitado por outras energias, as energias da carne em sua profundidade.

Quando Hijikata fala das partes do corpo se sentirem no fundo como estrangeiras, demonstra a extravagância do processo de estar vivo. É o butoh, enquanto evento e não forma pronta, que mergulha na morte e vida continua das células e organismos do corpo - que guardam a história e ancestralidade da evolução. Ao contrario da compreensão e processo de estar vivo habitual, que em algum momento exprime um estado. A vida no butoh é dificilmente distinguida da morte, é a vida como replicação presente em todos os seres vivos e não a especificamente humana. Deste modo, ela/dança revela-se em frangalhos como lhe é possível. (GREINER, 1998, p. 89/94) E essa é a imagem do butoh, algo plenamente tangível, mas num nível metafórico, em imagens reveladoras de uma autonomia (nova vida) conquistada pelo estudo da própria morte.

Referências Bibliográficas

BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BARRETO, Maribel Oliveira. *O papel da consciência no desenvolvimento humano*. In: *Revista Fundação Visconde de Cairu. Salvador, v 5, n 9.* Paginas 39-53. Salvador: FVC, maio/agosto de 2002. Disponível em www.conscienciologia.pro.br.

GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi.

[8] "Em uma das mais antigas práticas religiosas japonesas, o xintoísmo, as pedras e árvores eram adornadas com a shimenawa, formada por cordas e guirlandas de papel, a definirem, ao seu redor, um espaço vazio onde as pessoas não se aproximavam." (RIGHI, 2008, p. 38) Elas designam o espaço de algo sagrado.

2005. Artigo disponível em http://www.japonartesescenicas.org.

O teatro Nô e o ocidente. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

MASSON-SÉKINÉ, Nourit. AYGADOUX, Bernard (Trad.). *Butoh: uma filosofia da percepção para além da arte*. Palestra realizada em São Paulo em 2 de fevereiro de 2006.

NASCIMENTO, Adilson. *PAISAGENS EM BRANCO – Processos de criação: a dança teatro e o butoh*. In: *Motriz, v 5, n 1*. Páginas 43-46. Junho de 1999. Disponivel em http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz.

OLIVEIRA, Erika Carolina Cunha Rizza de. *Diálogos entre Butô e a Dança Pessoal*. Tese de dissertação de mestrado. Unicamp, Campinas, 2009.

RIGHI, Simone Neiva Roberto. A *importância da cultura na construção do espaço urbano no Japão.* IN*: Pós-FAU, v 15, n. 24*. Páginas 26-43. São Paulo, dezembro de 2008. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br.

A LOUCURA NO CINEMA: A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM *PERSONA*

Marina da Costa Campos
marina.dacosta@gmail.com
Universidade Federal de Goiás

Resumo

Este trabalho objetiva analisar a representação da loucura feita pelo cinema moderno por meio da análise do filme *Persona* (1966), de Ingmar Bergman. Tal estudo procura entender como o cinema moderno se apropria do tema e que visão oferece ao espectador, a partir dos vários conceitos que a Loucura abrange. Temos aqui o difícil desafio de compreender o fascínio provocado pela Loucura no cinema.

Palavras-chave: Loucura, cinema moderno, análise, representação.

Abstract

This work to analyze the representation of the Madness made by modern cinema through the screening of film: *Persona* (1966), directed by Ingmar Bergman. Taking for granted the idea that Madness is inserted in a wide range of concepts, this study seeks to understand how the film appropriates the theme and vision that offers the viewer. We have here the challenge to understand of the fascination caused by the Madness in cinema.

Keywords: Madness, modern cinema, analysis, representation

Ao longo de vários séculos o homem descobriu, construiu e transformou uma determinada palavra em sua fiel, feliz ou infelizmente, companheira. Encontrá-la é fácil. Às vezes está camuflada sob a insígnia da exclusão, do recolhimento em um lugar longe da atribulada movimentação dos homens. Oras também se apresenta como valor artístico na literatura, pintura, cinema. Ganha destaque como personagem de uma grande peça no qual seu maior desempenho é desvendar os mistérios mais secretos da mente humana.

Pode ser destrinchada por seus respectivos sintomas adquirindo diversos “sobrenomes”. E pode também ser aquela que descreve todos os sintomas problemáticos do mundo. Se a vivência em um sistema capitalista é caótica, seu nome é utilizado para dar esse significado. Se o trânsito está desregulado, se a sala de aula é uma desordem, se a família possui integrantes com um comportamento um tanto quanto diferente do costume, lá está essa palavra, acompanhando cada movimento com a mais atenta das atenções.

Não é difícil supor que a palavra loucura é utilizada para diagnosticar várias situações da vida do homem, seja relacionando a aspectos do próprio

organismo e da saúde, seja para significar o estado desordenado de sentimentos, ações, comportamento entre outros empregos muito recorrentes. Banalizada? Talvez. Afinal, chegou-se a um ponto em que a loucura abraçou tudo o que é considerado como desordem. Dentro deste pensamento, um estranho jogo de fascínio e medo foi construído, muito bem representado pelo cinema. E é neste ponto que discutiremos o assunto a fim de entender como o cinema vai utilizar a loucura como elemento de sua narrativa, mais propriamente focando a vertente do cinema moderno, por meio da análise do filme *Persona* (1966), de Ingmar Bergman.

Loucura, um objeto sempre em discussão

Desde os tempos remotos da Grécia Antiga, a Loucura tornou-se objeto de estudo nas mãos de Hipócrates e Platão, na tentativa de se compreender os comportamentos humanos. Na Idade Média, a Loucura foi relacionada aos seres excluídos socialmente: leprosos, ladrões, presidiários e pessoas com doenças venéreas. Entretanto ela também adquiriu uma estreita relação com o ideal de liberdade, pois a estes excluídos eram-lhes reservados o isolamento a terras distantes, o desconhecido, as incertezas e o livre tratamento da moral.

Anos depois, a Loucura tornaria ciência nas mãos da psiquiatria e psicologia, o que não eliminou as dificuldades de se limitar um conceito propriamente dito. O passar dos séculos consolidou linhas de pensamento a cerca de um conceito sobre a loucura as quais não se pode utilizar a prerrogativa do certo e errado. Alguns estudiosos defendem que as doenças mentais são um conjunto de distúrbios no cérebro refletidos no organismo. Há aqueles que definem a loucura como uma desordem da personalidade individual, o que abriga as categorias de transtornos psíquicos. Além disso, dois pontos fundamentais são colocados na hora de se compreender a loucura, tanto em seu conceito quanto em qualquer aplicação que for feita desta: a loucura é um objeto com valor de comparação; e a loucura e exclusão caminham juntas.

No que se refere ao valor de comparação é fato que quando se fala em loucura, tanto no aspecto de doença mental como psicossocial[1], é muito mais fácil definir pelo o que a expressão não é: aquilo que não é provido de saúde,

aquilo que não é normal, que não possui razão, o que não há liberdade. Nesta perspectiva, é complicado aplicar um conceito sem uma carga negativa e coberta de preconceitos baseados em um “não ser”. Daí surge o laço com o segundo ponto: o da exclusão. Seja tal expressão carregada de peso negativo ou até mesmo relacionada a algo simbólico como a libertação de amarras, o louco sempre estará fora do ambiente. Ele sempre será visto como aquilo que está distante do coletivo.

Mesmo com as inúmeras idéias sobre a loucura, não há como fugir do dilema de se optar por um conceito a ser utilizado. Para realizar a análise do filme deste estudo, optou-se, seguindo a linha organicista, por um conceito da psiquiatria defendido por Carol Sonenreich e Willian Bassitt sobre doença mental:

> ...quando encontramos distúrbios psíquicos que podem ser relacionados com uma alteração das funções do sistema nervoso e, para uma pessoa, representam uma perda da liberdade de escolher seus pensamentos, afetos, suas ações, tentamos fazer um raciocínio médico e falamos de doença mental (SONENREICH, BASSITT, 1979, *apud* FIKS, 2002, p.31)

Tal definição acima escolhida contempla a visão hoje da psiquiatria sobre as doenças mentais: se leva em conta os fatores físicos e também mentais. Entretanto, como a loucura não é restrita à doença mental, e partindo do pressuposto do cinema como uma prática social que não pode ser desligada de seu contexto, este estudo não ficará restrito apenas a definição acima colocada. O aspecto psicossocial da loucura também será fio condutor da pesquisa, a partir de todo o imaginário construído pelo homem a cerca de tal tema, além dos vários significados que foi englobando como, por exemplo, o existencialismo, a vida em sociedade, pois não é apenas o organismo do homem que a loucura acomete. O cinema vai mostrar que ela pode transcender o corpo humano.

A loucura em *Persona*

Um som desconcertante que aumenta seu volume aos poucos criando uma tensão angustiante. Várias imagens são apresentadas e dão ao espectador a sensação de não terem ligação nenhuma umas com as outras, pois nada é dado pronto. Este é o primeiro impacto que se tem ao ver o filme sueco *Persona* (1966), de Ingmar Bergman. Esta é a frase de boas vindas que a obra oferece a

quem assiste: nada é previsível, nada é estabelecido. Esteja mentalmente pronto para este desafio. O enredo até parece simples. Uma enfermeira psiquiátrica chamada Alma (Bibi Andersson) é contratada para cuidar de Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), uma atriz que há três meses se isolou em um silêncio absoluto. Como o tratamento no hospital psiquiátrico não era o mais indicado, afinal a atriz estava em boas condições físicas e mentais, Vogler e Alma são levadas para uma casa de praia em uma ilha para assim realizar um tratamento mais tranqüilo e efetivo.

Entretanto, a pacata estadia na praia provocará um abalo nas percepções e atitudes das personagens, construindo um jogo de identidades no qual o espectador se vê envolvido e suscitado a descobrir quem é quem e ainda, quem é o "louco" da história. "Muito da discussão crítica em torno de *Persona*, de Ingmar Bergman, classifica o filme como obscuro e difícil de descrever com palavras" (Tapper, 2008, p. 458). O obstáculo se coloca, pois é nesta construção narrativa associada à outros elementos cinematográficos que a compreensão da obra se torna um exercício árduo. A dificuldade de "digerir" o longa-metragem se dá não só pela complexidade da sua organização em si como também pela vertente cinematográfica ao qual se filia. Ingmar Bergman é um dos grandes nomes que compõem o universo do cinema moderno.

Até a Segunda Guerra Mundial dominava na sétima arte uma estrutura narrativa de cinema denominada clássica, que possuía alguns elementos como personagens definidos, uma trama que se construía mediante duas linhas de desenvolvimento geralmente dando preferência para a história de amor, duelo entre bem e mal, enfim, características que transformavam suas histórias sempre mais previsíveis e palatáveis. Com o fim da guerra uma nova leva de cineastas passou a produzir filmes de cunho mais complexo, explorando mais a narrativa e o aparato cinematográfico. É neste período que surge o neo-realismo italiano, a nouvelle vague, o cinema novo e o cinema de invenção no Brasil, e vários outros cinemas novos pelo mundo. Estas vertentes que englobam o cinema moderno são caracterizadas pela complexa narrativa cinematográfica pela manutenção do diálogo com o cinema clássico, utilização da câmera na mão, iluminação natural, montagem nova (sem a linearidade de

começo, meio e fim), disjunção entre som e imagem, profundidade de campo mais acentuado, plano-sequência, metalinguagem, personagens ambíguos, abordagem mais profunda e densa dos temas sociais e a elevação do homem e suas angústias como norte das obras.

E são essas angústias do ser humano associadas à nova maneira de aplicar o aparato cinematográfico que um cineasta sueco também se colocou como um dos grandes nomes do cinema moderno: Ingmar Bergman. Os mais de 50 filmes produzidos refletem os problemas existenciais, a solidão, a religião (influência da forte criação religiosa que teve), e a morte:

> Um hombre há elegido el cine para expressar sus pensamientos sobre la vida y la muerte, la juventud y la vejez, la mujer, el amor o el matrimonio, como sobre algunos problemas espirituales que le preocupan. De este modo, há adoptado uma actitud interrogativa frente al mundo en que vive. El hecho de que tales preocupaciones las transmita a través de las exigencias de una estética no cuenta como la significación ética, y es ahí donde reside precisamente el interés actual de la obra de Bergman (SICLIER, 1962, p. 31)[2]

Seus filmes não são marcantes apenas pelo tema, mas pela abordagem que sugere a inquietação de se pensar o homem. Daí então, porque não refletir também a loucura que envolve este homem? *Persona* pode ser este meio.

Já nos primeiros minutos tem-se a sensação de que a loucura ali está instaurada pela sucessão de imagens que são oferecidas, aparentemente sem nexo. Detalhes de uma projeção de filme, números invertidos, órgão genital masculino, imagem invertida de um desenho no qual uma mulher se banha, mãos de uma criança, cena de um homem que foge de um esqueleto e de um vampiro, uma aranha, uma ovelha morta com os órgãos retirados, uma mão que recebe um prego. A exibição de tais imagens adquire velocidade tanto lenta quanto rápida, acompanhada por um som desconcertante que aumenta seu volume e a própria tensão da expectativa pelo que está por vir.

Tais imagens são referências aos assuntos abordados por Bergman em outros filmes: o projetor e sua projeção são, além de um recurso metalingüístico, reflexões sobre a realidade e a ilusão – tanto que a imagem do desenho está invertida; A aranha representa Deus, como foi apontado em outro filme do cineasta, *Através de um Espelho* (1961); E a mão que recebe um prego

remonta ao legado cristão e à crucificação. Na verdade essas são relações que podem ser estabelecidas de acordo com a filmografia de Bergman, embora o desconhecimento de suas obras não impede com que o espectador faça associações com as seguintes idéias: morte, religião, medo, sexualidade, ilusão. Se a sucessão das imagens parece não ter ligação é porque refletem a existência destas idéias no inconsciente do homem e a forma como estão disponibilizadas na mente, de maneira confusa, desordenadas, prontas a vir à tona. E é neste desamparo que o espectador é jogado. A partir de um momento a câmera se fixa a um menino, também deitado em uma maca. A impressão é a de que ele está morto, mas o barulho de um telefone e de uma goteira o despertam. Ele se levanta, mira os olhos para a câmera e passa suas mãos também nesta direção. Daí, a profundidade de campo vem como recurso para introduzir o espectador na história. O garoto desliza as mãos sobre uma imagem sem nitidez, mas que permite identificar a fusão de dois rostos de mulheres.

Até este ponto reina ainda o desamparo. Não há informações, não há definições, nem personagens. Entretanto o ambiente muda. A câmera em plano geral aguarda a entrada de Alma, a enfermeira psiquiátrica do hospital, na sala da médica. Nessa cena um jogo de câmeras marca um diálogo que por si só não é feito por meio de palavras. Alma escuta atentamente o que a doutora (Margaretha Krook) diz: ela deve cuidar de Elisabeth Vogler, uma atriz que durante a encenação da peça Electra ficou em silêncio por mais de um minuto e a partir daí se isolou em um estado de incomunicabilidade que dura três meses. Neste percurso de explicação do caso de Vogler, a câmera alterna um close em Alma e a voz da doutora ao fundo, depois as costas de Alma e a médica desfocada, close nas mãos da enfermeira – o que se em palavras ela não expressa, nas mãos podem muito bem corresponder à ansiedade perante o desafio - e foco na doutora, que desta vez aparece nítida, sentada em sua mesa. Só a doutora fala. A expressão facial de ambas é a mesma.

O que chama a atenção para o filme é a própria questão da saúde mental de Vogler. Suas condições físicas e mentais estão em ordem e ela não teve nenhuma reação histérica, logo, seu caso não é de doença mental, como o

próprio conceito acima já discutido, e nem preenche requisitos de sintomas orgânicos que justifiquem sua estadia no hospital psiquiátrico. Seu único problema é não se comunicar. É a partir deste elemento do filme que se começa a criar um nó, pois se não há um diagnóstico científico para o caso da atriz. O que afinal ela tem?

Alma faz o primeiro contato com Elisabeth e novamente a questão do diálogo é colocada. Desta vez, só a enfermeira fala e logo se apresenta como um indivíduo bem definido: 25 anos, formada há dois anos, noiva – informações que refletem os pontos que constituem a vida da personagem e que ela julga mais importante: o trabalho, o casamento e a família. Nesta cena, não há mudanças de planos e sim um plano geral que abarca Elisabeth e Alma e demonstra um aspecto diferente da cena anterior. Se antes não havia fala da enfermeira somente sua compreensão, no contato entre Alma e a atriz não há nenhum esboço de assimilação das coisas ditas pela profissional. Elisabeth permanece intacta, sem mudar a expressão do rosto, como algo sem vida.

Alma tenta novamente um contato, que desta vez é mais próximo. Ela conversa o que acredita que Elisabeth quer saber, o que na verdade é o que a própria enfermeira quer. Nesta cena também não há jogo de planos, apenas um plano médio que visualiza as duas mulheres, deixando claro suas posições (o vestuário conta): paciente e enfermeira. Alma faz uma declaração que depois se arrepende, mas que é uma peça importante na associação entre loucura e arte. Ela diz "*acho que a arte é muito importante na vida das pessoas, principalmente para quem tem problemas*". Tal expressão é muito interessante, pois primeiro coloca a enfermeira numa posição de ser aquém dos problemas, afinal, ela é noiva e formada, vive uma vida completa e feliz. A arte, no caso, seria um instrumento de cobrir a lacuna que algumas pessoas têm, seja porque não são saudáveis, organicamente falando, ou porque não possuem um projeto de vida concretizado, como ela tem. Outro aspecto que passa despercebido por Alma é que ela não enxerga o quanto a loucura (que ela resume como problema a ser tratado) e arte se relacionam, na medida em que muitas vezes são os anseios, angústias, a busca pela abstração total, pelo anormal, pelo confuso, é que move a arte.

Após essa fala, Elisabeth fica sozinha no quarto, ao som de uma música erudita de tom melancólico que sai de um rádio. Seria a arte capaz de ajudar a própria artista a resolver seus problemas? O clima de desolação e ao mesmo tempo de impotência é construído a partir do close no rosto de Elisabeth e do escurecimento gradativo da tela, enquanto a atriz permanece com o olhar imóvel em direção ao rádio. Esse momento do “nada” é também uma tentativa de mergulho na mente e na loucura de Elisabeth. A atriz é inacessível não só para a enfermeira como também para o espectador. A identificação com a personagem neste momento é um ato difícil, pois seu mutismo, sua falta de expressão e o olhar desolador formam uma barreira impossível de se transpor. É nesta inacessibilidade de Vogler que inicialmente se instala a loucura. A escolha por não falar, por não recorrer à linguagem - o bem mais importante do homem - construir um mundo no qual as relações sociais simplesmente não existem (pois não há comunicação), se fechar para o seu próprio conflito e nele se mover, é uma experiência de loucura.

Mas ao mesmo tempo em que a loucura está inserida dentro da personagem, ela também está no mundo. Quando Elizabeth está no quarto de hospital, assiste na televisão imagens de uma manifestação de rua, no qual um homem atira fogo ao próprio corpo. Tem-se a primeira reação, de espanto, da atriz no filme, uma reação diante da morte. Daí se estabelece uma relação entre loucura, mundo e morte: a loucura não está somente dentro da pessoa, mas envolta, no ambiente, nos momentos de desequilíbrio no qual a violência impera, no esquecimento dos outros em detrimento do interesse pessoal, na violência contra o próprio corpo. A iminência da morte que acompanha o homem, este medo constante que persiste desde os primórdios da civilização e que na Idade Média se tornou mais potente, aqui, em *Persona,* também se mostra presente na medida em que remete não só na aceitação natural de sua existência, mas ao poder eliminar ou ter poder de decisão em determinados tipos sentimentos.

Para Elisabeth o maior drama está em buscar ser e não parecer ser, em resolver a dicotomia entre o que se é com os outros e o que se é realmente. A doutora destrincha o que leva a paciente agir assim: sua insatisfação de não

ser o que é e não expor o que lhe é próprio, até mesmo o nada. Desta forma, o silêncio, a incomunicabilidade se transforma num instrumento de recusa ao interpretar esta persona, de usar a máscara que o homem utiliza em suas relações sociais. Daí o título do filme.

> Como seu nome [persona] revela, ela é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que *aparenta uma individualidade* (grifo do autor), procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva. [...] No fundo, nada tem de *real*; ela representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que alguém parece ser: nome, título, ocupação, isto ou aquilo. (JUNG, 1987, p.32)

Como atriz, Elisabeth está acostumada a interpretar papéis, entretanto, interpretar o que se quer ser porém não é torna-se o papel mais marcante e trabalhoso de sua vida: bela, jovem, talentosa, só lhe falta a maternidade. E é na tentativa de encarnar o papel de mãe que ela entra em colapso, pois isto não lhe pertence, não é um sentimento que lhe provém nem do mais fundo de sua alma. Tanto que desejou a morte do filho enquanto esteve grávida e em seu nascimento. Sentimento de culpa por não conseguir assumir este papel? Sim, mas também o sentimento de angústia por simplesmente não poder viver livre socialmente sem este dom materno. Entretanto não é somente Elisabeth que usa a máscara, Alma também, como descreve Jung ao falar sobre a presença da persona:

> Em benefício de uma imagem ideal, à qual o indivíduo aspira moldar-se, sacrifica-se muito de sua humanidade. Indivíduos desse tipo, extremamente *pessoais* (grifo do autor), costumam ser muito sensitivos, já que é tão fácil ocorrer-lhes algo que traz à consciência certos detalhes indesejáveis de seu verdadeiro caráter (“individual”)[3]

Afinal, a enfermeira desde o início impõe e representa o seu papel: a mulher que tem uma profissão e a noiva que vai constituir uma família e aceita isso, pois está predestinado a ela com toda a segurança. Mas o papel rígido e perfeito que construiu está prestes a entrar em colapso quando as duas mulheres se instalarem na casa de veraneio. Este ambiente fica em uma ilha, isolada de tudo, o que confere também um grau de presença da loucura. O confinamento em um lugar afastado, cercado pelo mar, representa um corte na comunicabilidade entre o homem e sociedade. Ao longo do filme não há contato direto com o mundo: Elisabeth escreve uma carta para a doutora, mas

não se sabe se Alma realmente fez a entrega visto que leu o escrito e ficou decepcionada. O marido da atriz aparece em uma cena do filme, mas não se sabe se tudo não passou de um sonho.

Outro aspecto do isolamento na ilha: se na Idade Média os loucos eram deslocados para terras desconhecidas, em *Persona* primeiramente ocorre uma superficial distorção. Uma pessoa “normal” e uma pessoa “problemática” são levadas para o ambiente distante. Ora, a idéia de que a loucura permeia todos os lugares e que está presente em todos nós é dado justamente por esse deslocamento das duas personagens. Embora uma aparente ser completamente sã, é neste local de exílio que ela descobre e revela que nem tudo em sua vida é tão certo e rígido como quer que seja. Logo, tanto para Elisabeth como para Alma, a ilha é o instrumento de contato mais profundo e direto com a própria loucura, é o instrumento que promove a comunicação entre a persona e o que se é realmente.

Retornando ao filme, o clima inicial na casa é de harmonia e tranqüilidade. Vogler permanece em silêncio absoluto, restando a Alma apenas falar: do que pensa sobre as coisas do dia-a-dia, da vida e de seus segredos. Por conseguinte, na medida em que o filme desenvolve-se, a enfermeira passa a ser o centro das atenções com as suas histórias. O espectador até se esquece de que quem precisa de ajuda para se tratar é Elisabeth. E é a partir disso que as posições são trocadas em *Persona*. Alma se torna paciente, objeto de análise, enquanto Vogler, na sua distância muda ouve pacientemente as alegrias e angústias sofridas pela companheira.

A partir daí não é mais Elisabeth a pessoa quem recebe cuidados e sim a enfermeira. Esta troca de posições é muito bem definida pela própria posição da câmera nas cenas: sempre Alma está em primeiro plano, seja de costas ou de frente, enquanto Vogler está atrás quieta, analisando, como se ali iniciasse uma terapia. Tal idéia fica evidente quando as duas estão num quarto e Alma sentada na cadeira começa a falar sobre uma orgia da qual participou e de seu respectivo aborto.

Nesta cena, Alma está em primeiro plano sentada, enquanto Vogler está sentada na cama com o olhar fixo e um dos braços sobre o joelho: é como se estivessem em um consultório de psicologia ou psicanálise. A atriz observa e escuta com atenção o que a enfermeira diz. Esta conta tudo o que lhe é mais vergonhoso e que certamente não teria coragem de contar para ninguém. Neste ponto a loucura se dissipa de uma para outra. Ela não pertence apenas a Elisabeth, mas a Alma também, pois a culpa e o pecado perpetuam a agonia da personagem e esta, ao invés de lhe dar com isso, esconde tais elementos. E quando estes sentimentos vêm à tona, a crise se instaura.

A personalidade definida e concreta de Alma se abala na medida em que a profissional revela seu fascínio pela identidade de Elisabeth, demonstrando a vontade de ser a atriz. Alma fica apaixonada pelo que a atriz é: bonita, talentosa, forte e livre. Atributos que no fundo a enfermeira não enxerga em si. Se até aí o espectador está confuso entre quem tem “problemas”, a situação se complica ainda mais, porque a seguir se tem uma das duas cenas mais emblemáticas de *Persona*: Vogler vai até o quarto de Alma, esta se levanta, as duas ficam próximas, a atriz passa a mão sobre os cabelos da enfermeira. As duas olham para a câmera, aproximam seus rostos como se fundissem em uma só pessoa. De fundo, um barulho semelhante ao de apito de um navio. Sim, neste momento o espectador é convidado e desafiado, pelo próprio olhar das personagens diretamente voltado para a câmera, a descobrir quem é quem na história[4] e a sobreviver sã a esta loucura que o filme oferece a experimentar.

Alma passa a ficar confusa com as coisas que acontecem na casa e na tentativa de entender a mente de Vogler, lê escondido a carta escrita por Elisabeth à doutora. A enfermeira descobre que tem sido objeto de análise da atriz e se frustra por ter revelado sua essência, de ter se exposto sem a máscara ficando suscetível a todo tipo de julgamento (afinal o que mais se faz com um objeto de análise não é o julgamento?), são fortes. Após conflitos entre as duas personagens o filme chega ao seu clímax: a conversa frente a frente entre Alma e Elisabeth. Nas mãos, a atriz esconde a foto do filho. É hora então de desvendar o que ela esconde. A câmera foca no rosto de Vogler, enquanto

a voz de Alma narra o porquê do mutismo. Elisabeth era uma atriz de sucesso, jovem e bonita. Mas lhe faltava a maternidade. Ao querer ser mãe ela reconhece que este papel era impossível de se interpretar, pois lhe faltava amor, apego e instinto materno. A criança nasceu e o único sentimento que possuiu foi o de nojo. Na medida em que Alma vai contando esta trajetória da atriz, a câmera fica de frente ao rosto de Vogler, registrando três expressões: a agonia de representar na gravidez, o ódio pelo filho que nasceu e por fim a repulsa camuflada. Neste último plano, a metade do rosto da atriz está iluminada, o que sugere que o lado claro é o da representação, da interpretação, o lado escuro é o dos desejos incontroláveis e sentimentos repugnantes que moralmente ela não deveria sentir, por isso esconde.

Novamente a cena se repete. Agora pelo ponto de vista de Alma, partindo do close da câmera em seu rosto. A história é repetida, mas o jogo de luz é contrário. Metade do rosto está iluminada e depois fica completamente claro. Se em primeiro momento a enfermeira conta um fato que não lhe pertence, agora enquanto fala a impressão é de que ela toma posse da história passa então a encarar como fosse sua – será a culpa pelo aborto que causou esta apropriação? Afinal, ela também recusou o próprio filho, logo o papel de mãe. A partir daí as posições se restabelecem. Alma volta a trajar seu uniforme de enfermeira e Elisabeth volta à cama, com seu traje de paciente. Ao amparar a atriz, Alma pede que a paciente repita a palavra “nada”, que com dificuldade é atendida. Nada... Anulação do que foi vivenciado até o presente instante? Anulação da própria pessoa? A palavra proferida fica solta no espaço, ora aliando-se à interrogação, ora às reticências.

Assim chega o final da história. Alma vai embora da ilha. O close na estátua de Electra no momento em que a enfermeira está indo e a cena de Elizabeth em um estúdio de cinema pode sinalizar que a encenação, a interpretação continua. A sensação que fica é o nó, o desamparo. Nenhuma resposta é dada e não se sabe o destino de Elisabeth, nem se Alma continuou a viver a vida pacata de antes. Desta forma, a loucura em *Persona* se esvai da tela para o espectador, pois a dúvida não é sanada. Compreende-se então que partindo dos elementos do cinema moderno e da alta carga de reflexibilidade dos temas

abordados, a loucura neste filme abarca não só as personagens, mas todo o ambiente e também o espectador. Entretanto, esta loucura não é a de sintomas físicos e de distúrbios da mente. Ela se insere num contexto amplo do próprio caos psicológico que o homem convive: a constituição de uma identidade, o medo da morte e o difícil conflito entre ser e não ser. Guido Bilharinho expressa a situação complexa da condição humana em *Persona*:

> Na verdade, são duas individualidades em confronto, com desvantagem para a enfermeira, talvez por ser a única a arriscar-se, já que a rejeição ao diálogo e mesmo à pura manifestação verbal de seu sentir e pensar erigem-se em escudo protetor da atriz, que, ao segregá-la, preserva-a em sua inteireza, tornando-a incólume às pressões externas. Pode-se, porém, ter leitura diversa desse entrechoque. De que a demonstrada fraqueza da enfermeira não seria sinal de fragilidade, mas aspecto ou expressão normal da condição humana. Fraca seria (ou é) a atriz, que para se amparar e não sucumbir de vez, revelando a sua timbieza, esconde-se atrás do mutismo como simples meio de defesa. (BILHARINO, 1999, p.38)

Determinar que uma expõe sua fraqueza e outra não é excluir a característica inerente de qualquer ser humano: a insegurança. Ambas procuram uma forma de defesa no mundo, seja constituindo uma imagem de mulher trabalhadora, apegada à moral, seja se excluindo deste mundo por meio da recusa da fala. Ambas vestem máscaras, mesmo acreditando que não. No convívio social, o jogo de interesses, a construção das relações se dá principalmente porque é oferecido ao outro uma imagem que este se identifica ou não. Elisabeth e Alma vivem à suas maneiras a própria loucura de suas existências. Ambas, inconsciente ou não, sabem que a loucura não está apenas no mundo a fora, nas guerras, nas manifestações ou até mesmo na execução máximas dos desejos, mas também dentro delas. Cabe a cada uma a forma de agir diante de sua própria loucura. E cabe ao espectador refletir como age diante da sua também.

Conclusão

A partir da análise de *Persona* tem-se a conclusão de que o cinema moderno abraça a loucura no sentido psicossocial, pois tendo em vista as características dessa vertente e a complexidade da forma e dos temas que imprime em seus filmes, a loucura não poderia deixar de ser abordada nesta sintonia. Tanto que sua representação se dá na confusão das identidades das personagens Elisabeth Vogler e Alma, e na incomunicabilidade.

Assumir uma máscara é um ato de loucura, pois objetiva-se criar uma imagem em prol da convivência social, ao mesmo tempo em que se eliminam elementos da individualidade. Mas não aceitar tal ação é recusar o que é inerente e vital do homem: as relações sociais. Nesta relação das identidades e máscaras, a ilha se transforma no retiro tanto de incomunicabilidade com o mundo como de comunicabilidade com o íntimo, o que não deixa de refletir questões de âmbito universal: o medo da morte, a violência e a fragilidade do homem. Daí este pé no imaginário da loucura que se carrega durante longos anos, no sentido de ser algo incerto, estranho, porém fascinador. Permeando essa reflexão está a arte. Em *Persona*, ela é fundamental para a vida do homem e constitui-se num instrumento de revelação: a interpretação não é algo propriamente do teatro ou cinema é do homem também.

Em *Persona* o espectador entra no jogo: observa com atenção tudo o que ocorre, tenta entender o que se passa na cabeça das duas personagens e definir quem é o louco da história, e por fim acaba por refletir sobre si mesmo, pois a loucura se consolida como o ponto de liberação das agonias do homem, dos principais temas que o aflige. Ela é o meio de reflexão. E por ser tão complexa a forma de abordagem do assunto, o que fica para o espectador é o desamparo, desamparo de nunca esperar por respostas prontas.

[1] A expressão loucura no "sentido psicossocial" refere-se ao imaginário construído sobre tal tema, englobando sentidos como anormal, o que é errado, amoral, desconhecido, caos, desordem, confuso.
[2] Tradução: Um homem escolheu o cinema para expressar seus pensamentos sobre a vida e a morte, a juventude e a velhice, a mulher, o amor ou o matrimônio, como sobre alguns problemas espirituais que lhe preocupa. Deste modo, adotou uma atitude interrogativa frente ao mundo em que vive. O feito de que tais preocupações sejam transmitidas através das exigências de uma estética não conta como significação ética, e é aí onde reside precisamente o interesse atual da obra de Bergman.
[3] *Ibidem*., p. 32.
[4] um detalhe interessante é que as personagens passam a vestir roupas de mesma coloração

BIBLIOGRAFIA

BILHARINO, Guido. O cinema de Bergman, Fellini e Hitchcock. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1999.

BOCK, Ana Mercês; FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria De Lourdes. Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia. São Paulo: Saraiva, 1999

FIKS, José Paulo. Delírio. Um novo conceito projetado em cinemas. São Paulo: Via Lettera, 2002.

FOUCAULT, Michel. História da Loucura. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FRAYZE-PEREIRA, João. O que é loucura. São Paulo: Brasiliense, 2008

JUNG, Carl Gustav. O eu e o inconsciente. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1987.

KAPLAN, Harold I, SADOCK, Benjamin J. E; GREBB, Jack A. Compêndio de psiquiatria: ciências do comportamento e psiquiatria clínica. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MASCARELLO, Fernando (org). História do cinema mundial. Campinas -São Paulo: Papirus, 2006.

MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

METZ, Christian. A significação no cinema. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PESSOTTI, Isaías. Os nomes da loucura. São Paulo: Editora 32, 1999.

SICLIER, Jacques. Ingmar Bergman. Madrid, Espanha: Cine Rialp, 1962.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In.* O Cinema e a invenção da vida moderna - Charney, Leo; Schwartz, Vanessa R (Org). Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TAPPER, Michael. *In.* 1001 Filmes para ver antes de morrer. Org. Steven Jay Schneider. Trad. Carlos Irineu da Costa , Fabiana Morais e Lívia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

Mini-Currículo

A autora do texto é graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Seu trabalho de conclusão teve como título “A loucura no cinema: a representação da loucura em Persona e Camille Claudel”. Atuamente é uma das organizadoras do Projeto de Extensão Perro Loco – Festival de Cinema Universitário Latino-Americano da UFG

FOTOGRAFIA E HISTÓRIA: A leitura de imagens do Colégio Imaculada Conceição

Marisa Farias dos Santos Lima (UNEMAT)

O presente trabalho é o resultado de uma pesquisa realizada no Colégio Imaculada Conceição (CIC), localizado na cidade de Cáceres-MT.

A investigação procurou estabelecer reflexões sobre algumas fotografias encontradas no acervo desta instituição.

Dessa forma procurou-se conhecer os teóricos que trabalham a temática Fotografia e História como também analisar algumas fotografias encontradas no Acervo do Colégio Imaculada Conceição. O referencial teórico da pesquisa está delimitado principalmente nas obras de Burke (1997, 2000, 2004), Barthes (2008), Kossoy (2001, 2003, 2005), Arruda (2002), Martinez (2005), Pesavento (1994,2004) e Mauad (1996 e 1997).

As imagens analisadas foram escolhidas por apresentarem fragmentos da realidade e apresentarem significados não explícitos na imagem.

Dessa forma segundo Mauad (1996) a mensagem iconográfica processa-se no tempo tanto como imagem/documento quanto como imagem/monumento.

Esse trabalho será elaborado em três etapas, a primeira apresenta as contribuições da história dos Annales desde o seu surgimento como também as transformações historiográficas ocorridas em especial da História Cultural.

A segunda que tem como finalidade apresentar a fotografia como fonte de pesquisa. Com base de estudo os autores Martinez (2004); Kossoy (2001, 2003 e 2005), Barthes (2008), Burke (2004) e Mauad (1996 e 1997). A última tem como foco principal analisar as fotografias selecionadas durante o processo da pesquisa.

Peter Burke em sua obra *A Escola dos Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da historiografia* fez uma análise sobre o movimento dos Annales desde o seu surgimento.

Nesta perspectiva Burke (1997) aborda a criticidade, o surgimento e a propagação do movimento iniciado por Marc Bloch e Lucien

Febvre, batizado posteriormente por Escola dos Annales, em homenagem a revista Annales d' Histórie Économique et Sociale, criada pelos mesmos em 1929. O autor faz uma análise a respeito da teoria e da prática do historiador com as demais áreas do conhecimento, sendo planejada, desde o seu início, para ser algo mais do que outra revista histórica.

Lucien Febvre e Marc Bloch foram os impulsionadores da revolução historiográfica, pois não concordavam com o tipo de história que privilegiam heróis e os grandes feitos destes, voltando apenas para o campo político.

A *Escola dos Annales*, segundo Burke (1997), pode ser analisada em três momentos: A *Primeira Geração* fase em que demonstrou as particularidades dos métodos e conceitos até então diferentes do que até então havia se produzido. Lucien Febre e Marc Bloch são os dois líderes desse período inicial.

Na *Segunda Geração* O principal impulsionador teórico foi Fernand Braudel o qual tornou-se diretor da revista após Febvre. Sua participação nesse contexto foi o enfoque dado ao pensamento de que a estrutura está sujeitas as mudanças, as quais podem ocorrer de forma lenta.

A *Terceira Geração* corresponde a várias mudanças intelectuais, como por exemplo a ideia de que o centro do pensamento histórico estava em vários lugares ou espaços. Assim houve a abertura para o estudo de novas temáticas, fato que causou comentários sobre uma possível fragmentação.

A *Escola dos Annales* foi se desenvolvendo e criando um corpo de discípulos voltados para a problemática. Após a morte de Bloch, a direção da Revista dos Annales fica sob a responsabilidade de Febvre, que veio a publicar uma obra sobre a religião dos Rabelais. Sua obra juntamente com as de Bloch, impulsionou a *história das mentalidades*. Febvre por muito tempo comandou esses revolucionários intelectuais da história francesa e deixou em seu lugar Fernand Braudel.

Lucien Febvre conheceu Braudel quando este estava escrevendo o Mediterrâneo, durante a segunda Guerra mundial. Braudel fez uma análise das difusões das fronteiras culturais, políticas e econômicas, produziu sua obra como um todo, ou seja, uma visão de história totalizante e contribuiu

significativamente para a transformação das nações de tempo e espaço, dentro de um conceito como nenhum outro historiador havia feito até o momento.

Burke destaca ainda a importância de um grupo de jovens e pela primeira vez por mulheres dentre as que mais se destacaram Christiane Klapich, Arlete Farge dentre outras, esse grupo foi responsável pela fragmentação da história, iniciou-se a partir de então, um movimento feminista, o qual deu mais ênfase a cultura e a mentalidade, houve também um retorno à política ligada à narrativa e maior preocupação com a antropologia (etno-história). Surge então uma “Nova História”.

Nesse momento, a Antropologia estava passando por modificações, indo rumo a uma Antropologia cultural, onde se destacou vários pesquisadores como Piere Bourdieu que trabalhava com a sociedade da Educação como instrumento de reprodução social. Roger Chartier que produziu ensaios preocupados com a re-escrita e transformação que ocorria nos textos particulares visando à imagem do outro, a figura do imaginário e a sociedade como representação dentre outro.

Pode-se dizer que esse grupo composto por mulheres, o retorno á política foi reação contra Braudel e seu determinismo, esse retorno tem como alicerce entre outros, Michel Foucault. A história produzida pelos *Annales* tornou-se popular, despertando o interesse do público pela História Nova.

Nesta perspectiva Burke (2000) em seu trabalho *Variedades da História Cultural*, afirma que precisamente em 1800 foi o inicio da fase que o autor chama de História Cultural, com o surgimento de nomes como Burckchardt e Huizinga. Apesar de ambos partilharam de algumas discordâncias de análise, os mesmos tiveram os propósitos iguais, ou seja, a busca de conhecimentos e pesquisa em diversos tipos de arte, para chegar ao estudo da cultura.

A partir de então, despertou a curiosidade em vários estudiosos em diferentes países. Como destaca o autor:

> Não há concordância sobre o que constitui história cultural, menos ainda sobre o que constitui cultura. Há mais de quarenta anos, dois estudiosos americanos começaram a mapear as variações do emprego do termo em inglês, e reuniram mais de duzentas definições concorrentes. Levando-se em conta outras línguas e as últimas

> quartas décadas, seria fácil reunir muito mais. Portanto, na busca de nosso tema talvez fosse adequado adaptar a definição de homem dos existencialistas e dizer que a história cultural não tem essência. “Só pode ser definida em termos de nossa própria história”. (BURKE, 2000, p.13).

Portanto, segundo o autor existem motivos internos e externos na história cultural para que esta venha se ocupar com a história da cultura popular. Internamente, havia uma reação contra história política, a história econômica e as deficiências apresentadas pela história cultural, pois todas não incluíam o povo em suas pesquisas, além dos aspectos destes se verem como os únicos inovadores da disciplina.

Exteriormente temos a influência da ascensão dos estudos culturais, seguido de uma crítica á visão monocular da cultura que enfatizava unicamente a cultura tradicional, além de tentar entender o “[...] mundo das mercadorias, publicidade e TV”. (BURKE, 2005: 31).

Tais problemas são de mera reflexão, pois são alguns fatos que apontam serem objetos da História Cultural, dentre elas destaca textos ou imagens que retrata o período de uma determinada sociedade, sem pensar pela qual motivo e sem problematizar os mesmos.

Nesta perspectiva a história cultural é uma forma que o historiador encontrou para ser livrar da mesmice que a história é simplesmente passada desenvolvendo assim uma metodologia de estudo ampla de um determinado documento ou fonte histórica.

Sandra Jathay Pesavento em sua obra *História e História Cultural* (2004) destaca que a historia cultural pode ser referida como história do tempo presente, é algo ainda a desenvolver. Trata-se de uma história ainda não acabada, em que o historiador não cumpre o seu papel de reconstruir um processo já acabado que se conhecem o fim e as conseqüências.

A autora ainda afirma que a história cultural possibilita vários campos metodológicos;

> “[...] indo das práticas às representações, cruzando formas de agir e pensar, resgatando a forma pela qual relações sociais concretas e materiais eram traduzidas em termos de cultura e incorporadas

> através de valores, idéias e normas institucionais". (PESAVENTO, 1994, p. 129).

Em sua obra Testemunha Ocular (2004) Peter Burke apresenta que é necessário especificar também as novas fontes que passaram a serem utilizadas na escrita da história dentro da proposta teórico-metodológica da História Cultural, em especial as fotografias que segundo o autor servem para apoiar as interpretações de sociedades e idéias de um determinado período histórico.

Vale ressaltar que existem vários autores que se dedicam ao estudo da temática *fotografia e história*, portanto, para efeito desse estudo serão apresentados as contribuições de Kossoy (2001), Burke (2004), Mauad (1996 e 1997) e Martinez (1996).

Os autores citados afirmam que as imagens fotográficas não devem ser entendidas apenas como uma reprodução de um momento ou situação casual, mas devem ser entendidas e analisadas como fonte histórica digna de investigação.

Segundo Boris Kossoy (2001), a imagem fotográfica possui várias facetas e realidades, assim, segundo o autor:

> As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tentar sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para decifração de seus conteúdos, e por conseqüência, da realidade que os originou." (KOSSOY, 2001 p.32)

Dentro dessa perspectiva o autor também evidencia que alguns fatores devem ser observados na análise do documento: a tecnologia empregada, atuação do fotógrafo, as casas editoriais, os ‘‘consumidores’’ dessas imagens e etc, Segundo Kossoy esses itens podem influenciar no reconhecimento do significado da fotografia.

Burke (2004) afirma que os historiadores da arte ao analisar uma imagem ou descrevê-las têm que entender que não são apenas meras ilustrações e sim um documento ou fonte histórica que deve ser analisada cautelosamente, pois sua complexidade é ampla.

As fotografias ou imagens apresentam pontos interessantes de observação, as quais servem, segundo o autor, para distorcer a realidade social a qual reflete e não devem ser consideradas simples reflexões de suas

épocas e lugares, mas sim extensões dos contextos sociais em que elas foram produzidas.

Assim, o autor destaca no início do seu trabalho a seguinte pergunta: *como podem as imagens ser utilizadas como evidência histórica?* É prudente iniciar pelo seu sentido. *Porém, pode o sentido de imagens ser traduzido em palavras?* Segundo o autor a imagens são feitas para comunicar. Num outro sentido elas nada nos revelam. Imagens são irremediavelmente mudas. O autor apropria-se da afirmação de Michel Foucault; “[...] o que vemos nunca está no que dizemos”. (BURKE, 2004, p. 43).

O teórico exemplifica dois enfoques comuns para se interpretar uma imagem são elas: a *Iconografia* e a *Iconologia,* ambas evidentemente utilizadas na análise e compreensão da fotografia apresentada como uma fonte histórica extremamente rica, que traz embutida a possibilidade do produtor e todo contexto no qual foi concebida.

Nesta perspectiva a *Iconografia*, é uma percepção repentina de uma determinada imagem, entretanto essa mesma imagem pode ser interpretada de forma diferenciada. Já a *Iconologia* diferentemente da iconografia tenta explicar a imagem e representações de único período.

> A imagem, ela também, ao ser lida *a posteriori* pelo historiador, pelo especialista e pelo leigo é reconstruída a cada época. A ela, no conjunto ou nos detalhes, são agregados novos significados e valores. Por isso mesmo as imagens podem despertar maior ou menor interesse em cada momento histórico, de acordo com a apropriação que se faz delas. (PAIVA, 2002).

Portanto os enfoques iconográficos e iconológicos assumem um importante papel, auxiliando os historiadores a reconstruir sensibilidades do passado. (BURKE, 2004, p. 56).

Outra pergunta apresentada pelo autor diz respeito ao significado das imagens e principalmente significado para quem? Burke (2007) destaca que a importância e o significado das imagens dependem do contexto social.

Neste sentido, ao tratar a imagens como evidência, deve-se estar alerta para a questão de que muitas delas não foram elaboradas com esse

propósito, mas para cumprir uma função estética, religiosa e política. (MARTINEZ, 2004).

Sendo assim a fotografia compreendida, deixa de ser uma imagem retirada no tempo para se tornar uma mensagem que se *processa* através do tempo, tanto como imagem/documento quanto como imagem/monumento. (CARDOSO E MAUAD, 1997). Neste contexto, a imagem fotográfica compreendida como documento revela aspectos da vida material de um determinado tempo do passado que vai além de uma descrição verbal detalhada.

Assim, segundo os autores, o pesquisador deve fazer uma leitura que ultrapasse a avaliação da fotografia como mera ilustração e não deve se restringir à avaliação iconográfica da foto.

Dessa forma a imagem fotográfica como monumento, impõe ao historiador uma avaliação que ultrapasse o âmbito descritivo. Neste caso, ela é agente do processo de criação de uma memória que deve promover tanto a legitimação de uma determinada escolha quanto, por outro lado, o esquecimento de todas as outras. (CARDOSO E MAUAD, 1997).

Sobre esse aspecto Martinez (2004) ainda afirma como qualquer outro documento a fotografia sem dúvida é um documento histórico que necessita extremamente de uma análise profunda respeitando um critério de seleção. Portanto, Martinez (2004) destaca três pontos essenciais para que esse material seja analisado:

> O *primeiro passo* é entender que, numa dada sociedade, coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação, que fornecem significados ao universo cultural dessa mesma sociedade. Os códigos são elaborados na prática social e não podem nunca ser vistos como entidades a-históricas. O *segundo passo* é conceder a fotografia como resultado de um processo de construção de sentido. A fotografia, assim concebida, revela-nos, através do estudo da produção da imagem, uma pista para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido à foto. “O terceiro passo é perceber que a relação acima proposta não é automática, posto que entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe todo um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado”. (MARTINEZ, 2004, p. 08, grifo da autora).

Nesta perspectiva, com base nos estudos de semiótica, Mauad (1996) sugere observar alguns pontos para superar a mera “analogia” da fotografia com a realidade, concepção própria do senso comum são eles: a) a relação entre signo e imagem: no contexto da mensagem veiculada, a imagem incorpora funções sígnicas (como representação simbólica); b) a relação entre o plano do conteúdo (elementos da fotografia relacionados ao contexto no qual se insere como o corte temático e/ou temporal) e o plano da expressão (compreensão das opções técnicas e estéticas); c) compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas possíveis. (MAUAD, 1996).

Neste contexto pode-se analisar que todas as fotografias de grandes ou pequenos eventos registradas no universo escolar são acontecimentos que de certa forma guardam consigo algum tipo de recordação. Entretanto essas fotografias nos mostram aspectos importantes e significativos diversos do cotidiano escolar. É neste sentido a autora destaca “[...] A fotografia não fala por si só, é necessário que as perguntas sejam feitas”. (MAUAD, 1996, p.10)

Mauad (1996) levanta alguns questionamentos ao analisar as fotografias; quais as finalidades são destacadas para que essas fotografias sejam tiradas essas fotografias? Porque e por quem são conservadas?

Assim este estudo pressupõe em analisar algumas fotografias que estão no acervo do Colégio Imaculada Conceição localizada nesta Cidade de Cáceres-MT, como será apresentado no capítulo seguinte.

Segundo Barthes (2008, p. 13) “[...] o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”.

Partindo do pressuposto de que as fotografias podem ser comparadas a fragmentos de tempos históricos, este capítulo tem por objetivo apresentar algumas imagens que retratam o cotidiano do Colégio Imaculada Conceição, localizado na cidade de Cáceres-MT.

A escolha por esta instituição ocorreu devido o acervo fotográfico que a escola possui além de ser uma instituição centenária e ser a materialização da presença da educação católica no município e ser referencia

de formação para os filhos da elite cacerense. Assim, objetivou-se ao analisar as imagens perceber resquícios do cotidiano escolar.

Uma das dificuldades encontradas para a realização da pesquisa foi a falta de informação quanto aos autores das fotografias, o instrumento fotográfico utilizado e o ano da sua realização.

As irmãs Azuis são chamadas a irem mais longe, a palmilhar caminhos novos e desconhecidos, sempre longe, onde a voz dos pobres as chamar. De Cáceres vêm apelos que encontram eco no seu coração missionário que, animado pelo espírito da madre Emilie, sua fundadora, ardia de zelo pela salvação das almas.

A escolha pelas fotografias do Colégio Imaculada Conceição ocorreu porque a escola é considerada tradicional na cidade e possui um acervo grande sobre a escola e a cidade de Cáceres.

Segundo Kossoy (2003, p. 37) a fotografia é um “[...] fragmento congelado de uma realidade passada”. Assim, segundo o autor ela não reproduz apenas um local ou lugar de memória, mas retrata também pessoas e suas particularidades, propositalmente apresentadas ou não, cabe ao pesquisador, segundo Kossoy, desvendar o *ontem* com os olhos de “*hoje”.*

Algo que deve ser analisado segundo Kossoy é pensar as diferentes e simultâneas realidades que a fotografia comporta, assim segundo o autor:

> Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado, em forma de imagens, para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. Apreciando essas imagens, “descongelam” momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou o retratista tem sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o *start* da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções. (KOSSOY, 2005, p. 43)

As imagens selecionadas para essa pesquisa apresentam situações diferenciadas tais como as categorias de grupos de alunas e religiosas, situações no interior de sala de aula.

Fotografia 1:

Fotografia 1 Acervo Colégio Imaculada Conceição

A *fotografia 1* não possui identificação sobre qual o motivo da foto ou quem são as aulas e a religiosa presentes na imagem. Vale ressaltar que a imagem foi selecionada, pois apresenta um possível padrão de fotografia para apresentar as turmas do colégio.

Na maioria das imagens do acervo as alunas são apresentadas assim e com a presença da professora da turma. Em algumas imagens as meninas estão de joelhos e a religiosa sentada ou em pé.

Outro aspecto a ser observado diz respeito ao uniforme escolar, apesar da imagem não ser colorida, mas segundo depoimento da bibliotecária da escola, os uniformes sempre eram azuis com detalhes em branco, possivelmente para relacionar a cor do hábito da Ordem a qual as religiosas faziam parte. A organização das alunas, divididas por faixa etária e nível escolar, isso parece remeter a disciplina e ordem, critérios presentes nas escolas religiosas.

A figura central da imagem parece ser representada pela religiosa, a qual se distingue das demais personagens não somente pela faixa etária, mas também pela pose contida. Essa imagem possivelmente foi tirada com alunas que não estavam matriculadas como internas, já que a instituição oferecia tanto o regime de internato como o de externato. O primeiro era oferecido para as jovens que escolhiam a vocação religiosa.

Fotografia 2:

Fotografia 2 Acervo Colégio Imaculada Conceição

A *fotografia 2* também não possui registro de data ou ano, a escolha por essa imagem ocorreu devido pois apresenta um arranjo estético, a disposição das carteiras, a luminosidade que entra pelas janelas amplas, a concentração das alunas, parecem comunicar a ordem e a disciplina necessários para a aprendizagem.

Essa imagem foi selecionada porque foge do padrão de imagens encontradas no Colégio, ou seja, a maioria das imagens que apresentam as salas de aula, nelas a presença da professora é imprescindível.

Pode-se perceber que as alunas estão concentradas na leitura de um livro, possivelmente essa imagem retrata um dia de aula como outro qualquer, entretanto surge um questionamento será que essas meninas eram comportadas mesmo? Ou será que foi apenas uma “pose” para que a fotografia fosse tirada?

Essa imagem percebe-se disciplinarização dos alunos principalmente em relação ao uniforme sempre padronizado é interessante observar que eram vestidos ou saias abaixo do joelho, ou seja, o corpo em momento algum era exposto.

O plano de tomada da fotografia valoriza a completude da sala de aula e as alunas, nesse período, as melhores alunas assentavam-se nas primeiras carteiras de cada fila.

Fotografia 3:

Fotografia 3 Acervo Colégio Imaculada Conceição

Na *fotografia 03* o primeiro plano destaca professora e aluna em aprendizado, vale ressaltar que a presença religiosa na imagem é explicito no hábito da madre e no desenho do terço no canto do quadro negro.

A mobília da sala é simples apenas um armário, sobre a organização das carteiras ela se faz presente, contudo a postura das aulas demonstra descontração. O uniforme das alunas em relação às imagens anteriores demonstrou mudanças, as mangas mais curtas e a sobriedade sustentada com a introdução da *gravatinha*. Sobre esse aspecto Lonza (2005, p.32) afirma que o uniforme tem três funções básicas: “[...] representar a identidade da instituição, promover a segurança dos alunos fora da escola e estimular o orgulho dos estudantes pelo colégio”. Esse modelo de uniforme foi um dos mais bonitos da escola em conversa informal com uma ex-aluna do CIC, nos eventos cívicos o uniforme do CIC era sempre o mais destacado.

Assim segundo o autor a roupa torna-se motivo de orgulho e respeito. Outro fator que deve ser destacado é que o uniforme também evidencia tendências da moda segundo a época das fotografias. Sobre a Fotografia 3, não há como indicar essa afirmação, pois não há identificação de data, porém, é possível perceber um elemento diferenciado, no caso a *gravatinha,* que mescla um acessório masculino em roupa feminina e mais em um uniforme de uma escola religiosa e tradicional da cidade de Cáceres.

Fotografia 4:

Fotografia 4 Acervo Colégio Imaculada Conceição

A *fotografia 4* apresenta a imagem do prédio do Colégio Imaculada Conceição apresenta a reforma e o aumento do prédio no período de 1939-1940 mais ou menos conforme assinalado a caneta na própria fotografia. Esta imagem destaca as transformações ocorridas no colégio, como também na própria cidade fazendo jus ao discurso governamental de que era preciso a construção de novos prédios adequados à Educação, devido às mudanças ocorridas no âmbito da Legislação Educacional com as transformações no ensino ocasionadas pela Reforma Capanema.

A localização do CIC pode ser considerada emblemática, pois está inserido em uma região onde as relações culturais, sociais e simbólicas são definidas como apresentou Arruda (2002). Esse espaço segundo o autor resumia-se entre a Matriz, a Praça Barão e o rio Paraguai, na esquina com a praça está localizado o Colégio Imaculada Conceição.

Sobre a documentação vale ressaltar que a maioria das fotografias guardadas no CIC não possuem identificações, ocasionando dificuldades na reconstituição histórica.

Como afirma Martinez (2004) a fotografia como documento desempenhou um determinado papel na construção cultural da sociedade. Ou seja, os autores pesquisados auxiliaram-me no sentido de compreender que além de servirem como testemunhas de situações passadas, as fotografias são portadoras de sentidos que determinados grupos, através delas, pretendiam

imprimir numa sociedade num dado momento histórico. (MARTINEZ, 2004, p. 23).

Pode-se dizer que as fotografias analisadas certamente tinham um propósito em demonstrar a ordem, a disciplina e principalmente o legado da qualidade de ensino marca das instituições católicas de ensino.

Dessa forma pode-se afirmar que as imagens escolhidas possivelmente demonstram autoridade e respeito em relação aos alunos que ali estudavam, as maneiras de vestir e se comportar. Vale ressaltar que as imagens escolhidas são em sua maioria reflexos do cotidiano escolar. Contudo faz-se necessário uma abordagem mais aprofundada sobre elas.

Assim, pode-se concluir que as fotografias escolares sem dúvida são documentos que se constituem como valiosas fontes para a pesquisa sobre a história da educação.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Adson. *Imprensa, Vida Urbana e Fronteira: A Cidade de Cáceres nas primeiras décadas do século XX (1900-1930).* Dissertação de Mestrado em História, Cuiabá: 2002.

BARTHES, Rolando. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira. 2008.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia.* Tradução Nilo Odália. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____*Variedades de história cultural.* Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____*Testemunha Ocular: História e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.) *Domínios da história. Ensaios de teoria e metodologia* .Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 401-417

KOSSOY, Bóris. Fotografia e Memória: Reconstiução por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org). *O Fotográfico.* 2º edição. São Paulo: Senac, 2005. p. 39-46

LONZA, Furio. et al. *História do Uniforme Escolar no Brasil.* São Paulo, Editora Rhodia, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jathay. Um novo olhar sobre a cidade: a nova historia cultural e as representações do urbano. In: MAUCH, Cláudia; ET AL. *Porto Alegre na virada do século XIX: Cultura e Sociedade.* Porto Alegre/Canoas/São Leopoldo;Ed. Da UFRGS/Ed.Unisinos, 1994, p. 126-143.

_____. História e História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTINEZ, Silvia Alicia. O uso da fotografia na história da Educação: Leituras (possíveis) de um retrato de formatura. *Anais do III Seminário Internacional das Redes de Conhecimento e Tecnologia-Professoras e professores: textos, imagens e som*. Rio de Janeiro, 2005.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história: Interfaces. 1996,Revista Tempo, vol.1 n. 2, p. 73-98 Disponível in: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acessado em 18/nov./2010.

CIDADE-SHOPPING-CIDADE: O OLHAR SOBRE O BOULEVARD SHOPPING DE FEIRA DE SANTANA, BAHIA, COMO CIDADE.

Maristela dos Santos Pinho, Mestranda em Desenho, Cultura e Interatividade, Universidade Estadual de Feira de Santana, maris@uefs.br

Nadia Virginia Barbosa Carneiro, Professora Titular, Universidade Estadual de Feira de Santana, nadiavisual@yahoo.com.br

Lysie dos Reis Oliveira, Professora Adjunto, Universidade do Estado da Bahia, lysie60@hotmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo realizar uma análise da implantação do Boulevard Shopping no espaço urbano de Feira de Santana e discutir o (re)desenho por ele provocado no meio ambiente construído desta cidade; compreender em que medida o shopping vem se tornando uma continuidade do espaço urbano como cidade-shopping-cidade. O shopping é compreendido neste estudo como um simulacro do ambiente citadino, que sofre as mesmas influências da cidade de caráter comercial que o abriga. Construído sobre uma imagem e de um estereótipo de espaço que vai oferecer o que a cidade não oferece aos transeuntes – segurança, conforto, estacionamento, modernidades – torna-se a "cidade perfeita e tranquila," e vem confirmar que Feira de Santana, com a sua presença, inclui-se no âmbito da modernidade que tanto almejou.

PALAVRAS-CHAVE: Desenho urbano; cidade; Boulevard Shopping de Feira de Santana.

1. INTRODUÇÃO

Segundo os pressupostos da pós-modernidade, o shopping intenciona ser, na atual realidade das cidades brasileiras, um simulacro de cidade. Sugere-se que diferentes fenômenos sociais, como a violência urbana, o niilismo, a efemeridade das relações sociais,

aliados ao modelo do capitalismo atual, são propulsores do costume/hábito de ver os corredores do shopping como ruas, as vitrines como fachadas, o conjunto de lojas que vendem comida como “praça” de alimentação, enfim, considera-se que há muitas analogias entre o estar no ambiente citadino e o atual modelo de utilização do shopping como extensão de uma cidade.

Esse tema tem sua relevância quando se aproxima da história da cidade de Feira de Santana. Marcada como cenário de grandes movimentações comerciais, foi sendo naturalmente reconhecida como o território do estado em que a pujança comercial afirmava-lhe o nome de batismo. Feira tem um papel fundamental no entendimento da história da Bahia, e desde o seu surgimento, almeja se tornar uma cidade moderna. Mas, aspectos de sua cultura, especialmente na sua vertente sertaneja, vêm sendo apagados ou relegados ao esquecimento.

Pode-se pensar que a cidade negligencia suas memórias, em nome da "modernidade". Segundo Falcão (2003), a modernidade chega a Feira de Santana para omitir a memória de um povo que precisava acompanhar a mudança já existente em grandes cidades no país. Com isso, Feira segue esse pensamento, perdendo elementos que são considerados como belos na memória social da cidade, como as grandes construções arquitetônicas de estilo eclético, algumas edificações conservadas, outras modificadas ou deterioradas, para dar espaço a novos prédios comerciais ou a espaços vazios de estacionamento rotativo.

A instalação do Boulevard Shopping gerou mudanças na cidade. Mas, segundo os moradores de Feira, é o progresso que chega à cidade, sendo bem visto e aceito por todos. Afinal, Feira de Santana, cuja alcunha é “princesa do sertão”, não escaparia dessa coroação trazida pela implantação do shopping, que vem sendo apropriado pela população como o único lazer da cidade. Lembre-se que esse não é uma opção de lazer pontual, quase todo o Brasil passa por isso.

O estudo do Boulevard Shopping de Feira de Santana, ainda é escasso na comunidade científica feirense, inclusive na investigação das influências no desenho urbano da cidade. É imprescindível todo e qualquer estudo sobre Feira de Santana, pois nos remete a uma melhor compreensão de todo um contexto histórico em que a cidade oferece. São poucas as pesquisas sobre a cidade e por muito tempo, os acadêmicos utilizaram de Rollie Poppino (1968) única referência, restando somente às fontes dos jornais e arquivo público. Por isso, a

importância de pesquisar Feira, não apenas a cidade em que eu nasci; não apenas a segunda maior cidade do Estado da Bahia, mas aquela que hoje representa uma das grandes cidades comerciais brasileiras e que continua a crescer.

O método utilizado para compreensão da pesquisa foi a Semiótica peirciana, que segundo Santaella (1983) é uma teoria sígnica do conhecimento. Também faço uso à leitura de Lynch (2010), que permite a compreensão de como as pessoas criam imagens mentais através da observação, percepção, deslocamento e uso do espaço urbano.

2. BREVE HISTÓRIA SOBRE FEIRA DE SANTANA, A CIDADE COMERCIAL.

Nascida do comércio, Feira de Santana localiza-se na Bahia, a 109 km de Salvador. Teve seu povoamento iniciado a partir da venda do gado e da feira livre, uma feira realizada as segundas-feiras em torno das capelas de Santa Ana e de São Domingos, construídas pelo casal Domingos Barbosa de Araújo e Ana Brandão em sua fazenda Sant'Anna dos Olhos d'Água, onde se passava os tropeiros, que faziam suas rotas comerciais no alto sertão da Bahia, comercializando os produtos oriundos da região.

Segundo Andrade (1990), este casal havia adquirido as terras dos descendentes do português João Peixoto Veigas, os primeiros povoadores dessas terras. A partir das passadas dos tropeiros para o descanso que também se apropria do tempo para comercializar seus produtos, assim, foi surgindo o povoado e as casas de pedra. A cidade continuou a crescer muito, triplicando a sua população e consequentemente, passa a ter todos os problemas e necessidades que uma cidade do seu porte precisa. Sua condição de cidade para o comércio é logo absorvida por muitos, o que vai resultar no seu desenvolvimento e investimentos direcionados a construção de estradas de chão para o transporte das boiadas e de trem para o acesso a outras regiões nos anos de 1856 a 1858. Esse discurso é apresentado por e Poppino (1968), pesquisador estrangeiro que por muitos anos foi autor de único trabalho mais específico sofre Feira.

Com o crescimento da cidade, do comércio e da população, vai despertar nas autoridades e políticos da cidade, atentos à condição de Feira para o comércio, a importância de construção de estradas que desse acesso a outras regiões para a realização desse comércio, gerando assim um investimento maior para o desenvolvimento da urbe junto com o comércio

entre os anos de 1837 a 1858, surgem estradas de passagem de boiadas (Feira/Morro do Chapéu e Salvador/Feira), que permitisse o acesso a outras regiões. São os ideários de modernidade que chega a cidade com a construção de estradas.

Hoje, a cidade de Feira de Santana, a segunda maior do estado da Bahia, conta com uma população de aproximadamente 600.000 mil habitantes e encontra-se num dos principais entroncamentos de rodovias do Nordeste brasileiro, servindo de ponto de encontro de três rodovias federais e três rodovias estaduais as BR 324, 101 e 116.

2. METÁFORAS DO SHOPPING CIDADE E DA CIDADE SHOPPING.

Figura1: Desenho (projeto) do novo Boulevard Shopping de Feira de Santana, previstas para 2011.
Fonte: Boulevard Shopping de Feira de Santana.

O Shopping Iguatemi de Feira de Santana chega a Feira de Santana para concretizar seu sonho de modernidade e confirmar que a cidade é um grande pólo comercial, atualmente, um dos maiores no país. O Shopping apresenta um ambiente citadino. Traz para a cidade lojas multinacionais, que também passam a fazer parte do centro comercial de Feira de Santana. Essas lojas e as praças de alimentação vêm conferindo à cidade o status de moderna.

Os shoppings foram introduzidos no Brasil na década de 70, precisamente na cidade de São Paulo, pelo empresário Alfredo Matias, considerando uma inspiração no modelo americano de consumo. “Ir ao shopping, comprar ou simplesmente passear, passaram a serem símbolos de uma nova sociedade que centrava na dimensão das compras o elemento revolucionário do shopping.” (SOUZA; SANTANA; TOSCA, 2005, p. 74).

No Brasil, o shopping é um empreendimento que ganha espaço. Fonte do capitalismo, o shopping surgiu para o consumo de bens e serviços. Na Bahia, o shopping center regional vai aparecer em 1975 com a instalação do Shopping Center Iguatemi de Salvador. Segundo Nacelice Freitas (1998) esse fato vai acontecer devido aos investimentos que Salvador vai realizar com a implantação do CIA e COPEC. Assim como Feira de Santana, que ganha um shopping center de grande porte após a instalação do Centro Industrial Subaé – CIS. “Outro aspecto que deve ser lembrado está no projeto em fase de implantação com o Shopping Center Iguatemi, que, talvez não justificasse a sua presença em Feira de Santana, se caso aqui não estivesse presente um centro industrial importante.” (FREITAS, 1998, p. 168).

Foto 1: Av. Principal do Boulevard Shopping. Maristela Pinho, 2010.

Os shoppings centers são lugares de lazer e de tranquilidade para quem os frequenta, e para outros, apenas um local que permite realizar suas atividades diárias, como acesso a pequenas lojas (pagamento de contas, compra rápida, etc.), mas, odiando, desprezando esse espaço, sem ver nele um lugar de entretenimento. Na realidade, o shopping center estava integrado a uma nova visão do mercado, incorporando a conceitos de utilidade, lazer, entretenimento e agregando valor ao produto a ser consumido por uma população cada vez mais voltada para a dimensão de compras. Enfim, englobando em um mesmo local o consumo e o lazer com tranquilidade, segurança e conforto. Essa posição também é percebida por Paco Underhill (2004):

> O aumento cada vez maior dos espaços de lazer nos shoppings é um indício de que eles são importantes do ponto de vista econômico. O raciocínio é simples: quando há mais diversão, mais tempo as pessoas passam dentro dos shoppings. (...) Se essas pessoas comprarem alguma coisa, será muito bom;

> se comprarem e comerem, será melhor ainda; se elas comprarem, comerem e se divertirem, será perfeito. (UNDERHILL, 2004, p. 110).

Este comentário de Underhill nos mostra que, no decorrer dos anos, desde a sua criação até o momento, o shopping vem mudando. O que antes era apenas um local de compras passou a ser um local de lazer sem deixar de lado, as estratégias para o consumo, de uma maneira cada vez mais atraente e sedutora para o cliente. Essa afirmação é coerente quando as lojas de grande porte, as chamadas "âncoras", "carro chefe" são sempre introduzidas, a fim de manter a frequência de consumidores e visitantes. Se não se compra, que se consuma no entretenimento (cinema, praça de alimentação, etc.) ou, como muitos sem poder aquisitivo, limitando-se ao passeio e admiração às vitrines.

Kevin Lynch (2010) irá apontar cinco elementos básicos para se olhar a cidade: as vias, que permite a ligação entre um ponto e outro; os limites, que são representados pela fronteira; os pontos nodais, que são os pontos marcantes pelo nosso olhar e que nos direciona ao andar pela cidade; os cruzamentos e os bairros. Todos eles são elementos utilizados por nós, no nosso dia a dia para melhor transitar pelo espaço urbano e perceber a cidade, pois, para Lynch "Acima de tudo, se o ambiente for visivelmente organizado e nitidamente identificado, o cidadão poderá impregná-lo de seus próprios significados e relações. Então se tornará um verdadeiro lugar, notável e inconfundível (LYNCH, 2010, p. 101–102), pois "a cidade também é extremamente visível." (Ob. citada, p. 103).

O shopping é uma cidade planejada que busca atingir a perfeição, a atração cada vez maior de um número de pessoas, sempre localizado em bairros distantes do centro da cidade, em áreas que se possa evitar congestionamento no trânsito. Ele é também direcionado a uma classe social alta. A partir das entrevistas e conversas informais realizadas com os sujeitos pesquisados, muitos alegam, aqueles que moram longe do shopping e vão pouco ao shopping, pelo transtorno na demora dos ônibus e da distância do shopping. Esse comentário é feito por todos os entrevistados que vão ao shopping de ônibus. O próprio Undehill faz essa suposição.

> Se você ainda precisa de provas à natureza entorpecente e insular dos shoppings suburbanos, pense nisso: eles quase nunca podem ser acessados via transporte público. "Se você não tem um carro para chegar até aqui", eles parecem dizer, " é melhor que não venha" (UNDERHILL, 2004, p. 51).

O shopping é construído a partir de um simulacro de cidade perfeita, tranquila (sempre tem uma praça e um banco em volta dela para se ler, conversar ou observar as pessoas que transitam pelas ruas, distraídos, relaxados, quase à vontade); segura, pois as pessoas sentem-se protegidas, felizes, sem violência. A segurança está ali, em toda a parte, sem que nem a notemos. Essa imagem é projetada no desenho da figura 1, o desenho do projeto da nova praça de alimentação do Boulevard Shopping, uma área de entretenimento. Para Feira de Santana, os shoppings substituem a rua, a praça, o parque, a praia, que não se tem. Um lugar de balada dos jovens, como único espaço de lazer da cidade.

Analisando o discurso de Baudrillard (1981), a simulada cidade shopping Boulevard confirma esse pensamento quando procura ansiosamente pela super-modernidade, a partir de conceitos e imagens construídas em cima da perfeição, mesmo que essa perfeição seja manipulada constantemente. E conquista um lugar de excelência para se viver, o que vai provocar um aglomerado de pessoas, principalmente jovens, pois os espaços oferecidos são perfeitos (*lan house*, cinema, comida rápida, shows, vídeo games, etc.). Segundo ainda este autor, simulacro e simulação são coisas diferentes, porém caminham juntas.

> Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: <<Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas.>> (Littré). Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do <<verdadeiro>> e do <<falso>>, do <<real>> e do <<imaginário>> (BAUDRILLARD, 1981, p. 9-10).

No olhar sobre o shopping como cidade,vemos os corredores como ruas, limpa, bonita, sem sinaleira, trânsito, mas se contrapõe com a multidão aglomerada, carros em busca de vaga no estacionamento. São as deficiências da infraestrutura das ruas também presente no shopping cidade; as vitrines, fachadas agradáveis de olhar, apresentam o consumo que almejamos no nosso dia a dia, o estar belo nas medidas perfeitas que a sociedade moderna impõe. A imagem citadina do shopping é tranquila, sem violência (uma sensação imaginária), sem roubo, furto, agressão. Não esperamos nenhum tipo de violência no ambiente no

shopping cidade, mas elas existem e ocorrem, às vezes, sem percebermos, como em toda cidade brasileira.

Foto 2: Pça. de alimentação na Av. Mª Quitéria, centro comercial de Feira de Santana. Maristela Pinho, 2011.

Foto 3: Pça. de alimentação na Av. Sampaio, centro comercial de Feira de Santana. Maristela Pinho, 2011.

Enquanto o Boulevard Shopping se apropria da imagem citadina, Feira de Santana se apropria da imagem do shopping na área central da cidade, em espaços abertos onde a praça de alimentação ocupa áreas que são, para muitos, área de lazer de entretenimento, como os quiosques das avenidas Getúlio Vargas, Sampaio e Maria Quitéria, e em outros locais do centro da cidade e bairros (fotos 2 e 3). Lugares onde as pessoas se encontram para lancharem, beberem e conversarem, como mostra a imagem da foto 1. Esses lugares se concentram uma grande parte de jovens, não apenas para conversar, mas para distrair-se nas

rodas dos skates, pois os quiosques da Avenida Getúlio Vargas têm uma pista apropriada para isso.

Essa apropriação do espaço de shopping que a cidade de Feira conquista, é mostrado nas lojas multinacionais e nacionais que conquistam seus espaços não mais apenas no shopping Center, mas também no centro da cidade de Feira de Santana, que aos poucos, vem buscando a imagem do shopping em sua área comercial. Essas lojas de grande porte que chegam a Feira de Santana em seu primeiro momento no shopping são, geralmente, carros chefes em espaços de Shopping Center do país e no mundo inteiro. São lojas de âncoras, como a C & A, Riachuelo, Marisa, o Hipermercado Bom Preço que chega ao comércio de Feira com a marca Todo Dia.

O shopping vai se tornar para os feirenses e moradores de cidades vizinhas, o local de lazer mais procurado. Esse, talvez seja o contraste que Feira apresenta uma cidade moderna, mas sem opções de lazer, limitado no espaço do Shopping Boulevard. A cidade ganha forma e cor quando pessoas passam a “morar” no shopping, chegando pela manhã e encerrando o dia realizando compras no hipermercado.

A cidade shopping se redesenha utilizando-se do método que é a leitura do mundo através da boa imagem, onde o mesmo atua como mediador entre o novo e o velho interagindo no cenário espacial. A semiótica faz a imagem do seu universo (vidente e o visível), parte daí a importância de se buscar a imagem manipulada que vai para a cidade shopping; a imagem do tudo se pode, tudo é arrumado, sem problemas, produzido sempre no bem-estar.

O Boulevard Shopping, em onze anos de existência, reflete suas mudanças nos vários redesenhos sucedidos na redução do estacionamento para a chegada de grandes lojas multinacional, adaptando seus espaços á pós-modernidade. Exatamente nesta época (2011), ele está em processo de reformas. À cidade quase perfeita, que se adaptam as exigências do mundo atual, onde tudo ou quase tudo se encontra, com tranquilidade e comodidade. A partir daqueles que circulam por esse espaço, compreender a inserção urbana do Boulevard Shopping de Feira de Santana, que se comportando como um simulacro de cidade; identificando os desenhos internos realizados por seus frequentadores que lhe dão alma. Essa é a cidade que a sociedade pós-moderna almeja, onde tudo se encontra, sem gastos do tempo, algo muito valioso para o homem moderno.

Para compreender essa cidade e o seu desenho inclusive o desenho das pessoas que transitam por ela, visitam, trabalha, moram, amam, odeiam, preciso estar atenta sobre o olhar que tenho que realizar sobre ela. Mas como se apropriar da visão que a nossa sociedade como um todo vê a construção do Boulevard Shopping para a cidade de Feira de Santana? Segundo o pensamento de Merleau-Ponty (2006, p. 20) para perceber, antes é preciso sentir, pois,

> Tudo que eu vejo está, por princípio, ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, edificado sobre o plano do "eu posso". Cada um destes planos está completo. O mundo visível e o dos meus projectos motores são partes totais do mesmo Ser.

Portanto, o corpo (ser) é o responsável pela formação da consciência intelectual. Ele também dirá que para perceber é preciso primeiro sentir, pois, a percepção chega antes do saber e o corpo faz parte da percepção e "(...) o sujeito que percebe está diante do mundo como o cientista diante de suas experiências." (Obra citada, p. 50).

Atentando-me à maneira de ver as coisas, sabendo buscar a visão do outro sobre o que eu observo, pesquiso e compreendendo o que o outro tem a me dizer. Pessoas que transitam despreocupadas com os carros, sinaleiras, assaltos, sol, chuva, vagas em estacionamento; tomando um sorvete, comendo pipoca e olhando as vitrines das lojas, absorvidos pela tranquilidade e segurança que os shoppings centers oferecem.

> (...) a cidade contemporânea (...) com características de espaço fechado e interno como ocorre com os shoppings centers. (...) Essa mudança de hábitos não é casual, mas define as características das nossas cidades que convivem com a prática de criar espaços, porque falta lugar. (...) a cidade se adapta ás necessidades de um cotidiano instável, mas sofre suas consequências (FERRARA, 2000, p. 178).

Mas como toda cidade moderna, os problemas existem. O que antes era uma vantagem e considerado um dos pontos importantes para se ir ao shopping, hoje se torna um dos grandes problemas dos dirigentes de shopping Center: o estacionamento, um problema

também enfrentado nas ruas das cidades modernas.

Foto 4: Carro fora da área permitida de estacionamento do Boulevard Shopping. Maristela Pinho, 2009.

Observando as fotos 4 e 5, de uma área do estacionamento do Boulevard Shopping reduzido para a chegada de novas lojas, vemos carros estacionados em área não permitida, decorrente da falta de vaga. O discurso em defesa dos shoppings pode ser apreendido em Dinah Pinto (2001):

> Um dos grandes benefícios proporcionados pelos shoppings centers é o estacionamento de automóveis, pois se torna cada dia mais difícil estacionar nas ruas, e é difícil, senão impossível, andar de ônibus com compras relativamente grandes. O automóvel deixou, a muito tempo, de ser um veículo pertencente exclusivamente à elite, mas uma necessidade, hoje também alcançada pela classe média (PINTO, 2001, p.7).

Foto 5: Área alugada para estacionamento pelo Boulevard Shopping. Maristela Pinho, 2011.

O tempo passou a ser muito importante para a sociedade moderna e pós-moderna. Os shoppings center tem esse ponto aos seu favor. Quase tudo se encontra nos shopping de maneira confortável, agradável e segura. “O que o homem hoje mais busca é administrar bem a sua vida, isso significa administrar o tempo, o dinheiro e o lazer. Esses três itens se encontra no shopping center”. (PINTO, 2001, p. 9). Além de se ter uma grande economia de tempo, pois se encontra no mesmo local os mais diferentes ramos de negócio.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A implantação do Boulevard Shopping na cidade de Feira de Santana vai confortar o desejo da elite feirense. A cidade se submete a novos redesenhos, conseqüências ao desenvolvimento da cidade e o shopping corresponderá ao sonho da imagem moderna.

A idéia de cidade-shopping-cidade se une a cidade "ideal" ou "perfeita," pudesse existir no território do shopping, no entanto, se trata de uma cidade-shopping, essa cidade parece reproduzir os mesmos problemas urbanos de toda cidade moderna, como a violência, medo e insegurança, espaços reduzidos, dificuldades para estacionamento, problemas urbanos de infraestrutura, etc. Também percebo que a ideia de cidade-shopping-cidade parece se confirmar com a incorporação do desenho do shopping, traduzido na presença de lojas multinacionais e de grife no urbano comercial de Feira de Santana. São as diretrizes de um projeto de fazer uma Feira de Santana moderna em detrimento de tantos aspectos culturais que são apagados e relegados ao esquecimento. Talvez possa dizer que o shopping hoje é o lazer da cidade, algo limitado para uma cidade que tem todos os problemas de uma metrópole e deixa para trás tudo que há de bom em uma cidade interiorana.

Compreendo que, o que vem sendo a representação do Boulevard Shopping para a cidade de Feira de Santana, uma cidade interiorana, construída e sustentada pelo estereótipo do comércio. Feira de Santana busca a modernidade e a "alcança," a partir do crescimento acelerado e desordenado que ela vem passando. A cidade cresce e ganha ares de metrópole. O Boulevard Shopping vai firmar essa modernidade, no momento em que um empreendimento de grande porte, chega à cidade e vai, com a sua edificação glamorosa, confirmar que Feira de Santana é uma cidade moderna como tanto almejou.

Feira de Santana cresceu e muito. De comércio de gado a feira livre e hoje, um grande polo comercial no país. Com o risco de perder suas origens e sua memória com o crescimento da cidade, um desejado alcançado pela elite do século passado. Novos desenhos e redesenhos urbanos vão surgindo e muitos se destacando e dando margem ao desenvolvimento da cidade, um deles é o Boulevard Shopping de Feira de Santana. Este, talvez seja o mais procurado espaço de lazer para uma cidade que enfrenta todas as facilidades de uma metrópole, que busca, desde a fundação, atingir essa modernidade, mas, ainda mantém traços interioranos, como a ausência de espaços púbicos de lazer.

A partir dos conceitos apresentados, sustentáculo para uma pesquisa que permite construir conhecimento a partir da observação do desenho e da singularidade da paisagem urbana do Bolevard Shopping; exercitar as diversas possibilidades de leitura do desenho e do ambiente urbano dentro de um contexto social e cultural, tendo o shopping, um simulacro de cidade que se firma para todos como a cidade ideal e moderna, que nos oferta a perfeição almejada. Aquela que sonhamos viver, ser feliz, morrer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Celeste Maria Pacheco. ***Origens do povoamento de Feira de Santana: um estudo de História Colonial***. Salvador. 1990. 165 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Bahia.

AZEVEDO, Lívia Dias de. ***Feira de Santana: entre culturas, paisagens, imagens e memórias urbanas - um estudo que dialoga com as décadas de 1950 a 2009.*** 2010. Feira de Santana, 2010. 191 f. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade). Universidade Estadual de Feira de Santana.

BAUDRILLARD, Jean. ***Simulacros e simulação***. Lisboa: Galileé, 1981.

BOULEVARD SHOPPING DE FEIRA DE SANTANA. Disponível em: <http://www.boulevardfeira.com.br>. Acesso em 15 de março de 2010, 10:25:08.

FALCÃO, Juraci Dórea. ***Memória e remanescentes da Arquitetura eclética em Feira de Santana***. Feira de Santana. 2003. 78 f. Monografia (Especialização em Desenho com ênfase em Registro e Memória Visual), Universidade Estadual de Feira de Santana.

FERRARA, Lucrécia D'Alesso. Redesenho de uma idéia. In: ***Os significados urbanos***. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2000.

FERRARA, Lucrécia D'Alesso. O signo contextual. ***A estratégia dos signos***. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 119-188.

FREITAS, Nacelice Barbosa. ***Urbanização em Feira de Santana: influência da industrialização 1970 – 1996.*** Salvador. 1998. 184 f. Dissertação. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade Federal da Bahia.

LYNCH, Kevin. ***A imagem da cidade***. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MENESES, Upiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultural visual, história visual, balanço provisório, propostas cautelares.* ***Revista Brasileira de História***, vol. 23, n 45, p 1-18.

MERLEAU-PONTY, Maurice. ***O olho e o espírito*.** Lisboa: Vega, 2006.

OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. ***De empório a princesa do sertão: utopias civilizadoras em Feira de Santana (1893-1937)***. Salvador. 2000. 135 f. Dissertação. (Mestrado em História), Universidade Federal da Bahia.

PINTO, Dinah Sonia Renault. ***Shopping center*.** Rio de Janeiro: Forense, 2001.

ROLNIK, Raquel. ***O que é cidade.*** São Paulo, Brasiliense, 1994.

POPPINO, Rollie E. ***Feira de Santana***. Salvador: Itapuã, 1968.

SANTAELLA, Lúcia. Bases teóricas para a aplicação. ***Semiótica aplicada***. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004. p. 1-27.

SANTOS, Luciano Araújo dos. ***Shopping Center Iguatemi - Feira de Santana BA: impacto urbano no bairro CASEB, 1995 – 2002***. Feira de Santana. 2002. 52 f. Monografia (Especialização em Geografia do Semi-Árido Brasileiro), Universidade Estadual de Feira de Santana.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otavio Guilherme (Org.). ***O fenômeno urbano*.** Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.

SOUZA, Joselito Viana de; SANTANA, Carlos Martins Marques de; TOSCA, Ilma Fernandes. *Salvador incorpora novo conceito de shopping center; cidade com vocação para "cluster" de entretenimento e lazer.* ***Sitientibus***, Feira de Santana, n 32, p. 73-86, jan./jun., 2005.

UNDERHILL, Paco. ***A magia dos shoppings: como os shoppings atraem e seduzem*.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO REGISTRO SOCIAL

MARCHI, Marlene Adélia - MarleneMarchi@hotmail.com
Universidade Estadual de Maringá - UEM
MESTI, Regina Lúcia - reginamesti@yahoo.com.br
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Palavras Chaves: Educação. Formação de Professores. Ensino de Arte.

Introdução

Este artigo apresenta um relato de uma experiência pedagógica com a utilização de um Caderno Pedagógico produzido pela professora com o objetivo de estudo da Fotografia como Registro Social. A proposta apresentada neste Caderno Pedagógico foi desenvolvida com alunos da 6ª série do Ensino Fundamental da Rede Pública de Estado do Paraná.

O desenvolvimento do estudo desta temática se justifica a partir das Diretrizes Curriculares da Rede Pública de Educação Básica do Estado do Paraná (2008, p. 23): “A arte concentra, em sua especialidade, conhecimentos de diversos campos, possibilitando um diálogo entre as disciplinas escolares e ações que favorecem uma unidade no trabalho pedagógico”.

O percurso do material didático organiza situações de estudos da fotografia de Sebastião Salgado que realiza registros de suas viagens e enfatiza diferentes contextos sociais e regionais. Seu estilo é demarcado pelo tratamento de luz e sombra nas fotografias. A observação da imagem da fotografia foi desenvolvida conforme os cinco passos de Robert Ott (2008): descrever, analisar, interpretar e fundamentar. O pressuposto é que esse percurso de estudos pode contribuir para o desenvolvimento do conhecimento como explicou Michael J. Parsons (1992): o nível de entendimento na qual o aluno consegue compreender as análises realizadas em sala de aula corresponde ao modo como são suas experiências com a arte.

A apresentação de vídeos contribuiu para ampliar os exercícios de observação: o vídeo sobre A Importância da Imagem Fotográfica (Marlene Adélia Marchi, 2010), trata da discussão sobre a importância do registro da imagem fotográfica. No vídeo Retrato em Preto e Branco (Chico Buarque de Holanda,2009), protegidas de um álbum de família, um porta-retrato guardadas ou colocadas em um conto, ou lugar, estão por toda parte, muitos

significados e importantes fontes de registros históricos e sociais. Uma discussão tratou do reconhecimento da caracterização de costumes, épocas, comportamentos.

A fotografia adquiriu um papel fundamental e de grande relevância para os registros da humanidade. A história, é mais do que instrumentos de preservação do nosso passado, é fundamentalmente elementos de reflexões e diálogo com o presente. A obra, propriamente dita, é o momento que é feito a foto, em seguida torna-se registro de acontecimentos. Kossoy auxilia no entendimento da fotografia como memória ao pontuar: “Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social” (2001, p.162).

A formação adequada para um enfrentamento das transformações sociais, políticas e econômicas do seu tempo é uma proposta das Diretrizes Curriculares: “Esta ambição remete a reflexão de Gramsci em sua defesa de uma educação na qual o espaço do conhecimento, na escola, deveria equivaler à idéia de atelier - biblioteca - oficina, em favor de uma formação, a um só tempo, humanista e tecnológico” (PARANÁ, 2008, p. 20).

Percurso Metodológico

O ensino de Arte incluiu o olhar sobre a imagem fotográfica de forma contextualizada, onde o aluno possa questionar sobre como as pessoas lidam com esses registros fotográficos. Duas perguntas, em particular, nortearam o percurso do Caderno Pedagógico: Qual relação entre história e fotografia? Qual a importância da fotografia como arte e processo digital dentro do espaço escolar? A observação das imagens da obra de Sebastião Salgado foi decisiva para o estudo da fotografia e o elemento e *luz* que é a radiação magnética que provoca uma sensação visual, como a sombra, decomposição da luz branca, cor e percepção de cor, conteúdos estabelecidos nas Diretrizes Curriculares de Arte (PARANÁ, 2008).

Em relação às artes visuais, tem-se a possibilidade de estudar as imagens bidimensionais, “[...] de modo a trabalhar as características específicas na estrutura, na cor, nas superfícies, nas formas e na disposição desses elementos no espaço” (PARANÁ, 2008, p. 37). Ao observar uma imagem fotográfica o sujeito pode perceber o mundo e elementos da cultura “[...] a diversidade dos significados contidos nas experiências de vida, na crítica de uma determinada realidade e conteúdos materializados em cores, formas, texturas (PARANÁ, 2008. p. 39). A prática pedagógica precisa instigar o aluno a observar e manifestar o que vê? Os conteúdos estruturantes, os elementos formais na composição, os movimentos e períodos,

segundo as Diretrizes Curriculares, devem ser focos de observação na abordagem da análise das imagens.

O estudo da fotografia em sala de aula foi iniciado com um vídeo sobre a História da Fotografia, o conhecimento histórico e os processos que as imagens fotográficas sofrem e continuam sofrendo com os atuais avanços tecnológicos. De acordo com Gasparin (2007), é necessário ouvir o aluno no intuito de promover os questionamentos durante a realização de estudos de objetos culturais.

Nessa perspectiva, ao realizar a análise de obras de Museus, Robert William Ott (2008, p.123) relata que: "O ensino da arte necessita de um processo sistema sistemático de aprender a ver, observar, pensar criticamente ou investigar a respeito de arte em museus". Desta forma, desenvolveu cinco categorias que compõem um sistema *Image Watching* que permite direcionar um estudo mais abrangente no ensino de arte: 1. **Descrever** - O quê? Pede-se ao aluno que percebam e descrevam o que está sendo estudado. O que é verdadeiramente visto na obra, onde possam verbalizar essas percepções pessoais e coletivas. 2. **Analisar** - Como? Fornecer dados para a investigação, sobre como a obra foi produzida. Analisar o ponto de partida e compreender a composição da Forma e da obra na arte. **3. Interpretar** - Por quê? Permite que os alunos se expressem como eles se sentem a respeito da obra após haverem trabalhado a percepção e a emoção nas duas categorias anteriores que serviram para embasar a compreensão e as suas respostas. **4**. **Fundamentar** – As informações reveladas na obra auxiliam os alunos na compreensão da obra. **5**. **Sintetizar –** uma nova obra de arte é criada pelo aluno, inspirada pela sua apreciação. No estudo da fotografia desenvolveremos de um modo particular, a produção de registros sociais no ambiente escolar.

Michael J. Parsons em seu livro Compreender a Arte (1992) mostra como as pessoas de várias idades interpretam alguns questionamentos sobre uma obra de arte. E como as pessoas reagem de forma diferente aos quadros e que esta forma de entenderem a pintura surge de forma organizada:

> Cada passo representa um avanço em relação ao precedente porque possibilita uma compreensão mais apurada da arte. O estádio da seqüência a que cada indivíduo consegue chegar depende da natureza das obras de arte com que entra em contato e do grau em que se vê estimulado a refletir sobre elas (PARSONS, 1992, p.21).

As crianças mostram sua reação intensa e espontânea naquilo que contempla.

> Muito antes de sabermos que existe algo chamado arte, já gostamos de olhar para os objectos. Deixamo-nos fascinar pela cor de uma pedra, pelo brilho de uma colher, pelas linhas de uma pena. Essas coisas possuem um poder de atracção natural. Observamo-las pelo puro prazer de as observar – não em busca do seu sentido, mas por aquilo que são em si mesmas. Do mesmo modo aos vinte meses de idade consideramos os nossos próprios rabiscos como simples rabiscos – ou seja, como sinais agradáveis à vista, sem nenhum outro sentido. Inscrevemos sinais no papel principalmente pelo prazer motor de o fazer, e pela sensação de realização que isso nos dá.. Não prestamos grande atenção aos nossos desenhos, mas quando o fazemos o que nos atrai são as cores, as texturas, as linhas (PARSONS, 1992, p. 44).

É quando a pessoa ou objeto mais importante é representado de tamanho maior do que os outros demais apresentados. Enquanto que no realismo fotográfico, "[...] pressupõe uma compreensão do realismo esquemático, mas acrescenta-lhe o pressuposto de que as aparências visuais são os factos mais importantes a representar" (PARSONS, 1992, p. 66). Desta forma ao analisar o tema os sentimentos passam a ter um estilo mais objetivo. "[...] é uma mensagem, um sentimento, uma aura, uma atmosfera, uma emoção, uma idéia e uma essência" (PARSONS, 1992, p.86).

Em seguida, são construídas interpretações relacionando diretamente com o significado do quadro. Com essa base, o estudo adquire dimensões de questionamento e uma fundamentação, uma descrição de qualidades estéticas. "A interpretação e a reconstrução do sentido: o juízo é a avaliação que fazemos do valor dos sentidos" (PARSONS, 1992, p.163).

Os registros fotográficos realizados pelos alunos da 6ª série no ambiente escolar permitiram recordar e conhecer a trajetória dos diretores, alunos e funcionários. A máquina fotográfica e o celular foram utilizados como ferramentas centrais para a concretização da proposta que tinha como objetivo capturar uma imagem figurativa e outra abstrata. Por meio de uma contextualização, o estudo mostrou possibilidades para construir um conhecimento estético, influenciando no seu modo de sentir e perceber. Todos ficaram encantados em aprender a trabalhar com a produção de vídeos. O conhecimento do real é a essência da identidade individual independem da memória. "A experiência visual do homem quando diante da imagem de si mesmo, retratado por ocasião das mais corriqueiras e importantes situações de seu passado, leva à reflexão do significado que tem a fotografia na vida das pessoas" (KOSSOY, 2001, p. 105).

Considerações finais

Ao assumir o papel de professor mediador reflexivo no estudo da imagem fotográfica como registro social forma consideradas as diferentes formas de articulação dos conteúdos estruturantes proposta pelas Diretrizes Curriculares do Estado do Paraná, com os alunos da 6ª série do Ensino Fundamental. A organização do trabalho pedagógico no Material Didático favoreceu o estudo da fotografia no qual destacamos a análise da imagem, os conteúdos estruturantes e o entendimento da imagem da fotografia como registro social. As imagens e os roteiros de questionamentos instigadores permitiram ampliar o conhecimento tanto no que diz respeito aos elementos plásticos e como também às possibilidades expressivas de construção poética do trabalho.

O estudo da fotografia e o exercício de produção motivaram os alunos na produção escrita e entrevistas com temas interdisciplinares caracterizado por um clima prazeroso de estudo com os colegas e no grande grupo. As Diretrizes Curriculares e suas orientações podem ser consideradas com a valorização da realidade específica de cada comunidade escolar. A problematização torna-se uma atitude favorável à organização do trabalho docente e ao desenvolvimento de práticas pedagógicas que considerem as várias dimensões do conhecimento, os conteúdos do cotidiano e a significação dos conteúdos científicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A Imagem no Ensino da Arte**. 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GASPARIN, João Luiz. **Uma Didática para a Pedagogia Histórico-crítica**. 4ª edição. Campinas, SP: Autores Associados, 2007.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MACIEL, Boni. O Vale da Sombra da Vida: reflexões sobre a fotografia de guerra e suas repercussões. ***In***: **Curso de Especialização em Fotografia:** Praxis e Discursos Fotográficos. Londrina, PR, 2006.

OTT, Robert. Ensinando Crítica nos Museus ***In:*** BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Arte-educação:** leitura no subsolo. 7ª edição. São Paulo: Cortez, 2008.

PARANÁ. Secretaria do estado de Educação do Paraná**. Diretrizes Curriculares da Rede Pública de Educação Básica.** Departamento de Educação Básica. Curitiba, 2008.

PARSONS, Michael J**. Compreender a Arte.** Uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo. Lisboa: Presença, 1992.

SALGADO, Sebastião. **Outras Américas**. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

REPRESENTAÇÕES DO DESENVOLVIMENTO NAS FOTORREPORTAGENS DA REVISTA O CRUZEIRO (1955-1957)

Marlise Regina Meyrer
FACCAT – Faculdades Integradas de Taquara

A revista O Cruzeiro reproduziu e intensificou as idéias que permearam o imaginário nacional dos anos 50, quando havia no Brasil "[...] a crença na transformação do presente com o objetivo de construção de um futuro alternativo ao próprio presente".[1] Esse sentimento alimentou a utopia desenvolvimentista que tomou conta do país no final da década, propondo acelerar o tempo histórico, anunciando a chegada do futuro.

Analisar de que forma este imaginário foi representado e difundido na revista O Cruzeiro, entre os anos de 1955-1957, é o objetivo do estudo. Nosso enfoque é a representação deste ideário desenvolvimentista em uma de suas diferentes acepções – a cultural - numa perspectiva informal e visual expressa nas fotorreportagens, funcionando como tradução para um público mais amplo dos discursos que estavam ocorrendo nas esferas oficiais. Assim, as fotorreportagens da revista O Cruzeiro serão analisadas como representações destinadas a afirmar, de um lado, uma cultura nacional mais afinada com a modernidade pela qual passava o país, pautada pelas novas formas e expansão dos meios de comunicação e sociabilidade, decorrentes, sobretudo, do intenso processo de urbanização vivenciado na época. De outro, modelos de comportamentos e condutas mais adequados àqueles entendidos como próprios do mundo civilizado.

Entendemos as representações como constituintes e constituidoras do próprio real, pois, na medida em que veiculavam determinada visão de mundo, faziam com que muitos elementos se pautassem por essa visão. Ao atribuir valores negativos ou positivos a determinados comportamentos ou ações, a revista reforçava e criava modelos pelos quais homens e mulheres passavam a conduzir sua existência. A representação é, nesse sentido, elemento de transformação e de atribuição de sentido (CHARTIER, 2002). Entretanto, para que tenham eficácia na tentativa de impor sua visão de mundo sobre os demais, "de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais" (CHARTIER, 2002.p.177), elas dependem do seu reconhecimento e este não está nas representações em si, mas nas relações estabelecidas na

estrutura do campo em que se produz e se reproduz a *crença"*(BOURDIEU, 2007,p.14).

Assim, entendemos que a força das representações sociais na revista estava, de um lado, no fato de exprimir os interesses de um grupo poderoso - o público leitor, composto pelas camadas altas e médias, sensível às transformações decorrentes do crescimento acelerado do último decênio – de outro, pelo prestígio da revista no campo jornalístico. O Cruzeiro inseria-se, assim, na luta das representações, "as lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer, de impor a definição legitima das divisões do mundo social" (BOURDIEU,2007,p.14). Vale lembrar que a revista ocupava uma posição privilegiada neste embate, pois, enquanto meio de comunicação de massa, constituía-se num dos principais mediadores das representações sociais que, no mundo contemporâneo. No universo diversificado de matérias da revista, optamos por analisar somente as fotorreportagens por serem, essas, a principal característica da revista e atrativo ao público leitor. Também, pelo fato de o formato *fotorreportagem*, tanto por seu caráter técnico quanto por seu apelo visual, conter, por si só, todo um conjunto de significados que remetem à modernidade/desenvolvimento pelo qual passava o país na época, impondo-se como um novo modelo de jornalismo em consonância com um tempo em que a sociedade urbana se estabelecia como modo de vida hegemônico.

O grande diferencial é a ênfase na imagem fotográfica, que passou a ter o mesmo valor do texto verbal, até então dominante. Em uma reportagem tradicional, o eixo central de organização das idéias apóia-se no texto ao qual podem ser acrescidos elementos visuais de forma complementar. A fotorreportagem quebra com esse padrão estético, trazendo a fotografia para o centro da organização do discurso. Nadja Peregrino (1991) diz que para a caracterização de uma fotorreportagem, não basta a predominância da fotografia, é necessário que elas estejam organizadas seqüencialmente, de modo a contar uma história, mais ou menos como uma "história em quadrinhos."

Além do encadeamento das imagens, também a ordem de leitura e o tamanho das fotografias são observados. Geralmente, as grandes fotorreportagens de O Cruzeiro eram constituídas de várias fotografias que ocupavam muitas páginas. Início, meio e fim eram marcados por imagens de página inteira, alternando o ritmo visual da diagramação. Esta combinação de imagens e textos verbais produziram e reproduziram determinado discurso sobre a sociedade brasileira dos anos 1950.

O Cruzeiro foi, durante muito tempo, o carro-chefe da primeira Rede de Comunicação instituída no país, ou seja, o oligopólio formado pelos Diários Associados[2] de propriedade de Assis Chateaubriand. A revista inseriu-se no contexto inicial do processo de modernização

dos meios de comunicação no país, no final do anos 20, que se consolidou nos anos 50. Porta-voz de um discurso modernizante, foi a primeira do gênero de circulação nacional. Foi também pioneira na utilização do fotojornalismo, inovação que passou a caracterizá-la, numa conjuntura nacional de inovações técnicas, gráficas e editoriais que transformaram as empresas jornalísticas em empreendimentos com grande poder econômico.

A linha editorial se preocupava com a construção de uma modernidade pautada pelo modelo de sociedade norte-americana através da divulgação de sua indústria cultural nas reportagens sobre a indústria cinematográfica e publicidade. Defendia o desenvolvimento nacional e a necessidade de superação do atraso, seguindo a argumentação dos setores liberais e anti-nacionalistas. Estas posições eram, em geral, as mesmas atribuídas a Assis Chateaubriand em seus discursos políticos.

As posições da revista integravam os debates dos anos 50, em que, no Brasil, o discurso em torno do desenvolvimento nacional foi posto na agenda, sobretudo, na segunda metade da década. Havia um consenso entre elites políticas, econômicas, intelectuais e opinião pública de que o país vivenciava profundas transformações e, mesmo com crises econômicas conjunturais, ele estava "em desenvolvimento", fase intermediária que conduziria a uma estrutura capitalista plenamente desenvolvida. Os diferentes segmentos estavam preocupados com a forma mais adequada de realizá-lo. Nesse contexto, se inseriu O Cruzeiro e, mais especificamente, o fotojornalismo, como parte do próprio processo de modernização da sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, porta-voz e legitimador do novo modelo social que se impunha, pautado pelo ideário desenvolvimentista da época.

Para O Cruzeiro, o desenvolvimento constituía-se num projeto civilizatório. Os autores que estudaram o perfil de Assis Chateaubriand, afirmam que ele acreditava no "poder civilizatório do capital internacional" (TAVARES,1982) ou ainda na "reeducação pelo capitalismo" (CARNEIRO, 1999). O objetivo era inserir o Brasil no mundo civilizado, integrando um momento importante do processo civilizador[3] pelo qual, acreditava-se, passava o país. Para tal, empenhou-se em difundir padrões de comportamentos e cultura mais adequados ao modelo de desenvolvimento que defendia, participando, assim, da luta simbólica pela imposição de uma determinada visão do Brasil.

Na conjuntura dos anos 1950, a problemática da cultura nacional, debatida desde o século XIX pela intelectualidade brasileira, passou de um período de transição para o de afirmação. Órgão do Ministério da Educação e Cultura, o ISEB foi fundamental na elaboração da ideologia desenvolvimentista entre 1955-64. Os intelectuais ligados ao órgão remodelaram a idéia de cultura, ligando-a à de projeto social, na medida em que essa passava a ser elemento

da transformação sócio-econômica, numa concepção política de cultura, afastando-se da idéia de diversão e lazer. Esses intelectuais viam-se como porta-vozes do povo, com a missão de conscientizá-lo.

Concomitantemente a essa visão populista, vigorava, ainda, a romântica, representada, sobretudo, pelos intelectuais da Academia Brasileira de Letras. Este grupo, diante da "ameaça da modernidade", preocupou-se em fazer, do folclore, uma *ciência* que criasse métodos de registro e análise das tradições populares. Para eles, a idéia de povo "só adquire sentido no mundo do folclore" e a cultura popular era entendida como "documento que fala sobre a nação" de uma forma quase mítica. Este ideário distingue o popular-rural, visto como positivo, do popular urbano, negativo" (VELLOSO, 2002, p.187). Para eles, o popular seria a essência da nacionalidade, porém era necessário lapidá-lo, tarefa que caberia aos intelectuais. Não compactuavam com a idéia politizada de cultura proposta pelo ISEB, pois, para eles, o povo não teria capacidade nem disponibilidade para apreciar a estética (VELLOSO, 2002, p.191).

Para Mônica Pimenta Velloso (2002), apesar das diferenças, há, na época, um encontro entre as duas correntes - populismo e romantismo -. Para a autora, ambas entendem a "idéia de povo como essência da nacionalidade" (p.191) sendo que "na década de 50 o povo é o grande eleito: seja como portador da tradição, da transformação ou da contestação" (p.191).

O dilema que se colocava para os intelectuais e as elites era de que forma inserir o povo na cultura nacional. Para a esquerda reformista, representada pelo ISEB, a inserção dar-se-ia através da conscientização e da educação do povo para a participação no progresso, em consonância com o projeto desenvolvimentista; para os folcloristas, a inclusão dar-se-ia através do resgate/registro das expressões entendidas como puramente populares; como encontradas, sobretudo, no mundo rural. Porém, não podemos esquecer dos meios de comunicação que se massificavam na época. O rádio se consolidara como grande veículo de comunicação popular, permitindo o acesso das camadas populares aos novos produtos culturais. Para este setor – empresários da comunicação - interessava a inserção da cultura popular somente enquanto mercadoria.

As comunicações massivas, embora utilizassem amplamente os aspectos folclóricos, como mitos, festas, superstições, etc., apropriavam-se e divulgavam o popular de forma diferente dos folcloristas e acabavam agindo como concorrentes da ABL. O popular passou a ser, na mídia, o que vendia, o que caía no gosto das multidões, não o que era criado pelo povo. Essa massificação causava resistência entre as elites que viam aquelas expressões artísticas como grotescas, um atestado do subdesenvolvimento e do atraso do país. Os

melodramas das novelas de rádio, programas de auditório, as chanchadas da Atlântida ou da Praça Tiradentes eram exemplos deste “mau gosto” na ótica das elites.

Nesse contexto, parte da elite brasileira, em especial a paulista, empenhar-se-á em um outro projeto de cultura nacional, mais sofisticado, afinado com as culturas “superiores” dos países desenvolvidos, adequando-se ao estágio de desenvolvimento pelo qual passava o país. Na época a cultura paulistana identificava-se com o progresso e a possibilidade de um futuro civilizado e internacionalmente articulado nas diferentes áreas de expressões artísticas (ARRUDA, 1997).

A este projeto, vinculou-se O Cruzeiro. Chateaubriand esteve pessoalmente envolvido através, sobretudo, da criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947. Integrante de uma geração de empresários paulistas que se dedicaram ao mecenato, apoiando artistas, doando obras e comprando peças artísticas, Chateaubriand foi figura de expressão ao lado de um membro da família de seu arquiinimigo, o conde Matarazzo, fundador do Museu de Arte Moderna (MAM). As divergências pessoais e profissionais entre os dois não impediram que defendessem, em termos culturais, o mesmo projeto. Eles inauguraram uma nova prática, projetando-se no mundo econômico através de empreendimentos culturais de cunho internacional. Tanto o MAM quanto o MASP eram portadores de uma proposta pedagógica em relação à sociedade, objetivando educá-la.

Para Chateaubriand, o MASP mostraria a existência, no Brasil, de homens “com inteligência, cultura e sensibilidade para elaborar uma coleção de peças de arte em condições de formar o gosto de um povo, disciplinar o das elites e representar, no estrangeiro, o nível intelectual da sua terra” (CARNEIRO, 1999, p.274).

Entretanto, o criador do MASP era também o maior empresário dos meios de comunicação do Brasil na época. Essa dualidade vai transparecer nas fotorreportagens da revista. De um lado, a revista dedicou-se à divulgação da cultura refinada européia; e, de outro, a difundir e promover a cultura popular, moldando-a, adequando-a aos padrões do mundo desenvolvido. Evidenciou-se assim, a polêmica que, segundo Velloso, estaria na ordem do dia ao longo dos anos 1950, ou seja, a “que opõe o erudito e o popular, o sublime e o vulgar” (VELLOSO, 2002, p.175).

Embora já houvesse uma indústria cultural incipiente no Brasil, a fase era ainda de sua gestação, pois a cultura nacional não possuía, na época, um caráter integrador, seja por condições técnicas das comunicações, seja por culturais. Nesse sentido, O Cruzeiro buscou cumprir esse papel; de um lado, por ser a principal publicação a atingir todo o espaço nacional; de outro, por tentar trazer, para suas páginas, a diversidade do país, num esforço de

construção de uma cultura nacional que nacionalizava e elitizava o popular. Para Ortiz, esse era um sintoma da fase pela qual passava o Brasil na época, ou seja, a insipiência de uma sociedade moderna, quando ocorria uma interpenetração da esfera de bens eruditos e populares, intermediada pelos meios de comunicação de massas. Essa característica evidencia-se na revista quando, ao mesmo tempo em que divulgava obras de arte, peças clássicas do teatro europeu, obras clássicas da literatura, registrava as imagens de Chateaubriand, vestido de cangaceiro em eventos públicos e instituir a *Ordem o Jagunço*[4] (MORAES, 1994).

Nesse sentido, a cultura nacional deve ser pensada para além da estrutura de classes, ajustando-se ao conceito de circularidade cultural adotado por Ginzburg (1987), onde o popular define-se através de um processo de interpenetrações culturais, neste caso intensificada e, às vezes, criada pelos meios de comunicação de massa.

Ao novo panorama político-econômico do país deveriam corresponder outros padrões culturais, de preferência, conforme descrito anteriormente, com base na cultura popular. Não significa que não pudéssemos nos apoiar em modelos externos que, na revista, eram aceitos de bom grado, mas que tivéssemos elementos essencialmente brasileiros com os quais fôssemos reconhecidos no exterior. A leitura das fotorreportagens veiculadas na revista evidenciam que, mais do que construir um determinado discurso sobre o nacional, ela tratou de atualizá-lo, incrementando-o com modelos e conteúdos externos e disciplinando o popular nacional, num processo dialético contínuo entre o erudito e o popular.

A renovação da cultura nacional, empreendida por parte da burguesia brasileira, foi atuante em diversas formas de expressões artísticas, entre elas, o teatro. A fim de difundir as novas propostas estéticas nesta área, bem como diferenciá-la das formas antigas, a revista tratou de divulgar intensamente essa arte.

PRAÇA TIRADENTES, na primeira década do século. Vê-se o começo da Rua Espírito Santo e, ao fundo, carruagem de circular o Teatro.

PRAÇA TIRADENTES (1930) modernizada e asfaltada. No segundo plano, o Teatro Carlos Gomes. Hoje foi criado, ficou de todos.

ÊSSES POPULARES TÃO DESCONHECIDOS

Praça TIRAD

O TEATRO E OS ARTISTAS NO ANO EM QUE INICIEI A VIDA DE HOMEM DE TEATRO

Figura 01: Praça Tiradentes. O Cruzeiro, 07 jul. 1956.

O Cruzeiro publicava periodicamente reportagens na série intitulada “Esses populares tão desconhecidos”, onde narrou, em cinco edições, a história do teatro brasileiro desde o Império, destacando o teatro de revista, hegemônico até os anos 1930 e que ainda tinha grande respaldo popular. A série divulgou, entre julho e agosto de 1956, um conjunto de cinco reportagens sobre o teatro de revista. As três primeiras versaram sobre a Praça Tiradentes[5]. Esse era o local onde se concentrou a vida artística carioca no início do século e que, nos anos cinqüenta, tornou-se um espaço freqüentado, sobretudo, pelas camadas populares e reduto,

por excelência, do teatro de revista, considerado, então, de baixo nível. As outras duas, intitulavam-se “Teatro de Revista” e “As Grandes Revistas”[6], enfatizando a evolução do gênero. Assim, a última destacou os “grandes espetáculos” realizados por Walter Pinto. Eram apresentações luxuosas com participação das “girls” internacionais, especialmente francesas. A “evolução” desembocaria nos grandes shows de Carlos Machado, nas boates de Copacabana.

O conjunto apresentava uma ordem cronológica, situando o teatro de revista no passado dessa arte no Brasil. Essa expressão artística foi apresentada como a origem tanto espacial quanto cultural do teatro brasileiro, representaria a tradição popular do nosso teatro, que ora se modernizava, acompanhando a mesma linha evolutiva do país. As reportagens propunham-se a lembrar “os mais famosos artistas dos palcos do Rio no início do século”[7] e o “movimento teatral do Brasil no início do século”.[8]

Esta perspectiva torna-se clara, se levarmos em consideração que, na edição anterior, que dava início à série, a revista publicou uma reportagem de oito páginas duplas com fotografias coloridas sob o título: “A maioridade do teatro brasileiro”,[9] cujo tema era a modernização dessa expressão no Brasil.

O teatro de revistas vinha sendo questionado pelos intelectuais desde o final dos anos 1940, que o entendiam como forma degradada, de segunda categoria, arte inferior. “Critica-se sua produção rápida, improvisação, pobreza de cenografia e indumentária. Enfim, é como se essa arte não preenchesse os requisitos básicos para ser reconhecida como tal” (VELLOSO, 2002, p.176). A autora lista os epítetos que desqualificam o teatro de revista como expressão cultural: “Intelectuais da Praça Tiradentes, subliteratura, vocabulário de cozinheiras, licenciosidade, analfabetismo, vulgaridade, achincalhe, sujeira (dentro e fora do palco)...” (2002, p.179).

Nesse clima de crítica ao padrão teatral brasileiro, grupos amadores, formados por universitários, intelectuais e profissionais liberais, propagavam-se num movimento de renovação, o que resultou na criação da primeira escola de atores do Brasil EAD – Escola de Arte Dramática, em São Paulo e concomitantemente o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia.

Figura 02: A maioridade do teatro brasileiro III. O Cruzeiro, 02 jul. 1956

Instituído em 1948 pelo italiano Franco Zampani, associado a empresários paulistas, o TBC é definido por Marcos Napolitano (2006,p.19) como "teatro burguês" e propunha a renovação do teatro brasileiro. Por muitos, é considerado o grande modernizador do teatro no Brasil. Inovou, tendo uma equipe fixa com encenadores estrangeiros. Contratou cenógrafos, iluminadores, cenotécnicos e um corpo de atores de renome, como Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Nydia Lícia, Cleide Yáconis, Paulo Autran, Tônia Carrero, entre outros. Dele, saíram grandes companhias como as de Nydia Lícia e Sérgio Cardoso; de Tônia Carrero, Adolfo Céli e Paulo Autran e de Cacilda Becker. O próprio Teatro de Arena, com uma proposta mais esquerdista e popular, teria sua origem no TBC. Para Marcos Napolitano, o TBC objetivava "trazer para o Brasil o fino da dramaturgia mundial", tendo como proposta "instaurar o bom gosto teatral no público brasileiro"(NAPOLITANO, 2006,p.19).

Essa foi a ótica da reportagem "A maioridade do teatro brasileiro".[10] Em nove páginas duplas, O Cruzeiro contou a história das modernas companhias teatrais - sua trajetória, diretores e atores - com muitas fotografias coloridas e uma espécie de ficha técnica das peças. Evidenciou-se, também, a importância dos diretores estrangeiros no processo de renovação teatral brasileira.

Impressionam, nessa reportagem, a extensão e elaboração visual, com muitas fotografias coloridas. A atenção dada ao novo teatro brasileiro, representado pelas novas companhias, reflete a preocupação não só em divulgar, mas em educar o público para a sua apreciação. Ao mesmo tempo, informava sobre a melhora no nível cultural do Brasil, pois já existiam condições técnicas, humanas e econômicas para representar os grandes clássicos estrangeiros, porém necessitava ainda de diretores e técnicos estrangeiros.

Essa mensagem fica intensificada, se contraposta às relativas ao teatro de revista, apresentado como o passado do teatro brasileiro associado a um estágio inferior, característica do colonialismo, fase histórica que, nos anos 1950, acreditava-se, tínhamos ultrapassado. O anúncio da decadência dessa modalidade teatral foi reforçado em duas reportagens de 1957, aproveitando o fato de uma tentativa de suicídio de uma vedete de revista para publicar duas reportagens sobre o "submundo" desse tipo de espetáculos.

As reportagens "Drama fora do palco"[11] e "Luzes e Ilusões"[12] propunham-se a entrar nos bastidores do teatro de revista para mostrar, ao leitor, um outro mundo por trás dos palcos, onde predominaria a exploração, a pobreza, de onde se originariam o infortúnio e a desgraça de muitos artistas.[13] Cita o caso de "Girls" que viviam em barracos e passavam necessidades, se sujeitando às exigências dos empresários. A decadência da modalidade era anunciada: "Crise no Teatro Musicado Brasileiro",[14] "Motivos da Decadência",[15] "Porque as Produções não Atraem o Público"[16] foram alguns dos subtítulos das reportagens. Segundo essas matérias, a fórmula do teatro "tipo Praça Tiradentes" já teria envelhecido. [17]

O modelo "teatro de revista", entretanto, não foi totalmente rejeitado pelas elites. Nas "boites" de Copacabana, ele ganharia nova roupagem e novo status. Os espetáculos de Carlos Machado eram os exemplos mais acabados desse modelo. Esses shows tinham espaço privilegiado na revista, com a proposta de "vender o Brasil no exterior", uma vez que essas casas eram freqüentadas por empresários estrangeiros que levariam os espetáculos para Europa e Estados Unidos. Eram musicais com figurino e cenários luxuosos, belas mulheres com pouca roupa e representações estereotipadas do Brasil, num processo de apropriação da cultura popular pelas elites que a adaptaram ao seu padrão de consumo. Portanto, além da divulgação das artes clássicas, O Cruzeiro promovia, também, a cultura popular, contribuindo para a transformação dessa em cultura nacional, num movimento crescente de domesticação dessas expressões que passaram, cada vez mais, a serem dirigidas e organizadas pelos grupos dominantes que delas se apropriaram.[18]

A revista esteve também empenhada em difundir comportamentos, estilos de vida, conduta moral e social mais adequados a uma nação em vias de "civilizar-se". Uma das estratégias utilizadas foi a constante construção e afirmação de determinados modelos de conduta destacados através dos personagens que circulavam em suas páginas. Exemplos dessa prática podemos identificar nas reportagens sobre os concursos de misses cujos destaques eram seus atributos físicos e morais.

Nos anos 50 – 60, os concursos de misses eram levados a sério e as candidatas, além da forma física, deveriam ser modelos de conduta da mulher brasileira. Elas representariam

não só o tipo físico, mas também os valores do país, a cultura, o próprio grau de civilização. A consagração do evento, que se tornou um dos maiores do país, só perdendo para a Copa do Mundo,[19] ocorreu em 1955, quando os Diários Associados assumiram a sua produção e divulgação. Entre os meses de maio e agosto, todas as edições dedicavam matérias ao concurso: as eliminatórias estaduais, entrevistas com as eleitas dos Estados, com ex-misses e os preparativos para o concurso de Miss Brasil o de Miss Universo. O certame era acompanhado pelo país inteiro, através da revista e, onde chegava a TV, pela Tupy. Na reportagem "A Batalha da Beleza", Orlando Mota, assistente da direção geral dos Diários Associados e coordenador geral do concurso diz que o concurso"... pretende a eleição de uma jovem que esteja capacitada a representar realmente a moça brasileira, não somente nos seus dotes físicos, mas também na educação, na inteligência e na formação moral". [20]

A divulgação desses eventos nos informam não só sobre o modelo ideal de mulher brasileira que se pretendia formar, mas sobre o país – quando enfatizam os ideais, a origem, os planos da candidata -, e mesmo sobre as relações com a América Latina e Estados Unidos - na medida em que as reportagens que cobriam o Miss Universo comparavam constantemente as candidatas de outros países (evidenciando a referida cultura de origem) com a brasileira. Nos três concursos cobertos pelo período estudado, por exemplo, a candidata brasileira sempre apareceu como destaque entre as da América Latina e em situação de semi-igualdade à norte-americana.

Miss Brasil 1955, Emília Barreto Corrêa de Lima representou o pais no Miss Universo daquele ano. A cearense que foi por muito tempo a "preferida da revista", pois possuía as características esperadas da "boa moça brasileira", não ficou entre as cinco finalistas, o que foi tratado em O Cruzeiro como "tremenda injustiça". Porém, o consolo era que a americana também fora "sacrificada."[21]

No concurso de 1956, venceu a americana. Novamente a brasileira, a gaúcha Maria José Cardoso, não ficou entre as finalistas, assim como nenhuma representante latino-americana, o que gerou protestos. Mais uma vez, a brasileira foi fotografada ao lado da americana com a legenda "[...] as duas graças das Américas, miss Brasil e miss Estados Unidos [...]".[22] A brasileira apareceu, nesse momento, como solidária às latino-americanas preteridas pelos jurados, sem se incompatibilizar, entretanto, com a americana, cujas qualidades foram exaltadas como modelos a serem seguidos. A revista explicou as causas da derrota: o não domínio da língua inglesa pela brasileira, sua timidez e pouca preocupação com a publicidade. Além disso, comentou que o traje escolhido - vestido de prenda - foi infeliz, não representando o país como o de baiana, por exemplo. Havia um apelo à padronização em

termos do que era representativo da cultura nacional, sendo que o gaúcho não cumpria essa função.

Já no concurso de 1957, a vencedora foi Miss Peru e a brasileira, a paraense Teresinha Morango, ficou com o segundo lugar. Embora cercando-se de cuidados e elogiando a beleza da peruana, ao contrário dos concursos anteriores, a revista pôs em questão o título da peruana, que era acusada de não ter a idade regulamentar permitida no concurso, sugerindo que foi favorecida por ser filha de um "milionário" peruano. A aceitação inconteste das vencedoras anteriores, uma européia e uma americana, e o questionamento sobre a vitória de uma latina, não brasileira, revelam de um lado, um discurso legitimador de uma suposta superioridade norte-americana e européia, de outro, retrata o contexto histórico da época, em que o Brasil aspirava uma posição de liderança na América Latina, ao mesmo tempo em que buscava garantir boas relações com os Estados Unidos.[23] Construía-se assim, uma certa representação do Brasil e suas relações com o mundo, assinalando a posição do país no cenário mundial e indicando os aspectos a serem aperfeiçoados na trajetória rumo a civilização. É nesse sentido que a realeza das representantes sueca e americana eram incontestáveis, sendo suas vitórias atribuídas não só à beleza física, mas a fatores culturais. A americana Carol Moris, miss Universo de 1956, segundo a revista, teve seu título assegurado por, entre outras coisas, ser inteligente, saber tocar piano, ter noções de artes. [24] Já a sueca, vencedora de 1955, era "poliglota e campeã de ginástica" além de freqüentar Universidade onde estudava línguas, decoração e desenho. Sabe-se que estes eram elementos da educação feminina burguesa européia do século XIX e que, no Brasil, expandiu-se em meados do século XX.

Mesmo antes ou após o concurso, as candidatas, misses atuais ou ex-misses continuavam dando seus exemplos de vida nas páginas da revista, como na matéria intitulada: "*Como vivem as três últimas misses do Brasil"*.[25]

Figura 03: Como vivem as três mais recentes Misses Brasil. O Cruzeiro, 06 abr. 1957.

A primeira delas foi sobre Martha Rocha. A ênfase da reportagem é nos papéis de mãe e esposa da ex-miss. São oito fotografias, sendo uma de página inteira, onde posam: mamãe Martha, papai Álvaro e o bebê, com o mesmo nome do pai. Em todas, ela estava com o filho no colo. As legendas e o texto relatavam sua ocupação de mãe; o anúncio da nova gravidez; a profissão do marido – homem de negócios do setor de câmbio -, descrito como milionário e corredor de automóveis; a mansão em que vivia em Belgramo, bairro aristocrático de Buenos Aires.

A outra ex-miss lembrada foi Emília Barreto Correa de Lima. O primeiro título dizia: "Casada e à espera da cegonha, em setembro" e o segundo: "A miss Brasil 1955 é uma feliz dona de casa em Parnaíba, Piauí". As fotografias mostravam a ex-miss em situações domésticas, em geral, servindo o marido. A maior, de página inteira, retratava o casal em frente a sua casa "encantadora bem decorada e bem montada", sob a legenda: "Um casal feliz. Ela "miss" Brasil 1955. Ele diretor da estrada de ferro." Na outra fotografia a imagem é de Emília servindo o marido Major com a legenda*:* "Perfeita dona de casa, Emília Lima cuida das refeições de seu marido".

A reportagem encerrava com a, então miss, Maria José Cardoso. Com título: "Solteira e com dois fortes pretendentes", a matéria dizia que a miss tinha como objetivo, "um casamento feliz completado por um lar cheio de filhos". Descrevendo seu dilema para a escolha do marido, apresentou a legenda: "Entre o jovem diplomata brasileiro, servindo em Washington, e o milionário nordestino, balança o coração da "miss"Brasil 1956".[26] Na condição de solteira, foi fotografada em tarefas próprias a uma moça de "boa família", dedicando-se às belas artes (pintura) ou jardinagem artesanal, dons sabidamente valorizados no universo feminino das camadas média e alta da sociedade, especialmente, no que diz respeito ao capital necessário para a obtenção de um bom casamento.

Figura 04: Mamãe Emília no país dos sonhos. O Cruzeiro, 05 out. 1957.

A preferida pelas reportagens era Emília. Só em 1955, foi alvo de seis matérias. Sua história foi contada na revista em capítulos. Cearense de classe média, oriunda de uma família tradicional, filha de médico, incorporava o protótipo da boa moça, tendo uma vida modesta e trabalhando como professora de jardim de infância em Fortaleza. Em 1957, sua vida chegou, conforme palavras do redator, ao "*clímax de felicidade"* com o nascimento de seu filho, registrado e divulgado pela revista. Um subtítulo reforçava a mensagem: "Professora, Miss Brasil-1955, Esposa e, agora Mãe, são os títulos da jovem e bela cearense".[27]

Para além do objetivo evidente de promover o concurso e atrair candidatas para o evento, essas reportagens contribuíam para a construção de um modelo da mulher brasileira, idealizando padrões de comportamento, estéticos e estilos de vida nos quais as leitoras poderiam se espelhar num processo que pode ser entendido como um "civilizar-se".[28] Os Diários Associados, ao promover tais concursos e divulgá-los, levaram para toda a sociedade o padrão feminino da elite.

A partir do exposto, entendemos que a revista tinha como um de seus objetivos atuar como instrumento pedagógico destinado, especialmente, às classes média e alta da sociedade brasileira. Os ensinamentos podem ser entendidos como parte de um projeto civilizador; operando, de um lado, na educação informal destes grupos que deveriam assimilar valores morais e éticos do mundo desenvolvido, através de padrões de comportamentos ideais construídos pelo periódico; de outro, acentuar características essencialmente nacionais, através da construção de uma cultura nacional popular que, entretanto, deveria ser conduzida e articulada por esse mesmo grupo.

---

[1] NEVES, Lucília Almeida. *O governo Kubischek***:** O desenvolvimento econômico e estabilidade política – 1956-1961. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976. p. 109.
[2] Os anos 50 marcaram uma fase de predomínio do *Grupo dos Associados*, dirigido por Assis Chateaubriand. No final da década, o conglomerado contava com 36 emissoras de rádio, 34 jornais e 18 canais de televisão.
[3] Definido por Elias, como um conjunto mais amplo de transformações num processo contínuo e de longa duração resultando numa mudança "civilizadora" do comportamento. ELIAS, Norbert, 1994, p.58.
[4] Chateaubriand criou a Ordem do Jagunço, com a qual condecorava empresários e autoridades nacionais e internacionais, que deveriam usar os adereços do vaqueiro nordestino. (MORAES, 1994).
[5] Veiculadas nas edições de O Cruzeiro de 07 jul. 1956, 14 jul. 1956 e 21 jul. 1956.
[6] O Cruzeiro, 18 ago. 1956. p.37.
[7] O Cruzeiro, 14 jul. 1956. p.42F.
[8] O Cruzeiro, 14 jul. 1956. p.42F.
[9] O Cruzeiro, 02 jun. 1956. p.36
[10] O Cruzeiro, 02 jun.1956. p.37.
[11] O Cruzeiro, 18 maio 1957.p.14
[12] O Cruzeiro, 29 jun. 1957. p.81.

[13] O Cruzeiro, 18 mai.1957. p.81.
[14] O Cruzeiro, 29 jun. 1957. p.81.
[15] O Cruzeiro, 29 jun. 1957. p.82.
[16] O Cruzeiro, 29 jun. 1957. p.82
[17] O Cruzeiro, 29 jun. 1957. p.82
[18] Não negamos a existência de diversas formas de resistência da cultura popular e sua capacidade criativa. No entanto, é inegável que com a expansão dos meios de comunicação de massa, parte desta cultura foi gradativamente sendo apropriada, ficando cada vez mais sob a hegemonia burguesa capitalista, que lhe foi imprimindo outras características, por vezes, distintas daquela original. Esse esforço dos grupos dominantes em controlar a cultura popular é reconhecido por historiadores da cultura, como Peter Burke e Roger Chartier.
[19] Cfme. Site oficial do concurso miss Brasil, disponível em: <www.missbrasiloficial.com.br.>.
[20] O Cruzeiro, 12 maio 1956. p.8.
[21] O Cruzeiro, 13 ago. 1955. p.106.
[22] O Cruzeiro, 04 ago. 1956. p.7.
[23] Ver sobre essa questão: MOURA, Gerson. 2002.
[24] O Cruzeiro, 04 ago. 1956. p.7.
[25] O Cruzeiro, 06 abr. 1957. p.4.
[26] O Cruzeiro, 06 abr. 1957. p.12.
[27] O Cruzeiro, 05 out. 1957. 126.
[28] "Entendido como processo de "reorganização dos relacionamentos humanos que se fez acompanhar de correspondentes mudanças nas maneiras, na estrutura da personalidade do homem, cujo resultado provisório é nossa forma de conduta e de sentimentos civilizados". ELIAS, Norbert. Op.cit. 1993. 2 v. p. 195.

Referências Bibliográficas

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. 1997. Metrópole e Cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. In: Tempo Social, *Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, p.39-52.

BIELSCHOWSKY,Ricardo.1996. *O pensamento econômico brasileiro*:o ciclo ideológico do desenvolvimento. 3. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 496 p.

BOURDIEU, Pierre. 2007. *O Poder Simbólico*. 10ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 322 p.

CARNEIRO, Glauco. 1999. *Brasil, Primeiro*: história dos Diários Associados. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 690 p.

CHARTIER, Roger. 2002. O Mundo como Representação. In.: *À Beira da Falésia*: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 277p.

ELIAS, Norbert. 1993. *O processo civilizador*. Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 05. v. 2, 307 p.

GAVA, José Estevam. 2003. *Momento Bossa Nova*: arte, cultura e representação sob os olhares da revista O Cruzeiro. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras (UNESP – Assis), In.: http://www.biblioteca.unesp.br/bibliotecadigital/document/?view=2504. Acessado em 25/03/2006.

GINZBURG, Carlo.1987. *O queijo e os Vermes*: o cotidiano de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia. Das Letras, 306 p.

JOVCHELOVITCH, Sandra. 2000. *Representações Sociais e Esfera Pública*: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 232 p.

MORAES, Fernando.1994. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 732 p.

MOURA, Gerson.2002. Avanços e recuos: a política exterior de JK. In: *O Brasil de JK***.** Rio de Janeiro:

Editora FGV. p.39-66.

NAPOLITANO, Marcos. 2006. *Cultura Brasileira*: Utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto,133 p.

ORTIZ, Renato.1989. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 222 p.

PEREGRINO, Nadja.1991. *O Cruzeiro***:** a revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibau, 120 p.

TAVARES, José Nilo. Gênese do Império Associado de Assis Chateaubriand. São Bernardo do Campo: *Comunicação e sociedade*, v.4, n.7, p.144-168.

VELLOSO, Mônica Pimenta. 2002. A Dupla Face de Jano: romantismo e populismo. *O Brasil de JK*. 3ed. Rio de Janeiro: FGV, p.171-199.

LINEAGE II COMO CRUZAMENTO DE MÍDIAS

Martha Werneck de Vasconcellos

Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – UFRJ
martha.werneck@gmail.com

Os *games online multiplayer* produzidos na Ásia, em especial na Coréia do Sul, indicam um diálogo intercultural criativo e um cruzamento de mídias. Lineage II, um MMORPG[i] em plataforma tridimensional com características naturalistas e temática fantástico-medieval, produzido pela NCSoft, está inserido em um mercado global, possuindo predicados que também abarcam a cultura local. Sua produção depende parcialmente de outros produtos culturais como os *Role Playing Games*, cinema, quadrinhos e animação, resultando em uma adaptação dessas mídias em termos temáticos e imagéticos. O artigo apresenta uma análise de imagens a partir de interfaces, que traz à tona a relevância do conceito de *remediation*.

Através da sobreposição de janelas, o espaço virtual ganhou profundidade e com isso um novo modo de se pensar sua organização. Os games, por suas características inerentes, sofreram influências e influenciaram o desenvolvimento das interfaces gráficas à medida que o computador pessoal e os *vídeo-games* tornavam-se cada vez mais ilimitados em termos de possibilidades imagéticas. As mudanças tecnológicas tem se apresentado como parte fundamental para a solução de problemas gráficos que se interpõem entre uma solução ideal e uma solução possível.

A linguagem das interfaces não gerou um novo código em si: ela se vale das tradições preexistentes de representação como as artes plásticas, a arquitetura, o cinema e a literatura para constituir uma linguagem multimidiática, que tem por principal característica a interatividade. O modo como esse espaço virtual é organizado revela inevitavelmente a nossa percepção e visão de mundo.

Por interface ideal definimos aquela com maior potencialidade de tornar-se invisível para quem a utiliza, ou seja, que possibilite uma sensação de imersão o mais plena possível, que se distancie da sensação da mediação e tenha no mundo físico, percebido e vivenciado, seu ponto de referência mais próximo. Em Vida Digital, Negroponte (NEGROPONTE, 1995) descreve a interface ideal como aquela que está fora da manipulação da máquina e é baseada

apenas nas delegações de tarefas. Em um game essa característica seria compatível com uma vivência completamente imersiva do ambiente virtual e das potencialidades do avatar. Os *vídeo-games* amplificaram nossa interação com o computador, já que prescindem de códigos simbólicos para o desenvolvimento de nossa percepção do espaço virtual. Eles são fundamentalmente produtos do design, que pode ser entendido, de acordo com Kerkchove, como "(...) uma espécie de som harmônico, um eco da tecnologia. Sendo a forma exterior visível, audível ou texturizada dos artefatos culturais, emerge como aquilo que poderíamos chamar *a pele da cultura*" (KERCKHOVE, 2009, p. 172). Resultado de uma complexa fusão entre mídias e essencialmente imagéticos, os *games* acabam nos remetendo à exploração de campos diversos. Buscaremos então definir quais linguagens são combinadas para resultar na interface de Lineage II.

Bolter e Grusin (BOLTER e GRUSIN, 2000) descrevem *remediation* como parte do processo de configuração estética e funcional de mídias. Assim, segundo eles, tanto as novas mídias tomam de empréstimo soluções das mídias tradicionais quanto as mídias tradicionais se reconfiguram a partir das novas mídias. Nesse processo de *remediation* há, sobretudo, hibridização[ii], funcionando de acordo com duas lógicas: a lógica da *immediacy* e a lógica da *hypermediacy*. A primeira aponta para o desaparecimento da mídia, que se pretende transparente para o olhar do espectador-usuário. A segunda aponta para a ciência dessa mídia por parte do observador através da utilização de recursos específicos que esclarecem a natureza daquele ambiente midiático. No entanto, esses recursos estão ligados à multiplicação dos signos da mediação e tem como objetivo reproduzir sensações naturais. Uma ilusão de representação naturalista acaba trazendo novas informações que tratam do fantástico e do impossível, estes inseridos na lógica do jogo. Sendo assim, mesmo que o jogador tenha ciência da impossibilidade daquele acontecimento no mundo real, está vinculado a ele como algo possível dentro da mídia e se percebe parte dela na medida em que interage através de seus próprios instrumentos e interface.

Para melhor delimitarmos o campo de pesquisa, traçaremos distinções entre dois tipos de interface que compõe Lineage II: a interface 3D, representada pelo próprio ambiente tridimensional interativo e a interface de comandos, representada bidimensionalmente pelos elementos gráficos que se sobrepõem à interface 3D, que tem por base ícones e símbolos.

De acordo com os apontamentos de Alan Richard da Luz (LUZ, 2010), na tentativa de tornar o jogo imersivo, a *immediacy* leva a uma *hypermediacy*. Assim, observamos que em *games* como Lineage II a *hypermediacy* pode existir através da interface de comandos na qual signos como ícones, pictogramas, números e palavras acabam fragmentando a sensação de

imersão. A *hypermediacy* também ocorre através da interface tridimensional que compõe as ambiências e avatares à medida que traz indícios de ser aquele um universo construído digitalmente com base na modelização da imagem. De fato, notamos imperfeições e padrões repetidos que diferem de nosso universo visual de referência. O mundo físico é infinitamente complexo e irregular, o que dificulta a representação de ambiências virtuais e avatares, especialmente aquelas que tenham paisagens naturais, caracterizadas pela organicidade. Outro ponto importante a ser abordado é o modo de visão do avatar, que pode ser obtido de duas formas: jogando como se a tela correspondesse à visão através dos olhos do avatar ou observando os movimentos do próprio corpo virtual, podendo também movimentar o jogo de câmeras à vontade, o que favorece a sensação de *hypermediacy* e também de controle sobre o espaço e sobre o movimento. Por último a *hypermediacy* se dá junto às questões do controle interativo, correspondente à movimentação do avatar e acionamento de poderes que não encontram paralelos no mundo natural, já que o jogador não utiliza seu corpo inteiro, mas apenas as mãos para se movimentar no espaço virtual.

Quanto à *remediation*, podemos dizer que a interface tridimensional tem como base o cinema e a animação em 3D. Em relação à interface de comandos, esta ocorre baseada em formas de jogos, brincadeiras e meios de comunicação: RPGs, *card games*, jogos de tabuleiro, brincadeiras de bonecos, fantoches e *chat*s.

Em relação à interface tridimensional, podemos citar os movimentos de câmera comandados pelo próprio jogador e induzidos pela programação do *game*, a profusão de efeitos visuais e sonoros, além de trilha sonora própria, produzida especialmente para o jogo. Além disso, o jogo adere à linguagem cinematográfica de forma direta: é possível criar *replays* de ações, além de filmar a própria vida virtual, gerando pequenos filmes independentes e individualizados. É bom lembrar que com esses instrumentos de filmagem e com a possibilidade de capturar telas por meio dos *screenshots* (captura de tela em formato de arquivo de imagem, ato que nos remete à fotografia) o jogador utiliza ferramentas de registro para que possa rememorar sua vida virtual. Podemos citar ainda a relação desta interface com o cinema de animação 3D, já que cenário e personagens são criados e animados em detalhes, com possibilidade de variar a expressão corporal, a luz do dia, efeitos climáticos etc. Fazemos ainda a ressalva de que é possível esconder toda a interface de comandos da tela . Assim, essa interface tridimensional pode ser visualizada de forma pura.

A imagem da Figura 1 mostra a interface de comandos do jogo, que será descrita resumidamente de acordo com os números a ela sobrepostos. A figura 2 mostra detalhes ampliados da figura 1 e também a janela de *Actions* ativada.

Figura 1: *screenshot* do *game* Lineage II, capturado pela autora em 15 de janeiro de 2011.

Figura 2: da esquerda para a direita: Barra de *Menu* (ampliação da janela indicada pelo número 5 da Figura 1); Janela Radar (ampliação da janela indicada pelo número 6 da Figura 1) e Janela *Actions*, ativada através da Barra de *Menu*. Detalhes de *screenshots* capturados pela autora em 13 de janeiro de 2011.

De acordo com a Figura 1, temos várias janelas:

- Janela de *Status* (indicada pelo número 1): através dela se verificam os Pontos de Combate (CP), de Vida (HP) e de Mana[iii] (MP), além do nível e experiência do avatar do jogador. Cada avatar tem sobre a cabeça o nome e o clã ao qual pertence.

- Janela de Mensagem de *Chat* (3): através dela os jogadores trocam mensagens por escrito. No momento em que o *screenshot* foi tirado, Lyrarush, avatar da autora, conversava com outro jogador. As fontes em branco significam que a conversa não é privada e as fontes em rosa indicam uma fala dirigida apenas àquele avatar, ou seja, aparece apenas no *chat* do emissor e do receptor. Repare ainda que em cima de xXMassarandubaXx há um balão com a

palavra “nossa”, que também aparece no *chat*. Esses balões aparecem na interface tridimensional na medida em que a conversa acontece.

Observamos aqui que a janela de *chat* remete à própria *internet* como mídia. Em *chats* também é possível falar privadamente ou publicamente, estabelecer uma sala para falar com um grupo específico e também buscar por um contato através do *nickname*. Apontamos também não ser necessário estar na mesma ambiência virtual que seu interlocutor para se conversar via *chat*: muitas vezes os avatares se separam dentro do jogo, indo cada qual para um lugar diferente, e continuam a conversar. Esse aspecto da *remediation* está completamente de acordo com o *chat* convencional, onde a distância física dentro do jogo não interfere na comunicação. Também observamos que a forma de escrever nesses espaços corresponde a uma codificação apropriada de *chats* convencionais: há o uso de caracteres que, quando unidos, demonstram estado de espírito, interjeições com o uso repetido de caracteres, utilização de maiúsculas que significam o falar alto etc.

- Janela de Teclas de Atalho (4): contém ícones variados, usados frequentemente, que podem ser arrastados para esse espaço, organizados segundo as escolhas do jogador.

- Barra de *Menu* (5): corresponde à abertura das janelas mais complexas do jogo. São elas: *character status* (status do personagem), que é o desdobramento da janela (1); *inventory* (inventário), que exibe armas, armaduras e itens em posse do avatar; *map* (mapa): mostra a localização do avatar no mundo virtual e *system* (sistema), onde se ajustam as opções de jogo.

- Radar (6): é uma espécie de bússola, que localiza o avatar sempre em seu centro.

- Janela que mostra o conjunto de *buffs* (7): habilidades mágicas passivas, que funcionam durante um espaço curto de tempo e auxiliam a aumentar o poder de resistência e ataque. Ao lado dessa janela há outra onde aparece o nome do avatar ou criatura selecionada pelo cursor. Nesse caso a própria Lyrarush estava selecionada.

- Janela de Grupo (8): ativada quando um jogador se junta a um grupo ou se associa a outro avatar (através de ações chamadas *parties*). No caso, Lyrarush está em *party* com o avatar xXMassarandubaxX. É útil em combates, para que se possa ajudar o companheiro caso ele precise de energia vital e também para compartilhar ganhos.

Podemos compreender melhor a origem, organização e a funcionalidade da interface de comandos de um MMORPG como Lineage II quando a comparamos às fichas dos RPGs de mesa: nelas também figuram itens como equipamentos, armas, provisões, além de informações subjetivas sobre o jogador. No entanto, nas fichas de RPG a informação é verbal e não imagética. Embora organizada de forma similar a uma ficha de RPG no que tange ao conteúdo da informação, a interface de comandos é essencialmente composta por imagens que

sintetizam as características do avatar e possuem caráter interativo, significando o acionamento de ações, o que nesse caso nos remete à abstração dos jogos de tabuleiro e *card games* que, por sua vez, utilizam-se de peças e imagens simbólicas, vinculadas a informações, cada qual com função determinada e específica dentro de um conjunto de regras, criadas como instrumentos para efetuar ações e conduzir o jogo.

Na interface de comandos de Lineage II conjuntos de pictogramas, ideogramas, ícones e elementos gráficos são organizados na tela como signos com diferentes níveis simbólicos e de iconicidade. Lembramos que tais elementos estão dentro de um universo que é a própria simulação tridimensional do universo onde se desenrola o *game*. Esse universo, por sua vez, está inserido em nosso próprio universo de referência cotidiano. Estaremos tratando daqui por diante de dois níveis de iconicidade: o que se refere a nosso mundo natural e o que se refere ao próprio espaço virtual.

É necessário então fundamentar que além de ícones existem, dentre esses signos visuais, pictogramas e ideogramas. De acordo com as premissas do pesquisador de sinalética português João Vasco Matos Neves (NEVES, 2008), definiremos como pictogramas aqueles signos cuja iconicidade é perceptível, embora simplificada, representando um objeto ou conceito de forma ilustrativa, e ideogramas os signos cuja iconicidade inexiste, representando uma ideia, um conceito ou fenômeno impossível de ser visualizado a partir daquela imagem.

Passaremos então a analisar os signos que fazem parte do conjunto mais complexo da interface: o conjunto denominado Barra de *Menu* (visualizado de forma ampliada na figura 2). Este conjunto apresenta imagens que possuem um alto grau de correspondência icônica dentro da lógica do jogo. Salientamos que os signos que compõem a Barra de *Menu* seguem a lógica de todos os ícones e pictogramas do jogo: mostram as imagens em pequenos nichos com uma fina moldura dourada, localizados em um suporte cujo fundo é neutro-escuro e semi transparente. Quando passamos o *mouse* por cima de cada ícone, uma caixa com fundo escuro se abre, exibindo por escrito uma descrição do que ele contém. Dessa forma o ícone acaba sendo memorizado e qualquer dúvida sobre sua funcionalidade pode ser esclarecida rapidamente.

Dentro da Barra de *Menu* observamos oito ícones, denominados – da esqueda para a direita e de cima para baixo - *Character Status, Inventory, Action, Skills & Magic, Quest, Clan, Map* e *System Menu*. Analisaremos as imagens desses ícones e, em alguns casos, as imagens das janelas que são abertas quando ativados. Essas podem ocupar uma grande área da interface. Se o jogador optar por abrir mais de uma ao mesmo tempo, a janela que não está

ativada fica semi-transparente, deixando mais visível a interface 3D. Observamos que a movimentação do avatar não é prejudicada caso uma ou mais dessas janelas estejam abertas.

As informações completas do avatar em termos de pontuação são representadas por um ícone com o rosto de um *elf* (elfo), o que no caso não corresponde a um signo em perfeita sintonia com todos os avatares: mesmo avatares de outras raças disponibilizadas no *game* – como *orcs, humans, dark elves, kamaels* e *dwarfs* – possuem esse mesmo ícone em sua interface. Não há nenhum motivo específico e claro para essa escolha por parte dos produtores do *game*, mas podemos intuir por que ela foi feita: os elfos, segundo a mitologia do jogo, foram os primeiros e mais puros seres criados pela primogênita dos deuses que compõem a gênese de Lineage II: a deusa Shilen. Talvez por isso tenham posição de destaque perante as demais raças. Quando ativado, esse comando abre uma janela com informações verbais e também com representações gráficas em forma de barras horizontais, como ocorre também na versão simplificada desta interface, permanentemente ativa na janela Status simplificada (sinalizada pelo numero 6). Assim como ocorre nas fichas de RPG, sabedoria, força, destreza, enfim, qualidades e defeitos que individualizam o personagem e dão a ele características humanizadas, são medidos numericamente pela própria matriz informática de acordo com o desempenho do avatar durante o jogo. Atributos relacionados à vitalidade e força podem ser observados graficamente através de barras de energia. Tal elemento gráfico de visualização da informação é prático e intuitivo. Caso fosse medido apenas por números, certamente o jogador poderia se distrair durante um combate ao ler a numeração. Através dessa sinalização puramente simbólica (que inclui barras somadas à numeração indicativa) o jogador pode apelar para provisões e magias que restabeleçam sua energia.

Já o ícone com a imagem de uma bolsa de couro com detalhes em dourado e uma única alça, para ser usada como bornal, corresponde ao inventário de objetos, significando o que o avatar carrega consigo. A bolsa é ao mesmo tempo icônica e simbólica, já que não existe acoplada ao próprio avatar. Ao clicarmos nesse ícone, uma janela dividida em duas partes se abre (indicado pelo número 2 da figura 1). Nela aparecem, do lado direito, um conjunto de ícones extremamente detalhados, sendo cada um representante de um objeto específico incluindo poções, livros, objetos mágicos diversos, roupas, armas e jóias.

Parte desses ícones possui relação de correspondência completa com os objetos que podemos observar nas ambiências do game: é o caso das roupas e armas. Outros, porém, constam como informação imagética, aparecendo apenas no inventário como se estivessem

sendo exibidos em pequenos nichos, podendo ser utilizados de uma forma prática quando for conveniente. Quando clicados alteram o *status* do avatar ou acionam ações dentro do game.

Do lado esquerdo observamos uma janela onde podemos visualizar nosso próprio avatar portando todos os itens de indumentária que foram selecionados e arrastados para esse campo. O avatar possui forma idêntica ao que se apresenta na ambiência tridimensional. Podemos observar que alguns itens como jóias (anéis e colares), capacete, cinto e gola de metal, dentre outros, não são visualizáveis no corpo do avatar. Tais complementos da indumentária são apenas simbólicos: eles indicam um aumento de força, velocidade, nível de proteção, dentre outros poderes.

Esse inventário em especial dá ao jogador a sensação de manipular os objetos no jogo. As imagens exibidas são objetos-ícones que em termos de funcionalidade e ação remetem a instrumentos e armas de jogos de tabuleiro como o clássico Detetive[iv], por exemplo. Ainda podemos citar a *remediation* relacionada a brinquedos como Comandos em Ação e outros bonecos como a Barbie: nesses brinquedos é possível mudar apetrechos e armas, roupas, sapatos e outras características físicas por puro prazer estético. É possível comprar poções mágicas que mudam a aparência do avatar como o formato da face e o penteado.

É ainda nessa janela que se encontra o valor monetário do jogador em Adenas, a moeda desse mundo virtual, sinalizado por um pequeno ícone onde figuram moedas de ouro, localizado em baixo, à direita da janela. Há também uma lata de lixo no canto, ícone apropriado das primeiras interfaces em formato desktop. Ao descartar um objeto qualquer, esse item aparece no chão da interface 3D, ao lado do avatar.

Passamos, então, para o ícone *action*, representado por um punho cerrado, simbolizando habilidade, destreza e força humanas. Quando aberta a janela (figura 2), notamos uma miríade de pictogramas: simplificações de figuras humanas ou de partes delas como pés e mãos, além de setas, alvos e objetos como baús. Esses botões servem para a realização de ações, divididas em ações básicas, ações de *party* e ações sociais. O signo mão também é bastante utilizado nos pictogramas, conotando a domínio sobre ações específicas.

O primeiro conjunto de pictogramas relaciona-se com as funções mais frequentes no jogo como sentar, correr, atacar (representada por uma espada), realizar uma troca (representada por um aperto de mãos, que simboliza a finalização de um ato de troca), pegar, etc. O segundo conjunto com as ações coletivas onde se pode chamar ou banir uma pessoa de um grupo, ser líder desse grupo ou passar a liderança, além de sair do grupo em que se está eventualmente inserido. A terceira série de pictogramas é utilizada apenas para fazer com que o avatar apresente um gestual próprio como rir, chorar, dançar, negar, assentir, comemorar,

mostrar-se apaixonado, aplaudir etc. Esses últimos pictogramas são utilizados pelo jogador de forma apenas estética, pois não há funcionalidade que vá além dessa de se representar a partir do gestual do avatar. Esse gestual inclui sons como gritos, choro e riso, além de pequenas interjeições. Cada raça tem seu gestual próprio, uma forma de dançar diferente, uma diferente forma de comemorar. Assim, quando os avatares estão reunidos, parecem ser dotados de uma personalidade específica. Todos os pictogramas possuem fundo azul. Os três pictogramas com fundo rosado, contidos no quadro de ações sociais, são relativos a cumprimentos e gestos que só podem ser acionados em conjunto com outro jogador, diferenciando-se dos demais através do código cromático. Esses pictogramas possuem relação com a brincadeira de fantoches, aos quais podemos imprimir emoções e gestual por meio de movimentos sutis, utilizando apenas as mãos. Nesse caso, a relação com o gestual está ainda mais distante, já que sintetizada pelo clicar de um botão.

O próximo ícone, relacionado às habilidades e magias do personagem, é um livro aberto, representando o conhecimento e o aprendizado, muito valorizados dentro da narrativa do game. Quando fechado, o livro encerra seu segredo, significando uma matéria virgem. Já o livro aberto tem como significado a matéria fecundada, sendo seu conteúdo apreendido por quem o consulta. O significado do livro também está relacionado à Revelação, que contém a mensagem divina que pode ser compreendida pelos mortais. Podemos relacionar o aspecto mágico dos poderes revelados ao iniciado ao livro ao Livro dos Mortos, uma coletânea egípcia de fórmulas sagradas e mágicas, deixado dentro das tumbas, com o objetivo de favorecer a travessia do morto (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 555).

Em Lineage II a força física é apenas um detalhe completamente dependente do aprendizado mágico do avatar, que precisa passar por diversas provações para conseguir conquistar conhecimento e poderes. Quando o avatar sobe de nível e evolui ele é iluminado por um feixe de luz branca e dourada que vem do céu, além de caírem suavemente sobre sua cabeça algumas plumas brancas, significando a iluminação alcançada pelo conhecimento e talvez remetendo ao universo angelical através das plumas.

Com o acionamento do ícone livro é aberta uma janela onde pictogramas indicam os poderes já conquistados pelo avatar, representados por imagens que buscam simplificar seus efeitos visuais no momento em que são lançados contra o inimigo. Esses poderes são divididos em ativos: acionados quando o avatar quiser e passivos: inerentes ao avatar e conquistados durante seu percurso no game.

Figura 3: Janela de Skills e Janela de Enchant Skills, onde é possível criar poções e itens mágicos mais complexos e potentes, inclusive aqueles requeridos por algumas *quests*. Detalhes de *screenshots* capturados pela autora em 13 de janeiro de 2011.

Tais imagens nos remetem aos *card games*, como *Magic: the gathering*, um gênero de jogos de cartas onde imagens acompanhadas por textos simbolizam ações específicas, estabelecendo um duelo com o oponente. Assim como nos *card games*, nos pictogramas de Lineage II as informações também aprecem por escrito. Quando passamos o mouse sobre um pictograma representativo de poder, uma pequena janela de fundo preto aparece sobre ou sob o pictograma. Nela constam as seguintes informações verbais: o nome do poder, o nível de evolução necessário para que ele atue, o valor de MP (Pontos de Mana) gasto com sua ativação, o valor de combate (*Range*) e a função do poder descrita verbalmente, como um dado explicativo.

Esses pictogramas podem ser transplantados para a Janela de Teclas de Atalho, que acionam o ataque do avatar sem a necessidade de serem clicados com a seta do *mouse*. Isso agiliza as ações durante o jogo, já que a principal função do mouse é a movimentação do avatar dentro da simulação do espaço tridimensional e, com isso, a outra mão do jogador pode ocupar-se em acionar os controles pelo teclado.

As magias tiram a energia do oponente, tornam o avatar protegido, aumentam sua resistência, fazem monstros fugirem, envenenam seres e possuem nomes ligados a um universo místico, compostos por palavras como mana, aura, *arcane*, *curse*, dentre outras. Enquanto evolui seu avatar, o jogador aprende a utilizar esses poderes, que progressivamente vão aparecendo nessa janela de pictogramas.

Chamamos atenção para a janela adjacente intitulada *Enchant Skill*. Essa janela permite que o jogador some e misture poções e itens mágicos para criar derivados possantes e

itens que não podem ser obtidos no jogo de outra forma, ou seja, matando criaturas sobrenaturais ou em lojas de poções e objetos mágicos. Essa janela tem uma particularidade: no alto há uma criaturinha que lembra personagens de mangá, com cabeça e olhos grandes e corpo pequenino. Poderia ser definida como uma mistura de elfo e roedor e parece do sexo feminino por sua indumentária. Ela segura uma estrela, que é repetida no centro de um adereço de cabeça com protuberâncias laterais recobertas por um tecido, típico da primeira metade do século XV na França.

Percebemos que o usuário pode utilizar os pictogramas de forma intuitiva, atento à relação cromática e formal que estabelecem com os poderes mágicos do avatar, estes representados nas ambiências tridimensionais por diferentes cores e modalidades de raios e formas animadas de matéria luminosa. Esses poderes simulam ondas e jatos de água, labaredas, tornados, ciclones, raios e feixes de luz dos mais variados tipos, formas e cores. Os pictogramas estabelecem alguma relação icônica com as magias animadas que acionam, buscando uma esquematização dos poderes mágicos. Os poderes em si estão intimamente conectados a uma lógica interna do game que tem nas forças da natureza seu fundamento. Essas magias diferem de um avatar para outro, dependendo da profissão e da raça escolhidas.

Já os ícones do menu principal que indicam *Quest* e *Clan* abrem janelas com conteúdo puramente verbal. O ícone *Quest*, um pergaminho enrolado, significa as tarefas que o jogador aceita realizar por livre e espontânea vontade para evoluir no jogo ou obter itens especiais. As *quests* são propostas por NPCs (*non-player characters*, comandados pela matriz informática), que geralmente ficam em vilas ou grandes cidades. *Quests* são tarefas aceitas ou não pelo próprio jogador.

A imagem do pergaminho enrolado que figura no ícone significa mensagem ou mesmo uma lista de itens. Por estar fechado com uma fita o conteúdo remete a algo confidencial, o que de fato procede já que uma *quest* é realizada apenas por um jogador. A fita vermelha, cor da nobreza, significa o selo que o fecha, que deverá ser quebrado para a revelação de seu conteúdo. Essas tarefas encerram em si mini-histórias, simulam a participação do avatar em assuntos que pertencem ao universo narrativo e mítico do jogo.

Já o ícone de *Clan* seve para se observar as características do próprio grupo ao qual se está vinculado. De acordo com a simbologia, o vermelho vivo, diurno e solar é a cor que incita à ação, à impulsividade e é utilizado nas insígnias e bandeiras. Dentro das tradições irlandesas, o vermelho é a cor da batalha, do guerreiro. Nas antigas religiões nórdicas está relacionada aos druidas vermelhos, que desempenhavam a dupla função de sacerdotes e guerreiros. Em outras culturas, inclusive orientais, o vermelho guarda significados

semelhantes, permanecendo ligado a uma ambivalência que lida com impulsos humanos como a opressão, a paixão, a ação e a libertação.

O ícone *Map* é representado por um mapa antigo, amarelado, aparentemente feito em pergaminho com dois rolos laterais, aberto em uma superfície plana e visto em perspectiva. Nesse pequeno mapa podemos distinguir a representação de terrenos e, à frente de tudo, figura uma pequena seta dourada, que simboliza a localização do avatar. Ao clicarmos sobre esse ícone observamos uma janela onde podem figurar diferentes tipos de mapa: quando estamos dentro dos limites de uma vila ou cidade, ele nos exibe uma planta baixa da cidade em si. Quando estamos fora desses limites, em locais ao ar livre ou em arquiteturas feitas para o combate, o mapa ao qual passamos a ter acesso é o mapa geral do mundo virtual Lineage II.

Figura 4: da esquerda para a direita: Janela *Map* com planta baixa da cidade e Janela *Map* com o mapa geral do mundo virtual Lineage II. Detalhe de *screenshot* capturado pela autora em 13 de janeiro de 2011.

Esses mapas também podem ser visualizados quando estamos dentro de cidades e vilas, bastando para isso clicar em um ícone com o sinal de menos (-), localizado no canto inferior direito da janela. Em ambos os casos há uma seta dourada que aponta a localização do avatar e a direção para onde ele está olhando. Além disso, todos os mapas trazem a hora do dia no mundo virtual.

As plantas baixas das cidades, assim como o mapa do mundo, tem caráter artesanal, como se houvessem sido feitas em pergaminho bem fino com bico de pena e aquarela. As cores são pálidas e o pergaminho tem características de uma superfície envelhecida, já um pouco manchada. É possível até mesmo ver a dobra da folha. Ao fundo, à esquerda em cima, podemos notar informações manuscritas já quase apagadas, ilegíveis, e uma rosa dos ventos que aponta o Norte. São representados nesse mapa, em escala, as construções, estradas, árvores, lagos e rios. É interessante notar que nas construções podemos reparar os pisos e

estruturas, o que nos remete à própria simulação tridimensional, nos permitindo intuir que o mapa foi sobreposto à própria imagem modelizada.

Sobre o mapa podemos observar vários símbolos: pictogramas, ideogramas e insígnias que relacionam-se aos locais indicados verbalmente no mapa. Sobre a planta baixa de *Magic Shop*, a loja de itens mágicos, podemos observar uma garrafa que nos remete às poções mágicas. Em *Armor Shop* observamos um pictograma no qual figura um escudo, cujo significado é proteção, o que nos remete à ideia das armaduras, vendidas nesse local. Em *Weapons Shop*, espadas cruzadas sinalizam o local da venda de armas. Dentre os ideogramas, destacamos o que sinaliza um *gatekeeper* (NPC que teleporta os avatares para outras localidades do mundo virtual), sinalizado por uma espécie de vórtex, além das insígnias que simbolizam as guildas de cada raça e o símbolo da Deusa Einhasad – entidade pertencente à mitologia do jogo - localizado sobre o templo. Esses pictogramas e ideogramas são utilizados em outros mapas de vilas e cidades de Lineage II, facilitando a visualização do local desejado em qualquer mapa.

O mapa do continente de Lineage II vem dividido em coordenadas geográficas, com latitude e longitude. É imenso e lembra os mapas da Terra Média do autor Tolkien pelo modo de representação do solo, montanhas e estradas. Assim como o mapa descrito acima, tem as características cromáticas de um mapa antigo, feito sobre pergaminho a bico de pena e aquarela. Nesse caso há diferentes formas de sinalização no mapa. Ele é preenchido com desenhos em miniatura de construções, correspondentes aos prédios ou esculturas principais de cada cidade ou vila, pictogramas que indicam locais de combate onde figuram espadas cruzadas, árvores que indicam florestas ou mesmo caveiras e ossadas humanas e de animais exóticos, que indicam lugares ermos e inóspitos. Além desses signos observamos ideogramas como o olho único com um triângulo invertido abaixo, uma corruptela do olho pintado egípcio, indicando as necrópoles, locais coletivos de enterro com aspectos monumentais em Lineage II. Entre os egípcios o olho figura como fonte de fluido mágico, como agente purificador e como símbolo sagrado. Ele é usado em Lineage II como símbolo guardião dos mortos.

Os mapas de Lineage II possuem fortes relações de funcionalidade com os mapas contidos em livros de RPG, fundamentais para o desenrolar da história, localização do personagem, visualização e conhecimento do espaço no qual se desenvolve o jogo. É através do mapa em Lineage II que podemos medir distâncias, calcular ações e encontrar o que necessitamos. Caso esses mapas não existissem, jogar nesses mundos vastos seria dificílimo.

Os jogadores poderiam se perder facilmente e a sensação de insegurança os deixaria desconfortáveis.

O ultimo ícone, talvez o mais dissonante dessa sequência por desviar da atmosfera fantástico-medieval, é o ícone denominado *System Menu*. É representado por uma chave de boca fixa e duas peças de engrenagem. Ele significa funções operacionais externas ao game e oferece abertura para vários outros ícones, incluindo os ideogramas que significam reiniciar e sair do jogo, além de configurações de vídeo, envio de e-mails etc.

De uma forma geral, na interface de comando ainda existem duas janelas importantes: uma janela puramente textual, que é a janela de *Chat*, à qual já foi feita menção, a janela de *Buffs* e a Janela de *Radar* (ampliada na figura 2). Essa última consiste numa representação icônica de bússola-radar, onde o ponto Norte é flutuante, como acontece em uma bússola convencional. O avatar é localizado em seu centro e a informação é dada de forma esquemática, incluindo também membros do clã (representados por pontos verdes) e personagens-alvo (pontos vermelhos). Esse é um dispositivo fundamental para o senso de localização do jogador. A figura que aparece ao fundo remete sempre a uma visão aérea do espaço, onde o avatar se encontra e parece nos exibir uma atmosfera azulada, como se estivéssemos mesmo a uma distância considerável do local, observando-o de cima em um sobrevoo. Outro detalhe interessante é uma espécie de lente convexa que recobre o dispositivo, nos remetendo a antigos instrumentos óticos como lunetas e lentes de aumento.

Com essa análise concluímos que a interface de comandos do jogo está fortemente impregnada de signos que representam a ação do avatar e dos valores que constituem o universo de magia de Lineage II. Os poderes do avatar, assim como assim como os objetos que possui, carregam em si significados do mágico e do sobrenatural como amuletos, pergaminhos de ressurreição, poções de mana, pedras mágicas etc. Através dos mapas, cujo teor imagético direciona a imaginação para o que é antigo e artesanal, o jogador é remetido a um tempo passado através da significação dos códigos cromáticos e eidéticos que compõem essas imagens. É com o auxílio dos mapas e da bússola, ou seja, da imagem, que o jogador pode compreender de uma forma mais ampla o espaço virtual: como um semideus ele pode observar quase tudo o que se passa nesse universo e em suas imediações. O significado dessa potencialidade está no âmbito do domínio sobre si mesmo e sobre uma dada situação.

A interface de comandos dá ainda ao jogador certa individualidade no sentido de expressar-se verbalmente e corporalmente através do seu avatar, além de vestir-se como deseja. As possibilidades de troca, ganhos, manipulação de objetos e movimentação financeira tornam essas ações um passatempo prazeroso. Essa característica está fortemente

conectada ao nosso universo de quotidiano, do consumo e do lazer. Já a interface tridimensional possibilita uma relação de manipulação da imagem que remete ao jogo de câmeras, permitindo o deslocamento e conhecimento do espaço virtual de forma dinâmica, aderindo a uma linguagem que para nós já é familiar através do cinema e das animações.

As interfaces de Lineage II são metáforas da busca de sabedoria e conhecimento em um universo virtual onde é possível a liberdade de ação. Elas significam também o controle e a observação do espaço de forma monitorada, sobre-humana. Com o auxílio de dispositivos como mapas e bússolas interativos, o avatar é constantemente auxiliado por um GPS[v] próprio. A visualização do mundo dada em terceira pessoa aumenta o campo de observação e abre espaço para a experiência narcísica de observar a si próprio do lado de fora do corpo. Além disso, as possibilidades de contato com outros usuários através do *chat* tornam o jogador onipresente. O espaço de Lineage II, então, é utilizado como um exercício lúdico que faz os jogadores descobrirem seus próprios valores, se reinventando como pessoas por meio das relações diversas estabelecidas dentro do jogo.

---

[i] A sigla MMORPG - *Massively Multiplayer Online Role-Playing Game* - classifica jogos *online* para computador que possuam características de *Role-Playing Game*s (jogos de mesa nos quais a ação se dá com base em uma narrativa criada conjuntamente). Podem ser jogados por mais de mil participantes simultaneamente, no mesmo espaço virtual interativo e em tempo real, através da *internet*.

[ii] Esse termo é definido por McLuhan (MCLUHAN, 2005) como encontro de dois meios que, através de um grande e poderoso impacto liberam uma grande quantidade de energia por fissão ou fusão, resultando disso uma terceira matéria cuja forma é outra.

[iii] O conceito do mana, palavra cuja origem provém da Malanésia, é fundamental no jogo. Ele designa a relação com o sagrado, com a força vital e mística que alguns indivíduos possuem. O mana pode também estar contido em espíritos ou mesmo em objetos mágicos e amuletos e cuja ligação com o divino é evidente (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 584). Dentro do conceito do jogo essa palavra aparece repetidamente. Existem poções de Mana e objetos com Mana.

[iv] Detetive é um jogo de tabuleiro originalmente criado pela Waddingtons, da Inglaterra, em 1949. O jogo é comercializado no Brasil pela Estrela, sob licença da norte americana Hasbro.

[v] GPS é a sigla de *Global Positioning System*, ou geo-posicionamento por satélite: aparelho receptor móvel que funciona por sistema de navegação via satélite informando posição, tempo e movimento de determinado corpo sobre a superfície terrestre.

BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard. *Remediation:* understanding new media. 3 ª ed. Cambridge: The MIT Press, 2000.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de Símbolos:* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figurs, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface* – como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KERCKHOVE, Derrick de. *A Pele da Cultura*.1ª ed. São Paulo: Annablume, 2009.

LUZ, Alan Richard da. *Video Game:* história, linguagem e expressão gráfica - Coleção Pensando o Design, Carlos Zibel Costa, coordenador. 1ª ed. São Paulo: Bluncher, 2010.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 20 ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. 2. ed. São Paulo. Cia das Letras, 1995.

NEVES, João Vasco Matos. Sistemas sinaléticos. *Convergências.* Editora IPCB ESART, 2008. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.11/403> acesso em abril de 2011.

A CRIAÇÃO DE UM MITO MODERNO NO FILME "DRÁCULA, DE BRAM STOKER" (1992)

Maytê Regina Vieira
UDESC – Universidade Estadual de Santa Catarina
Bolsista CAPES no Programa de Pós Graduação em História

O cinema é, por excelência, uma fonte histórica de importância inquestionável na história contemporânea por sua capacidade de atingir a todos, de moldar mentalidades, sentimentos e emoções além de alcançar, com grande facilidade, parcelas variadas de todas as camadas sociais e culturais;

> Seu caráter ficcional e sua linguagem explicitamente artística, por um lado, lhe conferem uma identidade de documento estético, portanto, à primeira vista, subjetivo. Sua natureza técnica, sua capacidade de registrar e, hoje em dia, de criar realidades objetivas, encenadas num outro tempo e espaço, remetem, por outro lado, a certo fetiche da objetividade e realismo, [...] A força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma realidade em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada. (NAPOLITANO, 2005, p. 237)

Este é o questionamento que buscamos apresentar neste trabalho, a maneira como o cinema cria uma sensação de realidade, que fica mais explicito quando as obras ficcionais usam um personagem histórico passando a idéia para o público que o que está retratado no filme realmente aconteceu, criando distorções históricas que se tornam verdades absolutas. Não temos aqui a pretensão de fazer uma análise cinematográfica ou literária, apenas confrontar filme e história através de uma abordagem histórica, pois "[...] o historiador, ao analisar um filme, não precisa obrigatoriamente fazer uma abordagem semiológica ou estética, ou ainda, enquadrá-lo dentro da história do cinema." (PRADO, 2001, p. 102).

A obra que elegemos para análise é a adaptação cinematográfica do romance Drácula escrito pelo irlandês Bram Stoker em 1897. *Drácula de Bram Stoker*, dirigido e produzido por Francis F. Coppola, em 1992 foi considerada a versão mais fiel ao livro.

De acordo com Guaranha (2007, p. 26), é uma constante no cinema a adaptação de obras literárias por diferentes motivos. Em algumas adaptações o cineasta pode, entre outros motivos, adaptar a obra para dialogar com o original recriando ou atualizando idéias do autor. Acreditamos que seja este o caso da adaptação de Coppola visto que ele manteve os principais

elementos da narrativa literária, mas alterou a relação entre os personagens e aprofundou a conexão histórica feita por Stoker. Até mesmo porque a diferença de linguagens entre literatura e cinema não torna possível a retratação fiel de um livro no cinema.

> A possibilidade que se apresenta como saudável, tanto para a obra literária original como para o produto cinematográfico que se extrai dela, é recriar, fazer nascer, a partir do objeto artístico escrito, um novo objeto artístico filmado. Haja vista que a obra literária já é produto de uma leitura da realidade, o filme é uma leitura da obra literária. (GUARANHA, 2007, p. 26-27)

O filme inicia com uma introdução à história de Drácula informando que esta se passa no ano de 1462 após a queda de Constantinopla quando os turcos otomanos tentavam dominar a Europa através das fronteiras orientais pela Transilvânia (atual Romênia). Para combatê-los surgiu um cavaleiro da Ordem do Dragão chamado Draculea. Saindo em combate ele deixa à sua espera a noiva, Elisabeta.

As cenas que se referem à batalha mostram os inimigos sendo empalados, numa clara alusão à Vlad Tepes, o Empalador, personagem histórico mencionado de forma sutil por Stoker. Vencendo a batalha, ele se ajoelha e agradece à Deus por seu sucesso. Para se vingar da vitória os turcos atiram uma flecha no castelo dando a falsa notícia da morte de Drácula. Elisabeta, em desespero, se atira no rio cometendo o maior dos sacrilégios, o suicídio.

Ao retornar ele encontra a noiva morta e é informado pelos padres ortodoxos que sua alma não encontrará descanso, conforme os preceitos da tradição católica ortodoxa. Drácula se revolta e crava sua espada na cruz, renunciando a Deus e bebendo o sangue que começa a jorrar do corte feito no objeto sagrado, assim se autocondenando às trevas. Em seguida, o filme muda o espaço e o tempo mostrando a Inglaterra quatro séculos depois, onde Jonathan Harker, um advogado em ascensão, se prepara para viajar à Transilvânia com o intuito de fechar a venda de terrenos à um nobre boiardo, o conde Drácula.

Esta seqüência de cenas contém uma série de elementos que poderiam ser analisados, a representação do sangue, do suicídio, os empalamentos e a própria cruzada pela libertação de Constantinopla, porém o que nos interessa neste trabalho é a conexão definitiva que Coppola faz entre Drácula, o vampiro e Drácula, o personagem histórico fundindo-os em um só personagem.

No livro, a narrativa de Stoker inicia com as impressões da viagem à Transilvânia escritas por Jonathan Harker em seu diário, demonstrando que o prólogo do filme foi criado na adaptação de Coppola. De acordo com Melton (2003, p. 168), o roteiro foi adaptado por

Jim Hart, para isto ele utilizou além do romance de Bram Stoker, as pesquisas feitas pelos historiadores Raymond McNally e Radu Florescu sobre o Drácula histórico com a intenção de dar maior veracidade à obra. No livro, ele é citado várias vezes, ainda assim sem uma referência direta, apenas menção aos seus feitos e sua história. Existem dois diálogos em que fica evidente o conhecimento de Stoker sobre o Drácula histórico, uma aparece no capítulo 3 onde o próprio vampiro fala ao assustado Jonathan Harker sobre sua família,

> [...] Quem, senão um homem da minha raça que, como voivode[1], cruzou o Danúbio e derrotou os turcos em seus próprios domínios! Este era um Drácula de fato. Quem era esse, cujo irmão indigno, quando derrotado, vendeu seu povo aos turcos e derramou a vergonha da escravidão sobre eles! Não era senão esse Drácula, na realidade, que deu inspiração aos outros de sua raça e que, mais tarde, levou suas forças repetidamente por sobre o rio até a Turquia; ele que, quando voltou derrotado, voltou de novo, e de novo, embora tenha retornado do campo sangrento onde suas forças tinham sido massacradas, pois sabia que sozinho poderia finalmente triunfar! Dizem que ele só pensava em si. Bah! Para que servem os camponeses sem um líder? Onde termina a guerra sem um cérebro e um coração para conduzi-la? Novamente, quando após a batalha de Mohacs, nos libertamos do julgo dos húngaros, nós, os Drácula, estávamos entre os líderes, pois nosso espírito não podia tolerar que não fôssemos livres. [...] (STOKER, 2002, p. 259)

Outra menção é feita no capítulo 18 quando o Dr. Van Helsing descreve quem ou o que é o vampiro que os homens estão caçando[2],

> Pedi a meu amigo Arminius, da Universidade de Budapeste, que fizesse uma pesquisa de sua história; de acordo com todas as fontes disponíveis, ele me fez um relato do que foi esse vampiro no passado. Deve ter, de fato, sido aquele voivode Drácula que ganhou renome lutando contra os turcos, sobre o grande rio na fronteira com o próprio território inimigo. Se for verdade, então ele não era um homem qualquer; naquela época, e pelos séculos que se seguiram, falavam dele como o mais perspicaz e engenhoso, bem como o mais valente dos filhos da "terra para além da floresta[3]" (STOKER, 2002, p. 480)

Para escrever seu livro, Stoker gastou anos de pesquisa em bibliotecas e museus, muitos foram os livros que utilizou. Segundo suas notas, disponibilizadas pela pesquisadora Elizabeth Miller (2008), ele tomou conhecimento do nome Drácula em um livro chamado *Um relato dos principados da Valáquia e Moldávia*, escrito em 1820 pelo diplomata britânico William Wilkinson quando esteve em Bucareste. Neste livro o autor menciona a história de

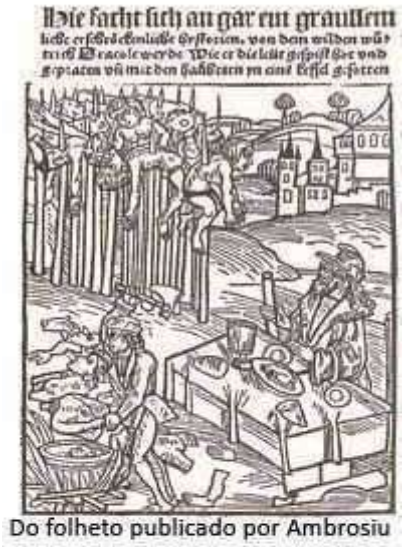
[1] Nobre, governante.
[2] Drácula de Bram Stoker trata da história de um vampiro secular, o conde Drácula, que tem interesse em se estabelecer na Inglaterra do século XIX. Ao descobrir seus planos, o advogado Jonathan Harker, auxiliado por sua esposa Mina Harker e seus amigos, um médico, um nobre e um cientista, o famoso Dr. Van Helsing, partem em busca do monstro para destruí-lo antes que ele domine e espalhe o terror por Londres.
[3] Tradução de Transilvânia.

Drácula e numa nota de rodapé informa que na Valáquia Drácula significa diabo. Ao tomar conhecimento deste nome e seu significado, Stoker o usa para denominar seu vampiro. Conforme McNally e Florescu (1995, p. 151), o autor teve contato com um manuscrito que descreve as atrocidades de Drácula publicado em 1485, o que colaborou para chamar sua atenção.

Vlad Tepes, Vlad Besarab ou Drácula.

Quem foi este personagem histórico mencionado por Stoker e ligado definitivamente ao vampiro por Coppola?

Conhecido por Vlad Berasab, Vlad Draculea ou Vlad Tepes, ele foi um príncipe da Valáquia, distrito da Romênia, durante o século XV. Seu pai, também Vlad, foi nomeado cavaleiro da Ordem do Dragão pelo sacro imperador romano Sigismundo de Luxemburgo, daí vem o nome Dracul (dragão em romeno). Vlad Tepes ficou conhecido como Draculea (filho do dragão). O apelido Tepes, veio mais tarde, fruto de sua forma preferida de tortura: a empalação, que mantinha suas vítimas em uma lenta agonia por horas até a morte... Ficando assim conhecido como Vlad Tepes ou Vlad, o Empalador. Era sanguinário, mas obviamente, não era um vampiro.



Do folheto publicado por Ambrosiu Huber em 1499, Nuremberg. "Aqui começa uma história muito cruel e assustadora sobre um homem selvagem e sedento de sangue, Drácula, o calamitoso. Como ele empalou gente e as cozinhou, e ferveu suas cabeças em um caldeirão, e de como esfolou pessoas e cortou-as em pedaços [...] E muitas outras coisas terríveis que estão neste folheto [...]"

A fama de Drácula atravessou a Europa 400 anos antes do livro de Stoker, através dos manuscritos alemães, eslavos e turcos e sua imagem de sanguinário e cruel foi difundida por toda a Europa pelos alemães principalmente, ressentidos pela política nacionalista de Vlad, que os reprimia e matava por serem comerciantes estrangeiros, enquanto ele buscava fortalecer a economia regional dos próprios romenos, como vingança pintaram-no como o próprio demônio por toda a Europa. Estes manuscritos disseminaram sua fama de governante cruel e diziam que Drácula, para comer o pão, molhava-o no sangue de suas vítimas. Existem inúmeras histórias sobre Drácula contadas

pelos alemães, um dos manuscritos[4], traduzidos pelo historiador Raymond McNally conta o seguinte:

> [...] Meninos e adultos de várias procedências foram enviados à Valáquia a fim de aprender a língua e outros usos. Drácula mandou preparar uma armadilha para eles. Deixou que todos se reunissem numa sala e mandou queimá-los. Eram quatrocentos na sala. (confirmado por fontes romenas). [...] Uma vez tomou um caldeirão com duas alças e pôs sobre ele andaimes com pranchas e nelas mandou fazer buracos, de modo que as cabeças dos homens pudessem passar por eles. Então ateou fogo embaixo e pôs água no caldeirão para ali ferver os homens. Mandou empalar também outros homens e mulheres, jovens e velhos. [...] (Manuscrito nº 806 in: MCNALLY E FLORESCU, 1975, p. 195-196)

Por outro lado, na Romênia Drácula é visto como um herói nacional por conta, justamente, de sua política nacionalista que pretendia proteger os interesses econômicos dos romenos. (MCNALLY E FLORESCU, 1995). “Ele é lembrado hoje na Romênia como um grande patriota e um personagem-chave no desenvolvimento da nação romena.” (MELTON, 2003, p. 690).

Voltando ao filme vemos uma série de informações que corroboram a idéia que o vampiro e o homem são um só personagem. As cenas iniciais demonstram um acontecimento histórico encontrado em todos os livros. A tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos ocorreu em 1453, fato que marcou o fim da Idade Média e o inicio da Moderna, conforme a periodização convencional no Ocidente criada pelo alemão Christoph Keller. (GLÉNISSON, 1977, p. 42).

No Concílio de Mântua em 1459 o papa Pio II lançou uma cruzada para deter o avanço turco sobre o território europeu, este avanço era um perigo para a cristandade. De acordo com McNally e Florescu (1975, p. 54-67) somente o príncipe da Valáquia, Drácula, atendeu ao seu pedido. Suas razões para atender o pedido foram além da proteção à cristandade, sua rivalidade com o sultão Mehmed II era antiga. Durante o ano de 1462, Drácula executou uma série de manobras para expulsar o exército turco de seu território obtendo várias vitórias. Suas táticas de guerra assustaram o sultão.

> Os turcos chegaram finalmente a Tirgoviste[5] mas não encontraram homem ou gado, comida ou bebida. [...] Por toda parte os poços estavam envenenados. [...] A umas tantas milhas ao norte, o sultão foi surpreendido por um espetáculo ainda mais desolador: numa estreita garganta de cerca de um quilômetro e meio ele encontrou uma verdadeira “floresta de cadáveres empalados, talvez 20.000 ao todo.” O sultão

[4] Manuscrito nº 806 da Biblioteca do mosteiro de St. Gall, na Suiça.
[5] Capital da Valáquia.

> examinou o que restara de homens, mulheres e crianças, sua carne devorada pelos corvos que faziam ninhos em seus crânios e entre suas costelas. Entre eles o sultão encontrou os cadáveres de prisioneiros que Drácula havia conservado desde o início da campanha no inverno anterior. [...] Era uma cena horrível o bastante para desencorajar até mesmo o mesmo o homem mais frio. [...] "mesmo o sultão, tomado de pasmo, admitiu que ele não poderia tomar a terra de homem que faz tais coisas, e acima de tudo lida com seus súditos desse modo. Um homem capaz de fazer tais coisas seria capaz de coisas mais terríveis!" O sultão deu então ordens de retirada para a maior parte das forças turcas, e pôs-se em marcha para o leste em busca de um porto no Danúbio onde sua frota havia ancorado. (MCNALLY e FLORESCU, 1975, p. 63)

A batalha para qual Drácula se encaminha no prólogo de Coppola faz referência a este período. Uma outra distorção da realidade histórica diz respeito a noiva de Drácula, na verdade sua esposa. O fato ocorreu realmente, entretanto não foi um ato de amor e sim de autopreservação. Em um dos momentos da guerra que se desenrolou em 1462, Drácula foi cercado pelo exército turco em seu castelo. Um escravo romeno, sem ser visto, atirou uma flecha com um bilhete no castelo informando sobre as ordens para atacar na manhã seguinte aconselhando-o a fugir. A flecha com o bilhete foi interceptada pela esposa de Drácula que avisou o marido sobre a invasão próxima e, em desespero, disse que preferia morrer a ser prisioneira dos turcos.

> Percebendo o quanto era desesperadora sua situação, e antes de qualquer outra interferência, a mulher de Drácula subiu correndo as escadas e se atirou da torre. Esse ponto do rio [Arges] é hoje conhecido como *Riul Doannei*, rio da Princesa. Essa narrativa trágica é praticamente a única menção à primeira mulher de Drácula. (MCNALLY E FLORESCU, 1975, p. 65)

A forma como foi contada a história no filme deixa claro o conhecimento de Coppola sobre a história real, contudo reforça a confusão e a dificuldade do público em separar realidade de ficção mesclando os dois. A princesa é real, o suícidio também, porém o motivo e o que se segue é absolutamente inventado.

Num outro momento do filme, mais a frente, já na Inglaterra vitoriana, o Dr. Van Helsing procura informações sobre Drácula encontrando um livro denominado *Vampyr*, ao abri-lo e folhea-lo ele mostra o folheto que usamos como ilustração acima e uma imagem de Drácula também constante neste trabalho, determinando a ligação entre o príncipe romeno Vlad Tepes e o vampiro perseguido conde Drácula. Tendo conhecimento destes manuscritos, Stoker, criou o mito do vampiro moderno, o aristocrata associando-o a Drácula. A criação de Stoker transformou a visão anterior do vampiro, que deixou de ser temido e repugnante, passando a ser admirado e, de certa forma, invejado.

Copolla foi mais longe em sua adaptação, causou empatia ao justificar toda a violência e crueldade do vampiro como um ato de revolta por um amor perdido. Para Buican (1993, p. 142) alterando a lenda original, Copolla mostra Vlad, o Empalador como um homem perseguido pelo destino. Endurecido pela eternidade, ele se torna perseguidor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Literatura e cinema são linguagens diferentes, a primeira usa a palavra para evocar a imaginação e deixa por conta do leitor recriar os personagens, o ambiente e as lacunas que os texto deixa em aberto, já o segundo traz a imagem em movimento, atores, cenários, ambientações que deixam pouco à imaginação do espectador. (GUARANHA, 2007, p. 25).

A capacidade que o cinema tem de transmitir a sensação de realidade através da imagem em movimento e da recriação do ambiente e da história faz com que no imaginário do público perdure a impressão que aquele fato ocorreu, ou ainda, que os personagens retratados sejam reais. Como diz Napolitano (2005, p. 237) cria uma realidade mesmo que restrita ao tempo de duração do filme.

Em nosso entendimento, quando o cinema usa personagens e fatos históricos mesclados à narrativa ficcional, geralmente o público toma o que vê na tela como uma expressão da verdade. É o caso de muitos filmes já analisados por este prisma, como 300 (2007), Gladiador (2000), Cruzada (2005). Filmes que utilizaram ambientes e personagens históricos e acabaram por dar a entender que os fatos ali ocorridos foram reais ou que aquela era a história real dos personagens.

Em nosso caso, a vinculação feita pelo filme Drácula de Bram Stoker com Vlad Tepes criou a idéia que a história ocorreu daquela forma abrindo questionamentos sobre a verdadeira natureza de Drácula e sua história ao mesmo tempo que os acontecimentos retratados na película foram tomados como uma biografia, revigorando uma série de lendas sobre ele, inclusive lendas que dizem ser ele um morto-vivo. Uma delas diz respeito ao local de seu sepultamento,

> Em 1931 o genealogista George Florescu e o arqueólogo Dinu Rosseti foram designados pela Comissão de Monumentos Históricos da Romênia para fazer

> escavações em torno do mosteiro e em outros lugares da ilha[6]. Ao encontrar o local indicado como a sepultura de Vlad Tepes os pesquisadores abriram o túmulo. "[...] nem o ataúde, nem o esqueleto foram encontrados. Em lugar disso havia um buraco profundo e vazio que continha os ossos de gado e outros animais." (MCNALLY e FLORESCU, 1975, p. 118).

Esta e outras lendas de conhecimento do público somadas ao prólogo incluido no filme só reafirmam a ligação entre o vampiro e o homem.

[6] Onde fica o mosteiro de Snagov, na Romênia, mosteiro mantido e freqüentando por Drácula e onde, supostamente, seu corpo foi sepultado sem a cabeça. Em 1476 ele foi morto e sua cabeça enviada ao sultão Mehmed II como prova de seu assassinato.

Referências Bibliográficas:

BUICAN, D. **Les métamorphoses de Dracula: l'histoire et la légende.** Paris: Editions du Félin, 1993.

DRÁCULA DE BRAM STOKER. Título original: **Bram Stoker's Dracula.** Direção: Francis F. Copolla. Produção: Francis F. Copolla, Fred Fuchs e Charles Mulvehill. EUA: American Zoetrope e Columbia Pictures Corporation, 1992. 1 DVD (127 min.). son., color.

GLÉNISSON, Jean. **Iniciação aos estudos históricos.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

GUARANHA, Manoel Francisco. Literatura e cinema: da palavra à imagem – adaptação e recriação. In: HÖFFER, Angélica (org.). **Cinema, literatura e história.** Santo André: UniABC, 2007.

MCNALLY, Raymond T. e FLORESCU, Radu. **Em busca de Drácula e outros vampiros.** São Paulo: Mercuryo, 1995.

MELTON, G. J. **O livro dos vampiros – A enciclopédia dos mortos vivos.** São Paulo: M. Books do Brasil, 2003

MILLER, Elizabeth. **Bram Stoker, vampires e Dracula.** Disponível em: < http://www.ucs.mun.ca/~emiller/>. Acesso em: 20 mar. 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2005.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Gaijin, os caminhos da liberdade: tempo e história. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A História vai ao cinema.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

STOKER, Bram. **Drácula.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

O PECADO COMO PRECEITO DA EDUCAÇÃO NA BAIXA IDADE MÉDIA: A INVEJA NA ARTE DE HIERONYMUS BOSCH

NUNES, Meire Aparecida Lóde (UEM)
meirelode@hotmail.com
OLIVEIRA, Terezinha (UEM)
teleoliv@gmail.com

Resumo: A proposta, em tela, compreende a arte como uma linguagem que traz consigo muitas informações da história. Partindo desta premissa, ela se torna fonte primordial de nossa pesquisa acerca da educação na Baixa Idade Média. A educação é concebida como um processo que visa à formação do homem para o convívio em sociedade e que requer a construção de hábitos, forjados no seio das relações sociais seja por meio das instituições formais ou não formais. É, pois, dentro desta perspectiva que elegeremos o conceito de pecado como um aspecto da educação do homem na baixa Idade Média. Ao concebermos o pecado como uma construção mental importante no processo educativo, nos propomos a analisar o pecado da inveja no quadro *Os sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem* do pintor holandês Hieronymus Bosch (1450 – 1516). Destacamos que no âmbito teórico, da análise do pecado como construção mental educativa, nos basearemos em Tomás de Aquino em relação à metodologia nos fundamentaremos em Panofsky. Este autor expõe três possibilidades de análise da imagem, a pré-iconografica, iconográfica e iconológica. Dessa forma, o texto apresenta reflexões sobre características do contexto social que se constituem em pistas para a compreensão da arte boschiana como um reflexo do pensamento do homem medieval, por conseguinte, a estreita relação entre a imagem do pecado, a construção mental dele e a educação.

PALAVRAS-CHAVE: Pecado. História da Educação na Idade Média. Arte/Imagem.

A arte constitui-se, atualmente, como importante fonte de pesquisa para muitas áreas do conhecimento. No âmbito da História da Educação as obras de arte são entendidas como registros, que ao serem questionados, podem nos fornecer informações significativas sobre o modo de vida, o pensamento, a economia, o gosto... enfim da sociedade em que foi construída.

Nessa perspectiva, podemos dizer que a história da arte confunde-se com a própria história do conhecimento humano, que, por sua vez, é imprescindível para compreendermos como os homens foram educados nos diferentes períodos históricos. A medida que o homem alarga seu conhecimento, seu modo de vida se modifica, mas, por outro lado, o conhecimento

é fruto das relações humanas. Portanto, essa simbiose não pode ser desconsiderada quando estudamos arte e História da Educação, pois essa dinâmica faz com que o homem mude seu pensamento conforme o contexto em que vive e materialize essas mudanças em suas criações.

Entretanto, essa postura diante da arte como uma forma de conhecimento é recente. A exemplo, temos a situação que perdurou durante muito tempo do conhecimento racional (ciência), versos a intuição (arte). Zamboni (2006) ao abordar as mudanças que ocorreram a partir do inicio do século XX, comenta a questão explicando que:

> Na realidade, essas duas faces do conhecimento *per se* não são tão distintas, dado que os procedimentos mais usuais da arte e da ciência se completam, ajustam-se e para todos os fins brotam do mesmo cérebro humano que se ocupa tanto de uma como outra atividade.
> A atividade do pensamento permeia todo e qualquer tipo de conhecimento humano, e é nesse sentido que se pode falar em ambos como pertencentes ao conhecimento humano como um todo (ZAMBONI 2006, p. 21)

Zamboni nos permite entender que o conhecimento artístico, assim como o racional, são formas de conhecimento importantes para entender o homem, contrariando o pensamento tradicional de que arte não é conhecimento, como podemos ver na seguinte passagem:

> É comum se ter a ciência como um veiculo de conhecimento; já a arte é normalmente descrita de maneira diferente, não é tão habitual pensá-la como expressão ou transmissão do conhecimento humano. Não obstante, é necessário entender que a arte não é apenas conhecimento por si só, mas também pode constituir-se num importante veículo para outros tipos de conhecimento humano, já que extraímos dela uma compreensão da experiência humana e dos seus valores (ZAMBONI 2006, p. 22)

É, pois, a partir desta concepção, apresentada pelo autor, do conhecimento que refletimos sobre a iconografia como elemento efetivo na construção do conhecimento do e no homem medieval.

O convívio em sociedade exige dos homens a observação de regras de comportamentos que se alteram de acordo com o contexto histórico/social. Olhamos para a iconografia medieval com o intuito de identificar os preceitos que conduziram as ações humanas conforme aquelas regras sociais, ou seja, quais elementos estavam presentes nessa sociedade e nas produções imagéticas que educaram os instintos do homem. Nessa perspectiva, verificamos no pecado um meio para regular a natureza humana com o fim de estabelecer e conservar a vida coletiva. Oliveira (2004) compreende, a partir do estudo de Tomás de Aquino, que o pecado está para além da religião, pois Aquino o concebe como um preceito de ordenação social. O homem possui o livre arbítrio, pode escolher seu caminho,

mas precisa de um direcionamento que o ajude a fazer as escolhas corretas. Esse direcionamento se realiza por meio da educação. O medo de um castigo pós-terreno, em virtude de uma conduta pecaminosa, pode ser entendido como um meio regulador dos atos humanos.

Ao pensarmos no pecado e iconografia medieval como forma de educação, nos deparamos com as obras do pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), o qual constrói muitas de suas representação a partir de vícios humanos considerados como pecado. Destacamos, entre suas pinturas, o quadro *Os sete pecados mortais e o quatro novíssimos do homem*[1] que traz a representação individual de cada um dos pecados o que permite a análise de um tema especifico. Nossa intenção, nesse momento, é observar como o pecado da inveja foi representado por Bosch e como ela pode ser considerada como um regulador dos atos humanos Na Baixa Idade Média.

Nosso estudo é dividido em dois momentos. Primeiramente explicitaremos como entendemos a arte como um processo educativo. Na sequência, refletiremos o pecado da inveja na obra de Bosch.

Arte como meio de educação

Pensamos a arte como fonte de formação do homem, quando da sua conduta moral e social. Para nós, o ato da apreciação estética de uma obra de arte provoca um movimento de sensações e experiências interiores que torna possível uma mudança no pensar e agir dos homens. A razão e a emoção estão no interior do homem, como é próprio do ser humano, sempre em processo de conflito. Nesse contexto, a arte pode se entendida como uma experiência sensível, pois nos traz

> [...] situações que a nossa existência pessoal não nos proporciona e nem proporcionará jamais, situações de pessoas que ela representa, e assim, graças à nossa participação no que acontece a essas pessoas, ficamos mais aptos a sentir, em pôr ao alcance da intuição, o que existe no espírito do homem, a verdade que o homem guarda no seu espírito, o que envolve o peito e agita o espírito humano (HEGEL, 1996, p. 32).

[1] Esse quadro está exposto no Museu do Prado, em Madri, e é considerado por Leite (2010) como a única pintura em um móvel na história da pintura dos Países Baixos

Desse modo, a arte age na profundidade da alma e dos sentimentos, ao mesmo tempo em que está vinculada à nossa experiência cotidiana. Tudo isso pode ocorrer, ou ser despertado, seja apenas pela representação, ou pela sua associação com uma questão vivenciada na vida real. Nessas possibilidades reside a grande importância da arte.

> Todas as paixões, o amor; a alegria, a cólera, o ódio, a piedade, a angústia, o medo, o respeito, a admiração, o sentimento de honra, o amor da gloria etc., podem invadir a nossa alma por força das representações que recebemos da arte. Tem a arte o poder de obrigar a nossa alma a evocar e experimentar todos os sentimentos, resultado este em que com razão se vê a manifestação essencial do poder e da ação da arte, se não, como muitos pensam, o seu último fim (HEGEL, 1996, p. 33).

A forma pela qual a arte conduz para a sensibilidade cria, para Hegel, a possibilidade de completar as experiências reais, o que constitui um meio de deixar a sensibilidade aberta aos acontecimentos externos ao indivíduo. Portanto, podemos entender que a arte possibilita a educação dos instintos, ela atua com um estimulo externo que provoca uma mudança interna, que, por sua vez, é refletida nas ações do homem.

Podemos relacionar as criações de Bosch às indicações teóricas de Hegel, pois o artista aborda a realidade como se estivesse diante de um espelho, mas o que espelha é o lado negativo do homem. Assim, para direcionar o homem à ações comedidas, ao invés de educar pela observação dos comportamentos esperados, o artista instiga a formação de hábitos não pecaminosos de forma contrária, mostrando os pecados e suas conseqüências por meio de monstros, demônios e figuras bizarras. Essas imagens, conduzem o observador ao ‘horror’ por meio de uma experiência sensível estereotipada.

A inveja na arte de Hieronymus Bosch

A Idade Média é um período muito conhecido na História da Arte devido as grandes produções arquitetônicas Românicas e Góticas, é o momento das Igrejas Góticas. Entretanto, os vitrais, murais, pintura e outras linguagens artísticas são expressões de como a sociedade medieval se constituía. Para Huizinga (19--, p. 159), existia, na Idade Média a tendência de materializar o pensamento em imagens: “O espírito da Idade Média, ainda plástico e ingênuo, anseia por dar forma concreta a todas as concepções. Cada pensamento procura expressão

numa imagem [...]". Assim, a atmosfera que envolvia o final da Idade Média era composta pelos sentimentos de outrora, bem como angustia por novas formas de conceber o mundo, sendo esse o cenário em que Bosch viveu e materializou suas imagens.

Assim, com a finalidade de entender como o pecado se apresentava na mente do homem do final da Idade Média, verificaremos o como pecado capital[2] da inveja foi expresso na obra os *Sete Pecados Mortais e os quatro Novíssimos do Homem* (fig. 1). A obra é composta de elementos que abarcavam a vida do homem medieval: a religião representada pela imagem de Cristo; os sete pecados capitais que permeiam a vida terrena; e a vida após a morte, simbolizada pelos quatro novíssimos do homem - a Morte, o Juízo Final, o Céu e o Inferno.

Figura 1: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-_The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JP

[2] O termo capital usado no texto fundamenta-se na explicação de Laund (2004, p. 76) de que 'vicio capital' deriva de cabeça (*capite*), principio.

Além do tampo de mesa, é provável que Bosch tenha pintado outra obra com a mesma temática e que deve ter-se perdido, a exemplo de muitas outras de suas criações. A imagem a que estamos nos referindo é intitulada *Os sete pecados numa pele do globo terrestre* (fig. 2). No decorrer das reflexões buscamos dialogar com essas duas pinturas como uma opção metodológica, a qual é sugerida pelo autores que trabalham com fontes imagéticas, como Panofsky e Ginzburg. Para eles, essa forma de análise comparativa pode conduzir à reflexões mais precisas.

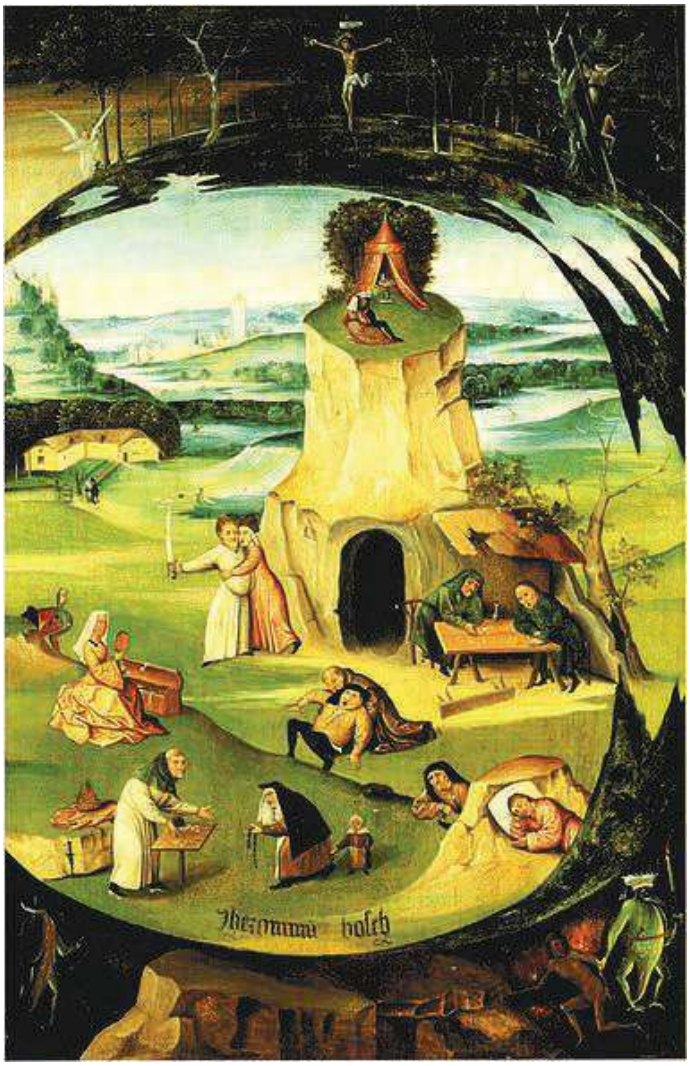


Figura 2: Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

A imagem da inveja está localizada entre a avareza e a ira. Podemos entender que a posição dos pecados não é por acaso, pois um pecado pode incitar o surgimento de outro e formar um circulo vicioso. A avareza, que antecede a inveja, tem como centralidade o desejo

pelos bens materiais. Já na representação da inveja observamos esse desejo pela posse de bens materiais substituído pelo desejo pelo bem estar espiritual. Podemos constatar essa afirmação pela figura central da inveja que é um homem rico e desconsolado olhando a cena que acontece em uma humilde casa, mas que expressa a harmonia de uma vida simples. Esse desejo pelo que o próximo possui pode instigar o surgimento de outro pecado: a ira, que Bosch coloca na sequência de sua pintura.

Ao olharmos especificamente para a representação da inveja percebemos que o protagonista dessa cena é um homem que está vestindo uma roupa branca, observação que sugere que ele pertença a alta classe social. A origem dessa relação do branco com a posição social pode ser explicada da seguinte maneira: “[...] Por se sujar, física e simbolicamente, com tanta facilidade, o branco sempre foi popular entre aqueles que desejam demonstrar riqueza e status através do consumo conspícuo de sabão ou liberdade conspícua de mão-de-obra [...]” (LURIE, 1997, p. 198). Além da cor branca, sua aparência geral, como os sapatos e o adorno da cabeça ressaltam sua posição social. Parado em um ambiente externo, uma rua, provavelmente de uma região de trabalhadores, já que se vê também um homem que carrega um saco nas costas no fundo da cena, ele parece admirar uma situação que ocorre em uma casa. Em uma das janelas, dentro da casa, vemos um casal, cuja expressão transmite tranquilidade, descontração, pois essas pessoas estão observando dois cachorros que brincam embaixo da janela. A proximidade entre o homem e a mulher, cuja cabeça está inclinada para ele, nos transmite carinho e intimidade entre os dois. Já na outra janela, dentro da casa, existe a imagem de uma jovem, que está se comunicando com um rapaz, cujas vestes revelam uma origem mais humilde do que a do observador. O fato de existir um distanciamento entre os componentes do segundo casal nos leva a supor que o rapaz está cortejando a jovem.

Figura 3: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Inveja)
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-_The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JP

O homem que observa a cena tem pousado em seu braço um pássaro. Conforme Carr-Gomm (2004, p.180), nos augúrios clássicos, alguns pássaros como "[...] os corvos e as gralhas eram considerados com portadores de azar [...]". Apesar de a imagem não possibilitar uma classificação do pássaro, aferimos que, sendo a representação da inveja, essa ave deve ser um símbolo dos infortúnios do observador que, contemplando a felicidade alheia, deixa transparecer um sentimento de descontentamento, tristeza, inveja.

A tristeza que sobressai no contexto da cena pode ser relacionada com o sentido da inveja, ou seja, tristeza diante da felicidade do outro, o que implica a vontade de estar na posição do outro. De acordo com Tomás de Aquino (2004, p. 90), a inveja

> [...] implica algo contra a caridade, pois é próprio do amor de amizade querer o bem do amigo como se fosse para si mesmo [...] o amigo é como se fosse outro eu. Daí que entristecer-se com a felicidade do outro é claramente algo oposto à caridade, pois por ela amamos ao próximo. A inveja torna-se um pecado capital o invejoso tende a realizar ações que atinjam a ordem moral do próximo, portanto é um mal, um pecado capital.

Na cena de Bosch, a inveja pode ser identificada na forma da observação, no olhar das figuras. Essa também é a impressão que a imagem da inveja em *Os Sete Pecados Mortais numa pele do Globo Terrestre* (fig.4) nos transmite. Ela é construída por dois homens: um mostra seus bens ao outro, que, com um olhar surpreso, admira os objetos. O olhar, para Chevalier (2003, p 653), "[...] é um instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime". Assim, é com o olhar que o pintor completa a expressão facial que representa o sentimento interior do invejoso.

Figura 4: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Inveja)
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

Por meio da análise realizada das imagens de Bosch podemos aproximá-las as concepções teóricas de Tomás de Aquino sobre o pecado, nas quais o autor ressalta que as ações dos homens devem ser comedidas, pois o seu excesso afeta o convívio coletivo. Nesse sentido, o pecado seria uma forma de regular as ações, pois ele poderia ser a expressão do equilíbrio. Portanto, quando Bosch apresenta a inveja como um pecado, uma ação condenada,

ele está participando do processo de formação moral do homem medieval que não deve cobiçar os bens alheios, pois isso vai contra a lei da caridade apontada em Tomás de Aquino.

Finalizando nossas considerações, gostaríamos de ressaltar que a imagem é considerada neste estudo, como um registro das múltiplaos percepções que os homens possuíam de seus atos naquele contexto histórico. Assim, julgamos que uma mesma imagem pode gerar diferentes percepções, o que é possível justamente pelo caráter visual das peças. Nosso interesse pelos símbolos existentes nas pinturas de Bosch tem o sentido de refinar nossa percepção, de forma a mostrarmos que a arte pode sensibilizar a ponto de participar do processo de educação do homem. Concluímos, nossas considerações com as palavras de Baxandall (2006, p.162): "[...] Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e meios, os quais são inferidos com base na observação da relação entre o objeto e **algumas circunstâncias identificáveis**" (grifo nosso).

Referencias bibliográficas

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARR-GOMM, S. **Dicionário de símbolos na arte**: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. São Paulo: Edusc, 2004.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2003.

HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética**: o belo na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HUIZINGA, J. **O declínio da Idade Média**. Ulisseia, 19--.

LEITE, J.R.T. **Os Sete Pecados Mortais numa pele do Globo Terrestre**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por meirelode@hotmail.com.Acesso: em 12/01/2010.

LURIE, A.; BORGES, A. L. D. **A linguagem das roupas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

OLIVEIRA, T. **A Razão e o Pecado em Tomás de Aquino**. In: Revista Cesumar, Maringá, v. 9, n. 1, 2004. p. 88-102.

TOMÁS DE AQUINO. **Sobre o saber (De magistro), os sete pecados capitais.** Trad. e estudos introdutórios de Luiz Jean Lauand. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ZAMBONI, S. **A Pesquisa em Arte**: um paralelo entre arte e ciência. São Paulo: Autores Associados, 2006.

A FOTOGRAFIA COMO ESTRATÉGIA PARA ATRAIR USUÁRIOS NA REDE SOCIAL *FACEBOOK*

Meire Helen Godoi de Moraes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Unesp, CNPq, meirehmoraes@ig.com.br.

1. INTRODUÇÃO

Segundo Aguiar (2006, p.2), em seu trabalho intitulado "Fotografia digital: hibridações e fronteiras", com o advento da fotografia digital e a consequente popularização das câmeras digitais (pequenas, cada vez mais baratas e fáceis de manusear) não só o registro dos momentos banais, mas a própria manipulação e reconstituição desse registro passam a ser possível.

A afirmação de Aguiar ilustra o que ocorre com muita frequência, atualmente. Encontra-se diversas pessoas com suas câmeras digitais fotografando a si próprias em diferentes lugares; registram instantes dos mais banais possíveis, a presença em uma padaria, por exemplo, a momentos considerados solenes como casamentos, formaturas etc.

O surgimento da tecnologia digital possibilitou o desenvolvimento de *softwares*, os quais facilitaram o processo de manipulação e reconstituição das imagens fotográficas. Neste sentido, podemos verificar as fotos, logo após o registro, e se as imagens não nos agradar, há possibilidade de reconstituí-la, ou seja, recriar e transformar o "real" registrado.

Este processo de manipulação e reconstituição ocorre, porque ao possuir um cartão de memória, pequeno *chip* que contém milhares de transistores[1], as fotografias digitais podem ser transferidas da câmera digital para o computador.

De acordo com Silva, Cassiani, Zem-Mascarenhas (2001) os transistores foram desenvolvidos nos Laboratórios Bell da ATT (*American Telephone and Telegraph Company*) em 1948 passando a ser utilizados comercialmente nos computadores em 1959, e eram cem vezes mais rápidos e confiáveis que as válvulas.

Com o desenvolvimento tecnológico estes transistores foram se tornando cada vez mais rápidos e minúsculos, fator que explica a presença de *chips* em produtos eletrônicos menores como os celulares. A partir do momento que outros meios de comunicação passam a

[1] Segundo Newton Braga (2001, p. 12-13) os transistores são os componentes mais importantes dos circuitos eletrônicos, pois podem gerar e amplificar sinais além de funcionar como chaves controladas eletronicamente.

funcionar através de *chips* e, consequentemente, compartilhar as mesmas informações é possível relacionar tal ocorrência com aquilo que Henry Jenkins denomina de cultura da convergência.

> Por convergência refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, a cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e o comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2008, p. 27)

Estas características, citadas por Jenkins, aparecem nos *sites* de relacionamentos virtuais, tanto em sua estrutura interna – práticas e estratégias utilizadas na criação do *site* – quanto na maneira de utilizá-los. O *site* que selecionamos para análise é a rede social *Facebook*, criada em 4 de fevereiro de 2004, no alojamento da Universidade de Harvard, pelo estudante de Ciências da Computação Mark Zuckerberg. Porém, antes de seu surgimento Mark criou o *Facemash,* o qual lhe serviu de inspiração para desenvolver o *Facebook*. De acordo com Ben Mezrich (2010, p. 50/51) este sistema virtual surge da seguinte maneira:

> Ele – Mark Zuckerberg – se ajoelha e abre a mochila. Seus dedos encontram um pequeno laptop da Sony, que é retirado. O cabo de rede conectado ao computador balança enquanto a máquina é ligada[...]. Ele metralha o teclado do computador de modo a abrir o programa que escrevera havia poucas horas e vê o monitor piscar[...]. Ele não está roubando dinheiro de um banco nem invadindo o site do Departamento de Defesa dos Estados Unidos[...]. Apenas pegando umas fotos de um banco de dados. Quer dizer, não são só umas fotos - são todas as fotos. E talvez seja um banco de dados particular, a que só tem acesso com uma senha atrelada ao endereço de IP exclusivo do alojamento.

As fotografias retiradas por Mark de um banco de dados particular foram transferidas de uma câmera digital para um computador. Os estudantes de Harvard registraram suas imagens em máquinas fotográficas, a seguir transferiram para um computador e, posteriormente, as encaminharam para a Universidade de Harvard, onde foram inseridas num banco de dados particular.

Ao perceber o grande interesse dos estudantes de Harvard em acessar seu *site*, após disponibilizá-lo, Zuckerberg desenvolveu outro sistema de relacionamento virtual diferente do *Facemash*, como é possível verificar na citação a seguir:

> Diferentemente do *Facemash,* ele queria criar um *site* em que as próprias pessoas colocassem as fotos que quisessem – não só fotos, mas também perfis: onde tinham crescido, que idade tinham, quais seus interesses; talvez até os cursos que frequentavam; o que procuravam na rede – amizade,

> namorado(s), o que fosse. E então ele daria às pessoas a possibilidade de convidar amigos para entrar. Iniciá-los, de certa forma, e convidá-los para seu círculo social *on-line*. [...]. – Estou pensando em deixá-lo bem simples e em chamá-lo de *Facebook* – disse Mark, com os olhos acesos de excitação. (MEZRICH, 2010, p. 76).

A possibilidade dos usuários colocarem as fotos e perfis da própria escolha; seus dados pessoais, interesses e a oportunidade de enviar convites convidando determinados amigos para se comunicarem atraíram milhões de pessoas. Estes convites podem ser enviados do *Facebook* para amigos cadastrados em outros programas virtuais como o *IG, Hotmail, Yahoo, UOL, MSN* etc.

No momento que Mark insere estes programas na rede social, ele estabelece não só uma relação de cooperação e parceria com outros mercados midiáticos como também facilita um comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, pois através destes programas os usuários poderão ir para o *Facebook* e vice-versa.

Um sistema digital não sobrevive somente de usuários, é necessário que haja também investimentos financeiros. Dessa forma, Mark precisou fazer um acordo com alguns amigos para disponibilizar a rede social aos usuários. Eduardo Saverin, estudante de Economia da Universidade de Havard, seria o diretor financeiro da empresa e, portanto, contribuiria com o dinheiro; Dustin Moskovitz também estudante de Economia e gênio em computadores assumiria o papel de vice-presidente e diretor de programação, Chris Hughes, interessado em moda, torna-se o diretor de publicidade.

Com o aumento exorbitante de usuários, o *Facebook* passou a exigir cada vez mais tanto atualizações quanto novas criações no sistema e para que isso ocorresse foi preciso contratar estagiários qualificados. Não sendo suficientes as contribuições financeiras de Eduardo, houve necessidade de encontrar setores empresariais que investissem neste site de relacionamento virtual.

Após Sean Parker, um dos fundadores do *Napster* – primeiro *software* que permite baixar músicas gratuitamente –, entrar na equipe de Mark, a rede social ganhou como um de seus primeiros investidores Peter Thiel, dono do fundo de investimento multibilionário Clarium Capital, ex-mestre de xadrez e um dos homens mais ricos dos Estados Unidos. Desde então, a rede social atraiu o interesse de grandes empresas, que investem muito nela.

Neste sentido, o objetivo desta comunicação é tentar mostrar porque a fotografia pode ser vista como uma prática de estratégia econômica para atrair usuários na rede social *Facebook*. Nosso *corpus* de análise é composto pelos enunciados verbais e não verbais inseridos no *Facebook*. Para analisar tais enunciados utilizaremos o aporte teórico da Análise

do Discurso, derivada do trabalho de Michel Foucault, e a metodologia de análise e interpretação das imagens fotográficas concebidas por Boris Kossoy.

Para Michel Foucault todo discurso apresenta unidades inteiramente formadas (como a psicopatologia, ou a medicina, ou a economia política), o que nos permite fazer as seguintes indagações:

> Que unidades formam; com que direito podem reivindicar um domínio que as especifique no espaço e uma continuidade que a individualize no tempo; segundo que leis elas se formam; sobre o pano de fundo de que acontecimentos discursivos elas se recortam; e se, finalmente, não são, em sua individualidade aceita e quase institucional, o efeito de superfície de unidades mais consistentes. (FOUCAULT, 1997, p. 30).

Esta unidade discursiva é construída em espaços onde diversos objetos se alinham e continuamente se transformam, isto é, num meio caótico encontramos uma regularidade. Assim, de acordo com Foucault (1997, p. 37), definir um conjunto de enunciados no que ele tem de individual consistiria em descrever a dispersão desses objetos, apreender todos os interstícios que os separam, medir as distâncias que reinam entre eles – em outras palavras, formular sua lei de repartição.

Partindo destas idéias teóricas de Foucault tentaremos mostrar que os enunciados verbais, inseridos na rede social, apresentam uma unidade discursiva, a qual condiz com o jogo das regras que definem as transformações dos diferentes objetos.

Juntamente com os enunciados verbais verifica-se a presença de muitas fotografias no *Facebook*. Ao seguir a metodologia de Boris Kossoy, primeiro faremos uma "análise iconográfica", cujo fim é fazer a reconstituição do processo que gerou a fotografia e, em seguida, uma "interpretação iconológica" para, de acordo com Kossoy (2009, p. 60), decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica.

2. ANÁLISE DO *CORPUS*

O *corpus* selecionado trata-se de uma das páginas inseridas na rede social *Facebook*, como é possível verificar na **Figura 1**. Primeiramente, analisaremos os enunciados verbais a partir da teoria arqueológica de Michel Foucault e, em seguida, para a análise das imagens fotográficas utilizaremos o método de Boris Kossoy.

Figura 1: Interação entre amigos

A imagem de duas pessoas próximas, ao lado da palavra “Amigos”, nos apresenta o próprio sentido do termo “amigo” que, segundo o dicionário Aurélio (1988, p.27), é quem está ligado a outrem por laços de amizade.

À medida que aparecem outros enunciados, abaixo do termo “amigos” – “Adicionar contatos pessoais como amigos” e “Escolha como se comunicar com seus amigos” (FACEBOOK, 2011) – nota-se que há uma possibilidade de estabelecer contatos e se comunicar com amigos virtualmente, após verificar o enunciado seguinte “Veja como funciona ou gerencie contatos importados” (FACEBOOK, 2011) e, logo abaixo o símbolo do *Live Hotmail*, *site* de relacionamento virtual, com um determinado espaço para preencher o *e-mail*. Este possível contato pode ser visto como consequência da interação entre o homem e as tecnologias da informação[2], que resultou em diversas transformações sociais, políticas, históricas e culturais através da criação dos novos sistemas de relacionamentos virtuais.

Com o aparecimento da Internet e, posteriormente, da plataforma gráfica e interativa *World Wide Web* (*Web*), a qual possibilitou o nascimento de diversos sistemas digitais como o *Twitter*, o *Facebook* etc. as pessoas compartilham informações, cada vez mais, por meio de diferentes meios de comunicação digital, sem a necessidade de sair de suas casas ou dos locais de trabalho.

Embora o ato de compartilhar pareça muito recente, ele não é. Assim, como afirma Richard Stallman, criador do projeto *GNU* – um sistema operacional de código aberto – em uma entrevista concedida à Folha de São Paulo.

[2] É o conjunto convergente de tecnologias em microeletrônica, computação (*software* e *hardware*), telecomunicações/radiodifusão, optoeletrônica, engenharia genética (CASTELLS, 1999, p.67).

> Desde o surgimento dos primeiros computadores, programadores já modificavam e compartilhavam códigos de *software*. Porém, na década de 60, muitos programas começaram a se tornar proprietários e a cooperação foi por água abaixo.
> Na década de 70, quando eu começei a programar, encontrei uma comunidade de programadores no Laboratório de Inteligência Artificial do MIT (Instituto de Tecnologia de Massachussets). Todo o sistema operacional utilizado por eles era composto de *software* livre. Então fui contratado para ajudar no desenvolvimento daquele sistema e, ao fazer esse trabalho, tornei-me um bom desenvolvedor de sistema operacional.
> Com o desaparecimento dessa comunidade no início de 80, decidi criar uma outra semelhante. O GNU então chegou a essa comunidade. (STALLMAN, 2002)

O projeto *GNU* facilitou e favoreceu o surgimento de diversos "*softwares* livres", constituído pelo compartilhamento de outros programas de *software* existentes, como é o caso do *Linux*, criado por Linus Benedict Torvalds, em agosto de 1991, sob a licença do *Genuine Public Licence* (GPL), desenvolvida para o uso de componentes baseados no *GNU*.

Segundo Richard Stallman (2002), o *Linux* é um *kernel*, isto é, o componente de um sistema operacional que transfere os recursos do computador para os outros programas rodados pela máquina. Stallman afirma também que, na ocasião, o *GNU* estava quase pronto, faltando apenas o *kernel*. Então as pessoas integraram o *GNU* ao *Linux* para conseguir um sistema operacional completo.

O compartilhamento e a integração se tornaram essenciais na criação dos meios de comunicação digital, pois estes atos direcionam para um mesmo fim, isto é, para a digitalização. Tais meios se originam, inicialmente, a partir do contato com os sistemas digitais existentes e, em seguida, pela interação seja com outros programadores ou com o próprio sistema já existente. A *Web* foi criada através da colaboração de diversos programadores que navegavam na Internet, portanto, o funcionamento desta foi imprescindível para o surgimento daquela. Neste sentido, Castells afirma:

> (...) ninguém disse a Tim Berners-Lee que projetasse a *WWW*, e na verdade ele teve que esconder a sua verdadeira atenção por algum tempo porque estava usando o tempo de seu centro de pesquisa para objetivos alheios ao trabalho que lhe fora atribuído. Mas teve condições de fazer isto porque pôde contar com o apoio generalizado da comunidade da Internet, à medida que divulgava seu trabalho na rede, e foi ajudado e estimulado por muitos *hackers* do mundo inteiro. (CASTELLS, 2003, p. 28, apud, SILVEIRA, 2005).

O "*software* livre" *Linux*, assim como a *Web*, originou-se a partir do momento que seu criador, Linus Benedict Torvalds, conheceu o projeto *GNU*. De acordo com Silveira (2005),

Torvalds teve seu primeiro contato com dois elementos fundamentais para o desenvolvimento de sua solução, o sistema operacional *Unix* e Richard Stallman, meses antes.

Os sistemas de relacionamentos virtuais que surgiram, recentemente, como o *Twitter*, o *Facebook* partiram de sistemas digitais já existentes, como a Web – plataforma gráfica interativa –, para serem desenvolvidos e na base desta "cultura da convergência" (JENKINS, 2008) que se tornou uma espécie de regra ou lei obrigatória, para os programadores de *software*, quando desenvolvem um meio de comunicação digital. No *Facebook* verifica-se uma parceria com outros programas virtuais. Tal afirmação se evidencia na **Figura 2**:

Figura 2: Parceria entre sistemas digitais

Essa relação de parceria funciona da seguinte maneira: o *Facebook* possibilita ao usuário que encontre seus amigos em outros programas, basta digitar *e-mail* e senha que aparecerá uma lista com os nomes dos amigos, os quais podem ser selecionados para receberem um convite, apresentado na **Figura 3**.

Figura 3: Convite enviado

Ao selecionar o amigo e clicar em “enviar convite”, automaticamente, o convite irá para um dos programas escolhidos, assim, no momento, que o amigo abrir tal programa encontrará o convite, como é possível observar nas **Figuras 4, 5** e **6**.

Figura 4: Convite recebido

Figura 5: Convite recebido

Figura 6: Convite recebido

Ao digitar seu *e-mail* e senha para procurar amigos e, em seguida, os selecionar para receber um convite o usuário, geralmente sem perceber, segue uma série de discursos que regula seus atos e pensamentos. Neste sentido, para se criar sistemas de comunicação digital é necessário seguir determinadas leis de códigos computacionais, e a partir delas os programadores de *software* criam instruções, na linguagem dos usuários, para levá-los a realizarem ações no sistema.

Segundo o sociólogo britânico Steve Woolgar (apud LYMAN, 2000)

> [...] o *software*, em qualquer formato, é em si mesmo uma forma de engenharia social – um processo que ele descreve como “configuração do

> usuário" [...] onde "configurar" inclui definir a identidade dos supostos usuários e estabelecer restrições sobre suas prováveis ações futuras.

A união destas séries de discursos forma um todo organizado, cujo conteúdo condiz com o jogo das regras que definem as transformações dos sistemas digitais. A formação destas regras se deve às condições positivas de um feixe complexo de relações estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, sistema de normas, técnicas etc.

Em relação às imagens fotográficas, inicialmente, será feito um levantamento do tempo e do espaço que ocorreu a tomada do registro, como também do assunto, isto é, o que observamos nas fotografias; da tecnologia que garantiu o registro e do autor, que de acordo com Kossoy (2009, p. 25/26), é quem motivado por razões de ordem pessoal e/ou profissional, a idealiza e elabora através de um complexo processo cultural/estético/técnico, processo este que configura a expressão fotográfica.

A seguir, tentaremos resgatar a história própria do assunto, no momento, em que foi registrado e, logo depois, buscar desmontar as condições de produção destas imagens, apresentadas na **Figura 7**.

Figura 7: Imagens fotográficas

Segundo Kossoy (2009, p. 26) o espaço e o tempo implícito no documento fotográfico subentendem sempre um contexto histórico específico em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais etc. Neste sentido, a **Figura 7** foi retirada, da rede social *Facebook*, no dia 10 de março de dois mil e onze, logo, trata-se do contexto contemporâneo.

> Na contemporaneidade o novo pode se tornar obsoleto em um piscar de olhos, o que é agradável mostra-se desagradável em algumas horas, os relacionamentos amorosos se desfazem como os laços que desfazemos dos

> presentes que ganhamos na noite de Natal, as pessoas se interconectam com diversos indivíduos a cada segundo, as identidades são descontínuas, fragmentadas, instáveis. (MORAES, 2010, p. 7).

As características, descritas acima, podem ser pensadas como consequência de uma nova estrutura social que, de acordo com Manuel Castells (1999, p. 51), está associada ao surgimento de um novo modo de desenvolvimento, o informacional, historicamente moldado pela reestruturação do modo capitalista de produção no final do século XX.

No modo informacional de desenvolvimento a informação se torna a matéria-prima e o produto do processo de produção, isto é, o homem em parceria com a tecnologia da informação age sobre a informação e a transforma em uma nova informação, para aprimorar a geração de conhecimentos e o processamento da informação.

Com o aprimorar da geração de conhecimentos e do processamento da informação novas tecnologias digitais foram se desenvolvendo e, consequentemente, novos meios de comunicação surgiram. Dentre estes meios observamos as câmeras digitais, cuja forma de captação de imagem e armazenamento se diferem das máquinas fotográficas convencionais, tais diferenças interferem no processo e na técnica de produção de imagens. Na primeira há um cartão de memória para armazenar as fotografias e um sensor eletrônico para o registro de luz, enquanto que na segunda o armazenamento é feito por um suporte físico e um filme. Este apresenta um produto químico, que é sensibilizado pela luz e faz o registro da imagem.

A concretização das fotografias digitais poderá ser feita através do computador. Para Aguiar (2006, p. 3) a tela do computador passa a ser o suporte onde a imagem virtual se atualiza, deixando de ser um amontoado de dados numéricos e assumindo uma forma, uma visualidade.

Ao visualizar as fotos, da **Figura 7**, observamos que há um *close-up*[3] no rosto das pessoas, exceto a de Camila Pasquini, em que aparece outra imagem. Essas fotografias foram selecionadas para serem colocadas na página a qual se encontra os dados dos perfis no *Facebook*. Ao contrário de um fotógrafo que, geralmente, tem a preocupação com determinados detalhes como luzes, posição da câmera etc., cujo fim é obter uma imagem bem feita, os autores das fotos, encontradas na **Figura 7**, apenas apertam o botão da máquina, e após tirar a foto vai até a pessoa que foi fotografada, isso quando não foi essa própria pessoa que tirou a sua foto, para mostrar a imagem dela feita há alguns instantes, caso esta não goste da foto, o autor a fotografa novamente.

[3] "Diz-se do enquadramento de apenas uma parte da pessoa ou coisa focalizada". (CEGALLA, 2005, p.203).

Logo após a escolha da fotografia, ela vai ser transferida para o computador e depois para o *Facebook*. A partir do momento que estas fotos estiverem na rede social elas apareceram em outra página deste sistema, próximas ao seguinte enunciado “pessoas que talvez você conheça” (FACEBOOK, 2011), cuja finalidade é de mostrar para outros indivíduos, provavelmente conhecidos, que as pessoas retratadas nas fotografias se tornaram usuárias da rede social e caso eles façam parte deste sistema terão a oportunidade de entrar em contato com tais pessoas.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das análises é possível inferir que Mark Zuckerberg criou um espaço virtual, constituído por uma linguagem sincrética, isto é, a união de linguagens verbais e visuais. Tal constituição ocorre pela tradução de códigos fonte, escritos por programadores, em linguagem binária.

A união de diferentes linguagens, a cooperação com diversos sistemas digitais – *IG*, *Yahoo*, *Messenger* etc. –, a facilidade de um comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação e a possibilidade de interação entre amigos transformaram o *Facebook* em uma “inovação tecnológica”[4].

O *Facebook* pode ser visto como uma “inovação tecnológica”, pois ele apresenta um potencial de pesquisa, a partir dos conhecimentos científicos e tecnológicos de Mark Zuckerberg, estudante da Universidade de Harvard. A capacidade de especificação se deve à preocupação de se criar estratégias para intensificar a interação entre amigos, como é o caso dos convites enviados aos amigos, no interior da rede social.

Ao se apresentar como uma “inovação tecnológica” e despertar o interesse de grandes empresas, o *Facebook* se tornou um objeto de grande valor econômico. Portanto, estas inovações são criadas e disponibilizadas com a finalidade de atrair milhões de usuários e, consequentemente, incitar interesses e mobilizar um grande número de aliados para obter sucesso comercial.

[4] A inovação é, ela mesma, dependente de duas condições: do potencial de pesquisa e da capacidade de especificação, isto é, novos conhecimentos devem ser descobertos, logo aplicados com propósitos específicos em um contexto organizacional ou institucional dado. (CASTELLS, 1996, apud, LYMAN, 2000).

NOTAS

AGUIAR, Katia Fonseca. *Fotografia digital*: hibridações e fronteiras. Disponível em: <https://bocc.ufp.pt/pag/aguiar-katia-fotografia-digital.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade.* Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Modernidade líquida*.Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRAGA, Newton. Eletrônica básica para mecatrônica. *Mecatrônica Fácil*. São Paulo: Editora Saber LTDA, n.1, p.9-17, 2001. Disponível em: <ftp://193.137.229.181/Curso.EEM/AnoLectivo.2006-2007/Fiabilidade/Textos/Componentes%20e%20Acess%F3rios/f01_09.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2011.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Tradução de Roneide Venâncio Majer. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. 1.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005, p. 203.

FACEBOOK. Disponível em:<www.facebook.com>. Acesso em: 20 fev. 2011

FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 27.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GREGOLIN, Maria Rosário. Análise do discurso: lugar de enfrentamentos teóricos. In: *Teorias Lingüísticas:* problemáticas contemporâneas. Uberlândia: UFU, 2003. p. 21 - 34.

_____. Análise do discurso: os sentidos e suas movências. In: *Análise do Discurso:* entornos do sentido. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2001. p. 9 - 34.

_____. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso* **–** diálogos & duelos. São Carlos: Claraluz, 2004.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008, p. 25-51.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LYMAN, Peter. O debate "UCC 2B" (UCITA) e a sociologia da era da informação. DataGramaZero. *Ciência da Informação*, Brasília, n.1, 2000. Disponível em: <http://dgz.org.br/fev00/Art_01.htm>. Acesso em: 23 jul. 2010.

MEZRICH, Ben. *A criação do Facebook*. Uma história de sexo, dinheiro, genialidade e traição. Tradução de Alexandre Matias. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

MORAES, Meire Helen Godoi. *Diferentes mídias em parceria e cooperação: grandes produtoras de identidades contemporâneas.* 2010. 51 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

SILVA, F.; CASSIANI, S.; ZEM-MASCARENHAS. S. A Internet e a enfermagem: construção de um site sobre administração de medicamentos. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, Riberão Preto, v.9, n.1, 2001. Diponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-11692001000100017&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 29 mar. 2011.

SILVEIRA, S. A. *A mobilização colaborativa e a teoria da propriedade do bem intangível*. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2005.

VEJA entrevista com o guru de software livre Richard Stellman. *Folha Online*. 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u10884.shtml>. Acesso em: 08 mar. 2011.

A UTILIZAÇÃO DE FONTES VISUAIS NA PESQUISA HISTÓRICA E AS DISCUSSÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO E IMAGINÁRIO

Mônica Maciel Vahl
Acadêmica do curso de Bacharelado em História na Universidade Federal de Pelotas.
E-mail: monicamvahl@gmail.com

Resumo:
Este artigo tem como objetivo apresentar algumas reflexões sobre história e imagem. Inicialmente farei uma discussão sobre aspectos teórico-metodológicos da utilização de fontes visuais na pesquisa histórica, indicando algumas de suas possibilidades e limites. Para tanto, será esboçado um breve panorama da historiografia contemporânea, recorrendo aos trabalhos de Menezes, Burke, Manguel, e Knauss, entre outros. Em um segundo momento será analisado de forma mais detalhada as propostas teóricas acerca dos conceitos de imaginário e representação. Entre os autores que balizarão essa problematização destaco: Backzo, Vovelle, Chartier e Ginzburg. Por fim, tecerei algumas considerações que buscam entrecruzar as temáticas anteriormente propostas.
Palavras-chave: Fontes Visuais/História Visual – Teoria da História – Imaginário e Representação

Introdução

O presente trabalho apresenta a síntese de algumas reflexões sobre história e imagem resultantes da minha participação no grupo de estudos “História e Imagem”, coordenado pela Prof.ª Dr.ª Elisabete Leal, e no projeto de ensino “Teoria da História”, coordenado pela Prof.ª Dr.ª Márcia Janete Espig, ambos da Universidade Federal de Pelotas.

Pretendendo realizar nesse espaço uma discussão bibliográfica de fundo teórico. Inicialmente fiz um panorama da historiografia contemporânea que trata da utilização das fontes visuais procurando apontar algumas possibilidades e limites de seu uso pela história. Após tratei das propostas acerca dos conceitos de imaginário e representação. E por fim, entrelacei as temáticas anteriormente propostas.

As fontes visuais e a história

As inscrições rupestres, as pinturas em vasos e algumas formas de esculturas remontam a pré-história, e, como vestígios da vida humana antecedem as primeiras formas de escrita. Contudo, a busca por uma história cientifica que alcançasse o conhecimento de forma neutra e objetiva relegou a uma posição de esquecimento as fontes visuais, tomando o escrito como padrão oficial e tornando inclusive a palavra “documento” seu sinônimo.

Esse panorama começou a ser modificado na historiografia principalmente a partir da influência da *Escola dos Annales*. Essa linha, ao defender a concepção de uma história problema, ampliando as noções de fontes e objetos, e ao propor uma relação de diálogo com outras disciplinas, possibilitou um significativo processo de alargamento de perspectivas, realizando de acordo com Burke (1997)[i], uma revolução na escrita da história.

Essa nova configuração que incluía as fontes imagéticas se deu também pela discussão realizada no âmbito da Antropologia, que passou a reconhecer uma dimensão da cultura associada à visualidade. Menezes (2003)[ii] lembra que esse movimento no campo da Antropologia do Olhar/Antropologia Visual passou a abarcar diversos estudos sobre as formas de interação entre observador e o observado, produção, circulação e consumo desses objetos visuais.

Atualmente as pesquisas que tratam do visual passaram a questionar o papel de todos os tipos de imagem, Knauss (2006)[iii] ressalta ainda que a categoria de excepcionalidade artística, obra prima e arte menor passaram a ser criticadas em prol de uma noção mais abrangente. Portanto, as fontes visuais abarcam hoje um grande campo, compreendendo tanto os objetos convencionais da História da Arte, como pinturas, estátuas, bustos, assim como as novas mídias, fotografias, propagandas, panfletos, entre outros.

As fontes visuais, do mesmo modo que todas as outras utilizadas para a produção de conhecimento devem ser submetidas a um tipo de análise documental, com determinados tipos de críticas internas e externas. Burke (2004)[iv] salienta o fato óbvio, mas muitas vezes esquecido, de que a grande maioria das imagens não foi produzida com o propósito de tornar-se evidência histórica. Elas são testemunhas dos arranjos sociais do passado e possuem uma variedade de funções que nem sempre são percebidas da forma devida.

De uma maneira geral, é possível identificar defasagens na formação do historiador para trabalhar com o visual. Seus olhos devem ser constantemente treinados para conseguir perceber e analisar a complexidade das imagens, pois o despreparo o coloca sob perigo de converter e reduzir o visual a um conteúdo verbal. Chartier (2002, p. 164)[v] atenta que a imagem tem o poder de mostrar o que nenhum texto pode enunciar e que, portanto, deve receber um tratamento específico, reforçando o caráter heterogêneo entre a imagem e o texto.

Em um sentido próximo, Vovelle[vi] comenta que:

> (...) a imagem, no sentido mais amplo do termo, transmite um testemunho privilegiado, tanto direto como oblíquo, massificado ou único. Muito mais que uma ilustração acompanhando e comentando, a imagem se tornou parte integrante de elaboração de um discurso, que não pode prescindir dela (1997, p. 31).

Para a utilização de maneira consciente das imagens e não apenas como ilustração ou confirmação de dados contidos em fontes escritas é necessário que se busque uma série de informações sobre esses objetos, como, por exemplo, qual a tecnologia de produção utilizada, o investimento econômico desprendido em sua fabricação, a sua trajetória e condições de reprodução, o público atingido pelo original e pelas cópias, entre outros. Além disso, Coli (2005, p. 125)[vii] lembra que "seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define.".

O próprio processo de coleta, registro, reprodução e classificação de fontes imagéticas demanda o domínio de certas técnicas específicas, que não são necessárias para outras. Menezes (2003, 2005)[viii] destaca que as imagens não são apenas abstrações, constituem antes de qualquer outra coisa como artefatos materiais e que a análise de sua dimensão visual deve considerar os aspectos físicos, empíricos, sensorial, corporal, de produção e reprodução social.

Um quadro, por exemplo, não pode ser transcrito assim como um manuscrito, a sua utilização como fonte faz com que o pesquisador tenha que lidar com o uso de câmeras fotográficas sofisticadas e de programas para tratamento de imagens que possibilitem a obtenção de uma boa qualidade de reprodução e a maior fidedignidade possível em relação a cores e sombras.

O estudo das fontes visuais requer que se leve em conta gênero, suporte, autoria, local, data, tema e acervo, pois somente a partir desta base de dados e do estudo de uma série de imagens é possível perceber as transformações e as continuidades, em um esforço para compreender seus usos e contextos. Coli (2005, p. 130)[ix] lembra que é legitimo ao tentar compreender uma obra estabelecer seu passado e raízes, mas que ao contrário, é enganoso construir um futuro que ela não poderia prever.

A visão não é um dado natural, ela é uma especificidade cultural e necessita ser problematizada como um processo que possibilite perceber os diversos modos de ver, e que estabeleça relações entre a visualidade e o contexto (KNAUSS, 2006, p. 107-14)[x]. As imagens não são um retrato fidedigno de um acontecimento, a realidade histórica em si, assim como aconteceu, mas sim traços dessa realidade, representações, perspectivas, modos de olhar, aspectos, símbolos e códigos, transformados em cores e formas.

Um dos maiores perigos em trabalhar com imagens é considerá-las como um espelho da realidade. Ao mesmo tempo em que elas fornecem aspectos da realidade social muitas vezes não abordados em textos escritos, esses são apenas uma forma de representação, distorcidos por vários "olhares". Entretanto, Burke (2004, p. 37-8)[xi] conclui que o próprio

processo de distorção, os diferentes pontos de vista e as intenções de pintores, escultores, fotógrafos, patronos e clientes são vestígios que demonstram de maneira literal ou metafórica as "ideias" construídas sobre o "eu" e sobre os "outros".

A relevância para a História desse tipo de fonte transpassa diversos campos de pesquisa, pois como afirma Walker e Chaplin (1997)[xii] toda fonte visual, entendida também como um artefato material, é resultado de múltiplos fatores, de ordem econômica, cultural, política, tecnológica, que engloba a criatividade, a necessidade e os desejos humanos. Portanto, a variedade de informações que nela reside é enorme e daí provem a sua importância.

Considerações acerca dos conceitos de imaginário e representação

Durante muito tempo o estudo do imaginário permaneceu no Ocidente relegado a uma posição secundária, sendo costumeiramente associado à falsidade, ao ilusório e ao erro. Barbier (1994, p. 15)[xiii] ao tratar desse termo evidencia que o mesmo possuiu e possui diversos significados. Algumas vezes foi definido como um conjunto de devaneios que procuram fugir do cotidiano, outras como tudo o que não existe, em um mundo oposto a realidade, ou ainda como um engodo para constituição da identidade.

Entretanto, com a crise dos paradigmas modernos e a falência dos esquemas gerais de interpretação houve um crescente interesse das ciências humanas e sociais pela temática. Backzo (1985, p. 298)[xiv] coloca que esse conceito vem sofrendo um processo de dissociação de seus significados convencionais, assinalando ainda que seu uso atual extrapolou os limites das belas-artes.

Ao discutir a utilização do campo conceitual do imaginário na história, Patlagean (1998, p. 292)[xv] defende que o seu domínio seria composto pelo conjunto das representações que cada cultura ou até que cada nível de uma sociedade complexa teria. Esse conjunto de representações estaria localizado junto ao território da experiência humana e revelaria variabilidade do limite entre o real e o imaginário.

Na historiografia contemporânea os estudos sobre imaginário se consolidaram como uma das áreas mais férteis e de maior produção. De acordo com Pesavento (1995, p. 47)[xvi] ele seria um fio condutor que se reportaria tanto ao mundo do prosaico e do cotidiano, quanto ao mundo das utopias e das elaborações mentais sobre coisas que concretamente não existem. Assim sendo, ele remeteria ao mesmo tempo a vida e ao sonho, e em ambas as figurações construiria o que denominamos de real.

Partindo dessa perspectiva o campo do imaginário abarcaria a linguagem, as representações, os símbolos, as crenças e os discursos, sendo um forjador de sentidos, identidades, coerências e incoerências (SWAIN, 1994, p. 43-67)[xvii]. Diante disso, as coisas ditas e pensadas, os discursos e as imagens não podem ser entendidos apenas como meros adornos de outros tipos de relações ou reflexos distorcidos de uma possível realidade.

O verdadeiro e o ilusório estão de certa maneira unidos no imaginário social, em um jogo dialético nos sistemas de representações, porque inclusive as quimeras e os devaneios manifestam representações construídas, alimentadas e algumas vezes escondidas a respeito de si próprio (BACZKO, 1985, p. 303)[xviii]. Ao estudar a representação de gigantes e monstros processionais Vovelle (1997, p. 96-111)[xix] é enfático ao afirmar que esse tipo de objeto de estudo não é de modo algum anedótico ou fútil. Pelo contrário, através dele é possível perceber a articulação entre as expressões do imaginário social e seus suportes, os sonhos e os medos de uma época.

Sendo assim, o problema da veracidade ou falsidade do que foi imaginado é posto de lado, pois como reforça Espig (1998, p. 164-5)[xx] mais interessante para a história do que atribuir o estatuto de verídico é descobrir quais foram às condições que permitiram o desenvolvimento de uma "comunidade de imaginação", sua aceitação e refinamento por determinada parcela da sociedade.

Através de sua rede simbólica o imaginário cria ressonâncias ou desconstrói o horizonte das formações sociais, em um eterno processo de atualização e ressignificação. Swain (1994, p. 52)[xxi] e Espig (1998, p. 163)[xxii] destacam que ele age como criador social de sentidos, atuando não apenas como uma forma de suporte a estrutura de poder vigente, mas ao contrário, também agindo como uma potente força de alteração da realidade, operando, portanto em dois registros, o da paráfrase e o da polissemia.

Ao tratar das dimensões que o imaginário social abrange, Backzo[xxiii] conclui que:

> ele intervém a diversos níveis da vida colectiva, (...) o seu trabalho opera através de séries de oposições que estruturam as forças afectivas que agem sobre a vida colectiva, unindo-as, por meio de uma rede de significações, as dimensões intelectuais dessa vida colectiva: legitimar/in-validar; justificar/acusar; tranqüilizar/perturbar; mobilizar/desencorajar; incluir/excluir (relativamente ao grupo em causa), etc. (1985, p. 312).

O imaginário se configuraria como um sistema de representações coletivas que os homens constroem para conferir sentido ao real e que se expressa através das práticas, dos ritos, dos conceitos e dos valores. No entanto, Pesavento (1995, p. 15)[xxiv] afirma que todas as representações possuem outros sentidos além daqueles literalmente expressos. Dessa forma, o

imaginário como um conjunto de representações sobre o passado evoca outros significantes e significados que não os explícitos ou literais.

Ao tratar do conceito de representação Chartier (1991, p. 184)[xxv] percebe duas vertentes de acepções que são apenas aparentemente contraditórias. A primeira invoca uma ausência, e como instrumento de mediação pressupõe uma separação clara entre o representante e o representado. A segunda sugere uma presença, estabelecendo a relação entre o signo visível e o referente significado, na apresentação pública de uma pessoa ou de um objeto.

Em um ensaio sobre os manequins exibidos durante os funerais ingleses e franceses, Ginzburg (2001, p. 85-103)[xxvi] indica que a discussão sobre o termo representação é complexa e precisa ultrapassar o "aborrecido jogo de espelhos" em que acaba sendo muitas vezes reduzida. Para tanto, ele sugere que seja compreendido como o próprio processo de percepção do *imago* (como figura, ficção e talvez como abstração) é datado e permeado de múltiplos significados.

Para além dessas considerações, Pesavento (2003, p. 41)[xxvii] assinala que a força de um conjunto de representações não vem de seu valor de verdade, mas sim da sua capacidade de mobilização dos indivíduos e de geração de reconhecimento e legitimidade social. Dessa maneira, a representação se inseriria em um regime de verossimilhança e credibilidade, e não de veracidade.

Entrelaçando: fontes visuais e os estudos sobre imaginário

Chartier (1991, p. 187)[xxviii] atenta que por algum tempo a tarefa de caracterizar uma visão de mundo pareceu aos historiadores um percurso simples e sem grandes assaltos. No entanto, a partir da reflexão de que cada série de discursos necessita estar inserida em suas possibilidades de existência e produção, levando em consideração as especificidades e os modos de reconhecimento que ela exerce, a percepção da complexidade desse encargo foi alterada.

As pesquisas contemporâneas sobre o imaginário se inserem na perspectiva apontada acima, pois pretendem perceber a complexa teia de relações estabelecida entre o conjunto de formas discursivas, imagéticas e o contexto histórico. Procurando assim, compreender redes de significações e escapar da armadilha que procura hierarquizar de modo inflexível as práticas e as temporalidades.

As fontes visuais e os estudos sobre o imaginário estiveram quase que inerentemente ligados, principalmente porque as imagens entendidas como uma forma de representação que participa da construção cultural dos diferentes grupos de uma sociedade se tornam fontes de grande relevância para quem deseja estudar os arranjos sociais e as maneiras de ver e pensar o passado e o presente.

Contudo, em algumas pesquisas as fontes imagéticas acabaram por receber mais relevância que os problemas históricos, sendo reificadas, ora como "produtos de gênio", ora como algo a parte da sociedade. Menezes (2005)[xxix] fez um contundente alerta sobre a necessidade de se evitar a fetichização da imagem, que a torna autônoma e detentora de seus próprios significados, deslocando o sentido das práticas e das relações sociais para objetos.

O principal objetivo desse texto foi demonstrar que as fontes visuais se constituem como promissora opção para deseja trabalhar com a temática do imaginário. Entretanto, sua diversidade de possibilidades se estende para além do binômio imagem-representação a que muitas vezes são reduzidas, pois as imagens não se caracterizam apenas como abstrações, são antes produtos do trabalho humano e artefatos materiais de natureza.

---

[i] BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*: a Revolução Francesa da Historiografia. Tradução de Nilo Odalia. São Paulo: UNESP, 1997.

[ii] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

[iii] KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: Arte e cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, nº. 12, p. 97-115, jan-jun 2006.

[iv] BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

[v] CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre incertezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

[vi] VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História*: Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997.

[vii] COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Senac, 2005.

[viii] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual ...; MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma História Visual. In: MARTINS, J. de S; ECKERT, C. e NOVAES, S. C. (Orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

[ix] COLI, Jorge. *Como estudar…*

[x] KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História ...

[xi] BURKE, Peter. *Testemunha ocular* ...

[xii] WALKER, John e CHAPLIN, Sarah. *Visual Culture*: an introduction. New York: Manchester University Press, 1997.

[xiii] BARBIER, René. Sobre o Imaginário. *Em Aberto.* Brasília, ano 14, n. 61, p. 15-23, jan./mar 1994.

[xiv] BACZKO, Bronislaw. "A imaginação social" In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

[xv] PATALAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jaques (Org.). *A história nova*. Tradução de Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 291-316.

[xvi] PESAVENTO, Sandra. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

[xvii] SWAIN, Tânia Navarro. Você disse imaginário?. In: SWAIN, Tânia Navarro (Org.). *História no plural*. Brasília: Ed. UnB, 1994.

[xviii] BACZKO, Bronislaw. "A imaginação social" ...

[xix] VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História* ...

[xx] ESPIG, Márcia Janete. Ideologia, mentalidades e imaginário: cruzamentos e aproximações teóricas. *Revista Anos 90.* Porto Alegre, n. 10, p. 151-167, 1998.

[xxi] SWAIN, Tânia Navarro. Você disse imaginário? ....

[xxii] ESPIG, Márcia Janete. Ideologia, mentalidades e imaginário ...

[xxiii] BACZKO, Bronislaw. "A imaginação social" ...

[xxiv] PESAVENTO, Sandra. Em busca de ...

[xxv] CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. *Estudos Avançados*. São Paulo. v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.

[xxvi] GINZBURG, Carlo. Representação: A palavra, a idéia, a coisa. In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[xxvii] PESAVENTO, Sandra. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autentica, 2003.

[xxviii] CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação ...

[xxix] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma História Visual ...

FELLINI POR ELE MESMO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE "FELLINIANA".

Neemias Oliveira da Silva – Universidade Estadual de Goiás – UEG – Unidade Universitária Cora Coralina da Cidade de Goiás, e-mail: neemias.oliveiradasilva@gmail.com

> *"Aceita-me tal como eu sou. Só então poderemos descobrir-nos um ao outro."*
>
> *"Cinema-verdade? Prefiro o cinema mentira. A mentira é sempre mais interessante do que a verdade."*
>
> *Federico Fellini.*

Este texto é parte de um estudo intitulado: *Carpe Diem: rituais cotidianos no Satyricon - Petrônio e Fellini*, apresentado no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie/SP, na qual tive a oportunidade de construir minha própria identidade por meio da narrativa felliniana. Convido você leitor a entrar no universo mágico do cinema italiano, representado pelo cineasta Federico Fellini. Seguindo este percurso, pergunto: quem foi Fellini?

Federico Fellini nasceu em Rimini, na Itália, em 20 de Janeiro de 1920, uma pequena cidade litorânea, na qual viveu até os seus 17 anos, cidade esta que lhe serviu de inspiração para muitos de seus filmes, tais como: Os Boas-Vidas e Amarcord.

Fellini foi considerado um gênio dentro do mundo cinematográfico, em decorrência da sua criatividade ilimitada, que tornava seus pensamentos e delírios como algo próprio da nossa imaginação. Essa característica acabou virando adjetivo, conhecida também como *felliniana*, que designava mulheres de seios fartos, rostos grotescos e imagens circenses.

No ano de 1937 o cineasta dirigiu-se para Florença na tentativa de publicar suas charges na revista satírica 420, sendo que no ano seguinte acabou indo para Roma estudar Direito, como conseqüência acabou tornando-se colaborador e desenhista de história em quadrinhos. Ele escreveu sketches para rádio, canções para teatro de revista e monólogos para cômicos famosos.

A oportunidade apareceu mesmo quando teve contato com Aldo Fabrizi, ator de cinema e teatro italiano, que o levou para o teatro de revista, e lhe concedeu a chance de colaborar como roteirista no primeiro filme, eram comédias humorísticas de Macário. Fellini e Giulietta deixaram na cinematografia filmes memoráveis, como a obra: La Strada, Noites de Cabíria, na qual ganhou o Oscar e Ginger e Fred.

No ano de 1944, ao conhecer o diretor de cinema Roberto Rossellini, este o convidou para escrever o roteiro de Roma, Cidade Aberta. E ainda com Rossellini, colaborou também com Paisà (1945), e em seguida, com Alberto Lattuada, contribuiu em Il Delitto di Giovanni Episcopo; Senza Pieta (estréia de Giulietta), Duilio Coletti (Il Passatore), o episódio Il Miracolo, do filme L'amore (de Rossellini). O estilo de Fellini era único, não pertencia a um movimento especifico, assim como muitos críticos o identificaram.

Com Lattuada, Masina e Carla Del Poggio, acabou formando uma cooperativa chamada Capitolium, que produziu o filme Mulheres e Luzes, inspirado nas aventuras da companhia de teatro de revista de Aldo Fabrizi, em 1939.

A consagração internacional ocorreu com a obra La Strada, quando ganhou o Leão de Ouro em Veneza e o Oscar de melhor filme estrangeiro. Fellini, também fez La Dolce Vita, um retrato de Roma em seu auge: Via Veneto, estrelas de cinema, pobres decadentes. Muito polêmico, o filme foi atacado pelos moralistas, a quem o cineasta satirizou em um episódio de Boccaccio 70, com o qual ganhou a Palma de Ouro em Cannes. Em 8 1/2 (Oito e Meio), um filme considerado pelos críticos como sendo autobiográfico, Federico Fellini retratou a história de um cineasta em crise artística e pessoal; por este trabalho também ganhou o Oscar de melhor direção e o grande prêmio de cinema de Moscou.

Assim sendo, a dicotomia entre o movimento neo-realista e a indústria cinematográfica hollywoodiana colocava Federico Fellini como sujeito entre um e outro, pois o cineasta não pertencia a uma categoria propriamente definida.

> [...] Passa a simbolizar o novo estágio de relações entre autor e indústria, em que o papel de diretor, promovido a protagonista do processo cinematográfico, deixa a situação artesanal e o ponto de vista da escassez e se integra ao núcleo de um mercado de luxo. Sinalizando o valor de referência central, assumido por Fellini na nova conjuntura, o qualificativo "felliniano" (para designar

> certos traços ou situações) passa a ser adotado pela mídia de vários países. (MARTINS, 1994, p. 21)

Casado com a atriz Giulietta Masina desde 1943, esta tinha sido estrela de sete de seus filmes. Esposa e companheira, Giulietta acabou morrendo de câncer em 23 de Março de 1994. Federico Fellini, abatido pela doença da mulher, faleceu no dia 31 de Outubro de 1993. Foi velado durante dias no estúdio Cinecittà, fabrica de seus delírios, e teve uma missa solene numa das maiores igrejas de Roma, antes de seguir para repousar para sempre na terra de Rimini, seu berço de nascimento e morte. Estiveram presentes no seu funeral vários artistas, políticos, diretores e técnicos de cinema, rádio, televisão, jornalistas, religiosos, gente de todas as camadas e de toda espécie e a multidão, num misto de reverência e saudade antecipada.

O Estúdio Cinecittà era a fábrica dos sonhos de Fellini. Sua construção iniciou com o lançamento da pedra fundamental em 27 de Janeiro de 1936. No complexo de teatros era possível encontrar além do diretor e cineasta Federico Fellini, os astros Marcello Mastroianni e Sophia Loren; o cineasta Pier Pasolini, Michelangelo Antonioni e Rossellini. Sobre a relação de Fellini com o Cinecittà, o mesmo cita que:

> Adoro a Cinecittà. Aqui passo meus melhores momentos. É uma fábrica, é onde trabalho e é um bom instrumento de trabalho. Estou também ligado por laços afetivos. Cheguei aqui pela primeira vez, há muito tempo. Era jornalista, na época, e fazia entrevistas com as vedetes, os diretores [...] (STRICH e KEEL, 1986, p. 94)

As produções que ocorreram no Cinecittà se mesclavam com a trajetória da história política romana. O Estúdio foi fruto do regime fascista e apresentava o arquétipo de uma ideologia pautada pela estética fincada em valores morais e sociais, características predominantemente do regime totalitário. A exposição dos problemas sociais e a busca de soluções e de um “cinema-verdade” inspiraram os cineastas para uma nova forma de se pensar o cinema italiano.

> [...] Mussolini inaugurou o Cinecittà na tarde de 27 de abril de 1937, com hierarcas, bandeiras, fanfarras, crianças uniformizadas, operários perfilados militarmente, generais e deputados. O quotidiano romano (da época) Giornale d’Italia descreve: O Duce, galgando entre altíssimas

> aclamações, a grande praça, que, da Cidade cinematográfica forma a vasta luminosa entrada, presenciou o inicio do filme Elevazione, argumento de Vittorio Mussolini, e do filme Aviazione, que se desenvolvera sob a superdireção [sic] do próprio Vittorio Mussolini [...] O Duce presenciou depois a sincronização do filme Scipione l'africano. [...] No período fascista, o cinema fascina os filhos de Mussolini: Vittorio Mussolini é também roteirista. A irmã da amante de Mussolini é, por sua vez, uma diva, intérprete também de filmes distribuídos por Vittorio Mussolini. Muitas divas são amantes de hierarquias fascistas, e freqüentemente iniciam suas carreiras no cinema, graças a tal proteção. (PENAZZO, 1988, p. 8, 11 e 20)

Com isso, Fellini encontraria nos cartuns seu escape para os assuntos políticos, bem como a inspiração para seus futuros filmes. Mesmo o *Satyricon* de Fellini tendo sido produzido na década de 60, momento em que o cinema estava passando por uma transformação, principalmente no campo do documentário, como um movimento de expressão do cinema direto, que se desenvolvera na América do Norte, no Canadá, na França e em Quebec, trazendo consigo novas técnicas de filmagem e de captação direta do som. Federico Fellini procura deixar claro que sua produção não fazia parte deste novo movimento de expressão. No entanto, o que percebemos e que mesmo o Cinema-Verdade tendo como proposta captar a realidade tal como ela é, não podemos deixar de notar que toda produção fílmica se passa pelo crivo de quem a produz. O diretor, suas escolhas e sua matriz de pensamentos frente ao objeto fílmico revelam que o Cinema-Verdade é na verdade uma construção, feita a partir da edição das imagens e sons captados.

A primeira projeção da realidade aconteceu no dia 28 de Dezembro de 1895, no subsolo do *Grand Café* de Paris, os irmãos Louis e Auguste Lumière projetaram os primeiros registros de chegada de um trem a estação La Ciotat, bem como a saída dos operários das usinas Lumière. Após quatro anos, o francês George Meliès lança, Viagem a Lua, um filme de ficção cientifica, colocando em xeque a fantasia e a realidade. Assim, ao longo da história o cinema passaria a ser uma ferramenta de propagação de ideologias culturais e políticas.

Neste universo entre a realidade e a fantasia, o desenho, mais propriamente a caricatura permeava o mundo de Fellini, servindo de inspiração para a construção de seus filmes. Ao retratar assuntos Clássicos, como fez com Roma Antiga, utilizou-se de

certo tom de liberdade. Na obra o *Satyricon*, desenhou uma Roma que existia somente em sua imaginação. Para Fellini, tanto a literatura do *Satyricon* de Petrônio, como o cinema devem ser compreendidos inseridos em seu próprio tempo e espaço, o que nos revela que o cineasta pertencia ao mundo onde foi concebido, ou seja, o mundo do cinema, da imagem em movimento.

> Uma obra de arte nasce sob uma expressão única; eu acho essas transposições ridículas, aberrantes, monstruosas. As minhas preferências vão em geral às sugestões originais escritas para o cinema. Creio que o cinema não tem necessidade de literatura, precisa somente de autores cinematográficos, isto é, de gente que se expresse através do ritmo, da cadência, que são particulares ao cinema. O cinema é uma arte autônoma que não tem necessidade de transposições sobre um plano que, no melhor dos casos, será sempre ilustrativo. Cada obra de arte vive na dimensão na qual foi concebida e na qual é expressa. Que coisa se observa num livro? Situações. Mas as situações, sozinhas, não tem significado. E o sentimento com o qual elas vêm, são expressas, que conta, a atmosfera, a luz: em suma, a interpretação dos fatos. Mas a interpretação literária daqueles fatos não tem nada a ver com a interpretação cinematográfica dos mesmos. São duas maneiras de se exprimir inteiramente diferentes. (FELLINI, 1986, p: 20)

A biografia de Federico Fellini é permeada de contradições, entretanto a certeza que temos é quanto à aproximação de Fellini com o imaginário, recurso este que vai buscar em fontes literárias. A relação de Fellini com a Literatura e o Cinema pode ser verificada em sua leitura do *Satyricon* de Petrônio. A produção do filme ocorreu sobre a atmosfera das drogas alucinógenas e da ficção cientifica da década de 60. O *Satyricon* foi filmado entre Novembro de 1968 e Maio de 1969, em um ambiente de experimentação, polissexualidade e de autodescoberta. O movimento hippie, convencionalmente denominado de movimento de contracultura da década de 60, representava a ideologia do filme, caracterizado pelo espírito de liberação e da abstração das conseqüências dos atos.

No *Satyricon* de Fellini tudo era válido. O filme se entrelaça por meio de dois jovens romanos, Encólpio (Matin Potter) e Ascilto (Hiram Keller), que acabam sendo raptados por um pirata e escravizados em um navio. Ao serem libertados, realizam

variadas conquistas sexuais. Nesta aventura sexual Encólpio acaba sendo capturado e forçado a lutar com um Minotauro. Este fato torna Encólpio impotente, fato que percebe no momento em que se envolve com Ariadne. Para resolver o problema de sua impotência, Encólpio faz uma visita ao Jardim dos Prazeres e depois a Oenothea, que lhe devolve sua potência sexual. O filme termina com a morte de Ascilto e com a decisão de Encólpio embarcar para a África. As cenas finais mostram os preparativos da viagem.

As cenas do filme de Fellini se constituem como uma crítica a sociedade romana contemporânea. Para o diretor, os romanos do período do principado tais como os romanos da Via Veneto de seu período tinham uma vida vazia e sem sentido. Nesta teia das relações humanas, tanto no filme de Fellini quanto na obra de Petrônio, o desfecho se cruza através das falas dos personagens.

No ano de lançamento do filme *Satyricon*, os críticos afirmaram que não era uma obra que chamava muito a atenção, apesar das cenas de orgias, dos banquetes e da violência. O filme causava certo tédio ao espectador. Ao contrário de A Doce Vida, todo o filme foi filmado para que o público não se identificasse com os personagens principais, fato caracterizado pela música em estilo diegético. Mesmo Fellini tendo a pretensão de fazer do *Satyricon* um documentário do mundo romano Antigo, o mesmo passava longe das características históricas, aproximando mais do mundo de fantasias do cineasta.

Este filme em particular foi o mais caro de Fellini, na qual foram utilizados 90 cenários, construídos todos no Cinecittà. Cerca de 250 atores compunham o mosaico do mundo romano do período Imperial montado por Fellini nos estúdios. A estréia da obra fílmica ocorreu nos Estados Unidos, depois de um espetáculo de Rock no Madison Square Garden. O filme foi apresentado para um público de aproximadamente dez mil hippies drogados e enrolados uns aos outros. Segundo especialista em cinematografia, o filme de Fellini tinha atingido o seu público alvo, sendo um filme para adolescentes, como classificou o United Artists. Todavia, mesmo perante todas as críticas, o *Satyricon* foi indicado ao Oscar pela originalidade e pela realização, sendo aplaudido em todo o mundo pela criatividade no conjunto da obra.

Assim, a História Nova incorpora o cinema como um documento plausível de ser estudado e analisado. Um dos precursores desta característica é o historiador francês

Marc Ferro. Para ele o cinema revela muito do seu tempo, ou seja, do momento em que foi feito.

> [...] o cinema destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus lapsus. É mais do que preciso para que, apos à hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor [...] A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma outra análise da sociedade. (FERRO, 1976, p. 202-203)

Para o historiador Jean-Claude Bernadet, o cinema trouxe a ilusão, algo que parece verdadeiro, embora saibamos que é ficção. Para ele, o filme é:

> [...] um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só se sabe depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. (BERNARDET, 2000, p. 12)

Nesse sentido, a utilização do cinema como um documento histórico leva-nos a uma melhor compreensão de períodos que outrora se apresentavam de maneira obscura em documentos ditos oficiais. Entretanto, todo documento se renova a partir da visão do historiador. Assim, o imaginário, os ritos, os signos e mitos passaram a fazer parte da construção das sociedades e de seus respectivos contextos históricos.

A partir da concepção apresentada por Marc Ferro, o historiador deve tomar cuidado ao fazer a leitura de seu documento fílmico. Um documentário que se baseia em fatos reais pode ser uma construção, assim como um filme de ficção, que também pode apresentar cenas reais. A relação histórica e historiográfica da leitura fílmica se expressa pela construção da narrativa do objeto estudado, que por sua vez ocorre através da conjunção de sentidos que os filmes atribuem ao tempo que constroem.

Dessa forma, o cinema é a expressão do homem. É na projeção da tela que os diferentes tipos de gêneros se cruzam, e que as inúmeras estórias, mitos e fábulas adquirem consistência. Todo este aparato faz regir um complexo comércio que alimenta o desenvolvimento do mercado cinematográfico. A publicidade que aparece nos filmes e nas salas de projeção, bem como as distribuidoras que enviam filmes para estas salas e os espectadores que pagam pela bilheteria, constituem o mercado cinematográfico.

A narrativa cinematográfica é um conjunto de sons, imagens e discursos verbais direcionados a compreensão do espectador. No campo literário, ao ser adaptado para um roteiro, o discurso fílmico passa a ser outro texto mantendo as características do discurso lingüístico.

Ao ser projetado temos que ter consciência que o filme passou por diversas etapas ate chegar às salas de cinema, tais como a preparação do roteiro, das filmagens e da edição do produto. A natureza fílmica é heterogênea e sua estrutura é uma composição de técnicas que levam o espectador a construir um mundo de ilusões perceptíveis ao seu modo.

Com isso, o pesquisador da obra fílmica tem que transcender a própria obra e buscar compreender como que a película foi recebida pelo público e como este reagiu frente à produção cinematográfica. O crítico Jean Mitry relata que o público atribui significado a imagem seqüencial dentro da edificação e elaboração das idéias do cineasta. Significação que esta associada à narrativa, pois a imagem em si não traz significados, pois a mesma passa a ter significado após entrar em contato com o público. A busca de algum significado na imagem fílmica, já é por si um exercício interpretativo.

É preciso enfatizar que a imagem cinematográfica é uma construção, realizada pela junção de recursos e equipamentos próprios ao mundo do cinema, tais como o som, a iluminação, a fotografia, o roteiro e as câmeras. Nesse contexto, a produção cinematográfica é uma construção de uma determinada visão da realidade. Ao produzir uma obra fílmica, as escolhas do diretor influenciam a execução da mesma, pois é ele quem indica os atores, elabora o roteiro, escolhe os cenários e aponta a temática que será abordada.

As características expostas até o momento indicam que o historiador e os estudiosos dos recursos audiovisuais, ao se ocuparem dos estudos de fontes fílmicas, tornam-se necessário ainda estabelecer um diálogo com outras formas de expressão, tais

como a imagem, o movimento e o som. Assim, um objeto fílmico permite variadas leituras, suscetíveis a temporalidades e ângulos de análise distintos.

O olhar metodológico do historiador sobre o objeto fílmico é diferente da visão do cineasta, do critico ou do diretor, pois além do significado da produção cinematográfica, leva-se em conta a sua relevância quanto objeto de cunho historiográfico. O historiador Marcos Napolitano completa dizendo que:

> [...] é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, a caracterização física dos personagens ou a reprodução de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser fiel ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme. (NAPOLITANO, 2006, p. 237)

Um documento fílmico apresenta as mesmas armadilhas de um documento escrito. O espectador cinematográfico estabelece uma relação com a produção em consonância com o seu mundo. O historiador deve observar que a imagem fílmica não determina por completo o mundo do espectador, sendo antes uma ilusão.

Todavia, nesse conjunto o espectador também exerce um papel ativo frente à produção cinematográfica, pois ao assimilar e interpretar a imagem fílmica faz por meio de suas vivências e aspirações. Assim, a imagem fílmica é um ponto de referência cultural e não uma referência da realidade.

A relação de Fellini com o mundo dos sonhos estava ligada pela necessidade que tinha de buscar decifrar-se, não somente a si próprio, mas também àqueles que o cercavam. No conjunto das relações entre a realidade e a fantasia Fellini nos relata:

> [...] No entanto a linguagem dos sonhos é a mesma de um filme e o filme é um sonho. Podemos dilatar o espaço, dar saltos no tempo, fazer aparecer e desaparecer as pessoas sem razão aparente. Assim que nos lembrarmos de um sonho, pensamos nas perspectivas e nos personagens estranhos, mas, sobretudo na luz indefinível, aquela que se associa a uma consciência livre. Ainda mais quando essa luz revela e esconde nossas mais profundas emoções; eu tento reproduzi-la no estúdio, na esperança de tornar meus filmes sonháveis. (FELLINI, 1995, p, 113)

A necessidade de nos conhecermos como seres transformadores do meio em que estamos imersos, bem como as relações com o "outro" caracterizava a lógica de Fellini de anularmos os limites entre a concepção de realidade e fantasia. Para o cineasta é por intermédio dos sonhos que nos expressamos, somos o que somos na expressão do "eu", na psique do pensamento.

A função estética elaborada pelo cineasta é resultado da mistura dos sons e das formas. Em seus filmes, Fellini não apenas priorizava a imagem em si, mas dava uma singular importância também à sonorização. A expressão por meio da dublagem era o que dava significado às suas "figuras".

Nesse sentido, a relação da imagem com o som para Fellini tinha muito a ver com a construção da memória, do pensamento, da busca pela identidade. E a memória estabelecia um jogo dialético com as lembranças, de conferir um som às imagens que nós recordamos. Assim, por intermédio das lembranças ou através da memória, ou das lembranças que construímos com a memória é o que nos destaca como seres únicos e históricos.

> [...] A lembrança pode ser real ou inventada, como é o caso da maioria das minhas lembranças. A memória, ao contrário, é completamente diferente: nós entramos numa dimensão entre o paranormal, o espiritual e alguma coisa que vivemos desde sempre. A memória nem tem necessidade de se exprimir através das lembranças. É um composto misterioso, quase indefinível, mas que nos liga a alguma coisa que, às vezes nós mesmos nos lembramos de tê-las vivido: os acontecimentos, as sensações que não sabemos definir, mas que confusamente sabemos que existiram. Assim, um artista – perdoe-me esta definição um pouco orgulhosa e desproporcionada -, um criador tem um conhecimento verdadeiro da memória, que pode lhe fazer lembrar que nunca apareceram de fato no contexto de sua vida. (FELLINI, 1995, p. 24)

A teórica política alemã Hannah Arendt em seu texto "O conceito de História – antigo e moderno" relata a sua aproximação com o conceito "Histórico", quanto se trata da relação entre História e Memória. Com isto, tanto Hannah Arendt como o filósofo e sociólogo Walter Benjamin consideram que os vestígios passados servem para elucidar os acontecimentos futuros. Nessa postura "Clássica" da História comparam determinadas experiências históricas como pérolas que estão no fundo do mar

esperando um pescador trazê-las à superfície. O historiador seria este pescador que vai até a profundidade da experiência humana e não para trás, como no tempo cronológico.

Para Arendt em diálogo com Benjamin, o tempo histórico, da memória histórica é constituído por fragmentos, por rupturas e não formado por causalidades. Com este pensamento, a concepção de memória e História para os gregos exercia a função de salvar os feitos do homem do esquecimento, para que com isso possa ser lembrado na posteridade.

Nesse viés, para Arendt o historiador ou pesquisador ao construir a narrativa histórica, tendo de enfrentar a relação entre história e memória, se impõe em julgamentos dos fatos narrados, o que por sua vez realiza no momento da narrativa, julgamento este distinto do moral e do jurídico, o que permite ao historiador escapar dos dilemas entre objetivismo e relativismo cultural.

Para Fellini era comum inventar recordações com a ajuda de uma memória que nunca existiu, ou seja, de uma memória que se fazia nascer a qualquer momento. Fellini se reconhecia apenas por intermédio de seu trabalho, que adquiria a função de espelho d'alma.

> O cinema-verdade? Prefiro o cinema-mentira. A mentira é sempre mais interessante do que a verdade. A mentira é a alma do espetáculo e eu gosto do espetáculo. A ficção pode ir em direção de uma verdade mais aguda do que a realidade cotidiana e aparente. Não é necessário que as coisas que mostramos sejam autênticas. Em geral, é preferível que elas não o sejam. O que deve ser autêntica é a emoção que sentimos ao mostrar e ao exprimir. (STRICH e KEEL, 1986, p. 86)

Essa característica deve-se ao fato de que seu trabalho era uma fuga do mundo autobiográfico, apesar de muitos críticos e estudiosos enquadrarem sua produção no campo autobiográfico. Fellini busca em Delacroix a reflexão sobre a construção da memória:

> As coisas que são mais reais para mim são as ilusões que criei para minha pintura. Todo o resto não passa de areia movediça. (FELLINI, 1995, p. 34)

Nesse processo, a Rimini de Fellini era o lugar onde tinha passado boa parte de sua infância, mas a verdadeira Rimini tinha se afastado dele, existindo apenas uma imagem que figurava em seus filmes. O fazer cinema para Fellini consistia numa forma de existência e não apenas de expressão.

> [...] Viver fazendo filmes é, para mim, a forma mais próxima de identidade na qual posso me encontrar. É no centro de minha história que me sinto no centro de minha existência. [...] O estilo é o que une seja a memória, sejam as lembranças, ou uma certa ideologia, um certo sentimento, a nostalgia, o pressentimento e a maneira com que se exprime tudo isso. (FELLINI, 1995, p. 38-40)

A Prof. Drª. Gilda de Melo e Souza completa dizendo que:

> Também o tema de *Satyricon* não é novo no universo felliniano. A decadência é o tema central de La Dolce Vita, e se bem que na época seja então a contemporânea, em vários momentos do filme o diretor alude ao passado, para mostrar a dessacralização atual dos valores [...] Em La Dolce Vita a comparação entre o presente e o passado visava o contraste; em *Satyricon*, vale como identificação. (SOUZA, 1980, p. 140)

A identificação de Fellini acha-se muito próxima da relação entre História, memória e da construção da identidade, uma identidade felliniana, sua filmografia nos revela um cineasta que se encontrava por meio da produção de seus filmes. A Doce Vida (1960), Os Clows (1970) e A Cidade das Mulheres são alguns dos exemplos da filmografia de Fellini na qual o mesmo se realiza quanto diretor e "personagem" cinematográfico.

Para compreendermos um pouco da construção da identidade felliniana recorremos à produção do sociólogo espanhol Manuel Castells, que em sua obra "O poder da identidade" traça um panorama dos movimentos sociais e da política, como resultado da interação entre globalização e tecnologia na sociedade moderna. O autor ainda trabalha com assuntos ligados as questões da formação dos diferentes tipos de identidades e como estas se relacionam com o Estado, na sua concepção de Instituição. A trajetória de Castells ocorre a partir das observações e das práticas dos movimentos

sociais em contexto culturais diversos. Por este motivo, a idéia de identidade para Castells pode ser verificada por meio do significado e da experiência de um determinado povo. Vejamos:

> Não temos conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas em que alguma forma de distinção entre o eu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida [...] O autoconhecimento – invariavelmente uma construção, não importa o quanto possa parecer uma descoberta – nunca está totalmente dissociado da necessidade de ser conhecido, de modos específicos, pelos outros. (CASTELLS, 1999, p. 22)

Assim, para Castells identidade é o processo de construção de significado de uma determinada cultura. Nesta interpretação, tanto para uma sociedade quanto para o indivíduo existem identidades múltiplas. A identidade torna-se significante ao homem na medida em que o mesmo a constrói em seu processo de individualização.

Com isso, a identidade é oriunda do processo de construção de significados, resultante do meio em que se encontra o indivíduo, nas relações institucionais, produtivas, religiosas e nas relações de poder.

Ao tecer estas considerações sobre a questão da identidade, podemos dizer que Federico Fellini aproxima-se mais da “Identidade de projeto” proposto por Castells, uma vez que o autor elenca três possíveis formas de origem da construção da identidade, sendo elas, a identidade legitimadora, que tem como objetivo expandir e racionalizar o poder das Instituições dominantes no meio social, ligado as questões do autoritarismo e do nacionalismo; a identidade de resistência, que luta contra o processo de dominação das identidades dominantes e por sua vez a “Identidade de projeto” que como Manuel Castells cita, é um instrumento na qual o indivíduo se utiliza para redefinir sua posição em seu meio social. Sobre esta questão, Castells afirma:

> [...] quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social. (CASTELLS, 1999, p. 24)

Dessa forma, Federico Fellini em sua trajetória cinematográfica constrói uma "identidade de cineasta" utilizando de um processo significante imerso na sua relação entre o mundo do espetáculo fílmico e o da Indústria Cultural do cinema. Seu papel na "Identidade de projeto" é com base na sua identidade reprimida, é em seus filmes que Fellini torna-se felliniano, a marca do exagero.

A transformação social é o resultado de sua produção artística, da receptividade do público, da construção do significado da obra fílmica de Fellini para o coletivo. Com isso, cada espectador passa a ser atuante no processo da construção da identidade, individualizada e coletiva.

Os "desejos" são ao mesmo tempo coletivos e individuais. A identidade de Fellini é o resultante de seu próprio processo criativo, da formação de um personagem, da utilização de uma metodologia constituída por ele próprio e diluída em seus discursos. Ao nos identificarmos com a produção fílmica de Fellini, por meio de nossos desejos e anseios, passamos também a nos identificar com o personagem felliniano, solidificado em seu mundo individualizado.

Esta postura da formação da identidade de Fellini, somente torna-se possível graças à montagem fílmica, da estruturação orgânica dos elementos do filme, isto Individualizada no sentido da construção da própria identidade frente à obra fílmica e coletiva referente ao significado cultural da obra sobre o meio social.

Ao adotarmos este ponto de vista, no processo de construção da identidade, o indivíduo é levado a pensar sobre a formação da memória no aspecto coletivo e individual. Nesse viés, a memória individual é caracterizada pelas recordações, das lembranças de cunho privado, próprias da personalidade de cada um, e que selecionamos a partir de nosso subjetivo, já a memória coletiva é caracterizada pelas lembranças impessoais, que podem ser compartilhadas com o grupo conforme os interesses coletivos.

A identidade é o resultado do processo histórico, formados em situações e momentos distintos, para Stuart Hall em "A Identidade Cultural na pós-modernidade", afirma que a identidade linear unificada é uma fantasia ou a aceitação de uma "cômoda estória sobre nós mesmos". A relevância da produção de Federico Fellini para a contemporaneidade com relação à história e memória cinematográfica se encerra na sua própria produção, isto é, na sua identidade felliniana.

Referências Bibliográficas

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da identidade*. v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Cinema, a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilizacao Brasileira, 2004.

_____. *Eu sou um grande mentiroso, entrevista a Damien Pettigrew*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Entrevista sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Civilizacao Brasileira, 1986.

FERRO, Marc. *Cinema et histoire*. Paris: Denoel Gonthier, 1976.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice Editora. Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

MARTINS, L. R. *Conflito e Interpretação em Fellini: construção da Perspectiva do Público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, C. B (org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 237.

PENAZZO, D. Redação das didascálias das fotos. In: FELLINI, F. *Un Regista a Cinecittà*. Verona: Mondadori, 1988, p. 8-20.

SILVA, Neemias Oliveira da. *Carpe Diem: rituais cotidianos no Satyricon – Petrônio e Fellini.* Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultua) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2009.

SOUSA, Gilda de Melo e. Fellini e a Decadência. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 140.

STRICH, Christian; KEEL, Anna. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1986.

A FOTOGRAFIA NA SALA DE AULA, A PROBLEMÁTICA DA FONTE IMAGÉTICA. DA EFEMERIDADE AO TRABALHO COM A SENSIBILIDADE DO OLHAR.

NISLEY CIACARELI
Universidade Estadual De Londrina
Fundação Araucária
nisleyc@yahoo.com.br

RESUMO

Este trabalho trata do uso de fotografia como fonte nas aulas de história e resulta da experiência de oficinas ministradas no projeto “Contação de Histórias no Norte do Paraná” desenvolvido por professores e graduandos do curso de história da UEL - Universidade Estadual de Londrina no ano de 2010. O objetivo deste trabalho é desenvolver um método de análise de fotografia – baseado na experiência das oficinas e revisão bibliográfica pertinente ao tema – para alunos de ensino fundamental e médio onde ao analisar uma fotografia possam produzir conhecimento histórico e desenvolver a sensibilidade do olhar, pois, atualmente vivemos em meio a um turbilhão de imagens e se torna imprescindível desenvolver a criticidade nos alunos que sem perceber são afetados nas suas escolhas, hábitos e consumos. O trabalho com fontes permite uma proximidade entre teoria e ensino possibilitando aos alunos reflexões que desenvolvam seu poder cognitivo de investigação e formulação de teorias, contribuindo para a sua formação como cidadãos críticos e conscientes.
Palavras-chave: História. Uso da fotografia. Análise de fontes.

ABSTRACT

This work deals with the use of photography as a source and history lessons from the experience of workshops held in the project "Storytelling in Northern Parana" developed by teachers and undergraduate students of history at UEL - Londrina State University in the year 2010. The objective is to develop an analysis method of photography - based on experience from workshops and a literature review relevant to the topic - for students of elementary and high school where the analyzing a photograph can produce historical knowledge and develop sensitivity of the eye, because we live today with a whirlwind of images and it becomes essential to develop in students the critical without realizing that their choices are affected, and consumption habits. The work allows a proximity to sources of theory and education enabling students to develop their thinking power of cognitive research and formulation of theories, contributing to its formation as critical and conscientious citizens.
KEY WORDS: History. Use of photograph. Analysis of sources.

> "Na verdade, não está longe o dia em que haverá mais folhas ilustradas que lojas vendendo caças ou aves."
>
> Walter Benjamin – 1985

> "...Olhe como são apagadas; hoje em dia as imagens são mais vivas que as pessoas. Uma das marcas do nosso mundo talvez seja essa inversão: vivemos segundo um imaginário generalizado."
>
> Roland Barthes - 1984

1. INTRODUÇÃO

No mês de dezembro de 2010 a revista "e" do SESC de São Paulo teve como tema principal a imagem, denunciando exatamente o que Benjamin previu em 1985. O texto "A vida num caleidoscópio, desta mesma revista, começa com a palavra "onipresença", que acredito ser um dos melhores termos para definir a oferta exacerbada de imagens nos dias de hoje.

Nossa sociedade destinou um imenso valor para as imagens, somos afetados pelo visual nas roupas que consumimos, nas relações sociais, nos anúncios publicitários, na estética de nossos corpos e até em nossa comida. Norval Baitello Junior denomina esse acontecimento de iconofagia, ou seja, o fato de nós nos alimentarmos de conteúdo imagético.

Kelly Tavares completa dizendo que

> [...] O consumo de imagens em alta velocidade, como é o caso das mídias televisivas, cinematográficas ou na internet imprime no telespectador uma maneira pré-editada e programada de percepção que, geralmente propagava valores eurocêntricos e caráter dominador, que levam a sociedade a um processo de alienação cultural e desconhecimento do potencial da imagem como veículo de informação. Tornando os indivíduos incapazes de se colocar de maneira investigativa e crítica de sua realidade e transformando - os em consumidores passivos. [...][1]

Tive a oportunidade de analisar e formular alguns questionamentos sobre o trabalho com fonte fotográfica em sala de aula a partir de oficinas sobre fotografia realizadas com alunos do ensino fundamental e médio dentro do projeto "Contação de Histórias no Norte do

[1] TAVARES, Kelly. *A leitura da imagem fotográfica em sala de aula.* Disponível em: < http://quasarte.blogspot.com/2007/07/leitura-da-imagem-fotogrfica-em-sala-de.html>. Acesso em: 15 dezembro, 2010.

.

Paraná" integrante de um projeto maior denominado "Universidade sem Fronteiras", e trago agora alguns resultados por meio deste artigo.

Existe um paradoxo quanto ao trabalho de imagens em sala de aula, pois, enquanto os alunos estão mais preparados para lidar com as competências tradicionais que são estudadas desde seus primeiros anos de alfabetização como escrever, ler e contar, eles vivem em um mundo que aplica a imagem na maior parte dos meios de comunicação, já que é uma das formas de expressões humanas mais rápidas e eficazes para transmitir uma mensagem. Logo, é inegável que para compreensão de mundo, o trabalho com a análise de imagens completa as já desenvolvidas competências tradicionais. Segundo Maria Inês Turazzi

> [...] a prática cotidiana da leitura, interpretação, a análise e utilização de imagens fotográficas no ensino/aprendizagem da História, devem ser entendidas como parte fundamental e inseparável do processo global de desenvolvimento da capacidade física e intelectual do estudante com vistas à melhoria de seu rendimento escolar e á sua plena integração social.[2]

Tendo isto em vista, pretendemos discutir aqui como trabalhar em sala de aula com essas imagens, em especial a fotografia, já que ela se mostra um importante documento para a história e é banalizado no universo dos alunos que a consomem sem criticidade, desconhecendo ou negligenciando a fotografia como arte ou como documento histórico. A proposta não é somente fazer os alunos admirarem uma imagem, mas sim analisar a fotografia produzindo conhecimento histórico e desenvolver a sensibilidade do olhar nesses alunos que convivem com um turbilhão de imagens sem perceberem que são afetados nas suas escolhas, hábitos e consumos. Este trabalho com fontes permite uma proximidade entre teoria e ensino possibilitando aos alunos reflexões que desenvolvam seu poder cognitivo de investigação e formulação de teorias, contribuindo para a sua formação como cidadãos críticos e conscientes.

2. DESENVOLVIMENTO

Hoje, grande parte da produção historiográfica está relacionada a História Cultural, em que os documentos vão muito além da escrita. Lucien Lebvre trouxe uma nova visão sobre o fazer histórico onde valoriza toda e qualquer produção material e espiritual deixado pelo ser humano, ampliando assim a noção de documento. A fotografia foi incorporada especialmente

[2] TURAZZI, Maria Inês. Apud. SCHNELL, Rogério. *O uso da fotografia em sala de aula. Palmeira: espaço urbano, econômico e sociabilidades – a fotografia como fonte para a história – 1905 a 1970.* Disponível em: < http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/5-4.pdf>. Acesso em: 20 janeiro, 2011. p.14

desde Marc Bloch um dos fundadores da revista do Annales e desde então tem se tornado uma importante fonte historiográfica.

Apesar do avanço dos estudos das imagens, este tipo de pesquisa ainda é visto com certo preconceito. Maria Inez Turazzi nos diz que a

> [...] A exatidão e a fidelidade da representação fotográfica em relação aos demais registros visuais já existentes (desenho, pintura,gravura etc.) deram à fotografia grande credibilidade no testemunho dos acontecimentos vividos pelo homem, ofuscando assim a compreensão crítica da natureza subjetiva[...][3]

A fotografia é o registro de uma realidade para alguém em um determinado momento, mas isso não quer dizer o registro de uma verdade. Ana Maria Mauad nos fala sobre a discussão da "possibilidade de a imagem fotográfica mentir" [4] não só nos dias de hoje com os avanços da informática e de programas de edição de imagens que possibilitam inúmeras manipulações, mas sim técnicas antigas como as utilizadas por fotógrafos para conseguir um efeito desejado através de ilusão óptica e de montagens detalhadas de cenas com personagens sistematicamente posicionados para que a foto pareça espontânea. Mas Mauad completa dizendo que, "não importa se a imagem mente, o importante é saber por que mentiu e como mentiu." [5]e

> [...] Se a fotografia não é necessariamente uma prova incontestável da verdade, e portanto não constitui um documento irrefutável da História, convém ao historiador, ao educador e ao cidadão em geral o conhecimento dos diferentes mecanismos pelos quais uma fotografia também pode esconder, dissimular ou mesmo mentir sobre determinado personagem, tema ou acontecimento [...] [6]

Ou seja, ao analisarmos uma imagem devemos estar atentos para as possíveis manipulações e as intenções daqueles que a fizeram.

Por mais que as fotos sejam provenientes de uma suposta mentira, Susan Sontag diz que "sempre existe o pressuposto de que algo existe ou existiu, e era semelhante ao que está

[3] TURAZZI, Maria Inez. *Informes e Documento. História, a fotografia e o ensino de história*. São Paulo: Editora Moderna, 2005. P.

[4]MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, Vol. 1, nº2, 1996. p.47

[5] Ibid. p.47

[6]Ibid.p. 47.

na imagem" [7]. Como no caso de quando é retratada a arquitetura, meios de transporte, paisagens, monumentos, roupas, móveis, objetos, espaços arquitetônicos, poses, etc. A fotografia é uma das maneiras de expressão do ser humano, é um registro de sua maneira de ser, pensar e agir. Desde que seja questionada corretamente não há como negar sua importância para a historiografia.

Em sala de aula, ela é muito utilizada principalmente nos livros didáticos, porém ainda é relegada a mera ilustração do texto, Ulpiano T. Bezerra de Meneses nos fala que

> [...] não é menos considerável seu peso negativo, quando o papel que ela desempenha é o de mera confirmação muda do conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, o que é pior de simples indução estética em reforço ao texto, ambientando afetivamente aquilo que de fato contaria. [...] [8]

Circe Bittencourt em seu texto "Livros didáticos entre textos e imagens", destaca a função pedagógica vista pelos editores e autores de livros escolares de história, onde "Ver as cenas históricas, era o objetivo fundamental que justificava, ou ainda justifica, a inclusão de imagens nos livros didáticos em maior número possível, significando que as ilustrações concretizam a noção altamente abstrata do tempo histórico" [9]. Certamente não podemos discordar da dificuldade em abordar assuntos abstratos como tempo e passado com alunos em formação cognitiva, mas ao utilizarmos a imagem como fonte, explorando todas as informações que elas podem oferecer, o aprendizado será muito mais efetivo.

Compreendendo a importância dominante da dimensão visual na contemporaneidade, e a difusão dos meios eletrônicos onde são popularizados imagens e hábitos, que nos coloca de frente a novas necessidades de instrumentos para análise, propõe aqui uma forma de análise fotográfica destinada a ser trabalhada em sala de aula. Para isto, é necessário falar sobre a oficina que foi o meio que possibilitou tais questionamentos, como ela é composta, como é trabalhada com os alunos, resultados positivos e desacertos. Isto serve tanto para articular e fundamentar o roteiro de análise proposto como para servir de idéia a professores dispostos a aprofundar ainda mais o assunto.

---

[7] SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia.* Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.16

[8] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanços provisórios, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v. 23, nº45, 2003. p.21.

[9] BITTENCOURT, Circe. Livros Didáticos entre Textos e Imagens. In: *O saber histórico na sala de aula,* org. por Circe Bittencourt. São Paulo, Editora Contexto, 1997, PP. 69-89. p.75.

2.1 Oficina de fotografia – experiência

O projeto "Contação de Histórias do Norte do Paraná" tinha por base oferecer subsídios para que os professores de escolas públicas da área metropolitana de Londrina-PR, desenvolvessem projetos de história com a ajuda de seus alunos, pesquisando as memórias das comunidades das quais fazem parte.

Para isto, o projeto contou com alunos de graduação em história e comunicação social da UEL que desenvolveram oficinas como criação e manutenção de blogs, entrevistas, fotografias, mapas e contos paranaenses, todas as oficinas tinham o intuito de embasar estes projetos de pesquisa.

A oportunidade de realizar a oficina de fotografia para os alunos das escolas participantes do projeto veio junto com o desafio de desenvolver a sensibilidade em alunos que tem amplo acesso ao mundo das imagens digitais, mas pouquíssimos conhecimentos sobre a fotografia como expressão artística e como fonte para a pesquisa e o ensino de história.

O tempo de aproximadamente 3 horas sempre foi insuficiente para os temas abrangentes e as dúvidas pertinentes dos alunos. Eu e Renato Resende Vasconcellos da área de comunicação social, meu parceiro de oficina, optamos por dividi – lá basicamente em três etapas principais: a primeira parte consistia em apresentar aos alunos a história da fotografia, desenvolver junto a eles técnicas fotográficas básicas e sensibilizá-los para a arte de fotografar, a segunda etapa era a prática, que consistia em fazermos pequenos passeios para os alunos poderem tirar fotos e em seguida comentar as técnicas utilizadas. Por fim analisávamos as imagens feitas pelos alunos com a ajuda de uma tabela de análise de imagens. A seguir, discutirei essas etapas mais detalhadamente.

Nesta parte inicial, para situarmos o debate, apresento aos alunos uma breve história da fotografia.

Fotografia que vem do grego "fós" (luz) e "grafis" ("desenho" "pincel"), que basicamente significa o desenho da luz, era pesquisada desde a época de Leonardo Da Vinci, segundo Walter Benjamin em "Pequena história da fotografia"[10]. O maior problema técnico da fotografia era em relação à fixação da imagem obtida. Por volta de 1836 que Daguerre e Nièpce alcançarem o resultado e foi quando "o estado interveio, em vista das dificuldades

[10] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Trad. Sérgio P.Rouanet. São Paulo: Brasilienses, 1985. p.104

encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta (...) e colocou em domínio público. Com isso, foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado”[11].

Desde a descoberta de como fixar as imagens no papel, a fotografia alternou entre períodos de estima e descaso. Primeiramente foi encarada como uma arte inferior perante a pintura, devido aos inúmeros aproveitadores que se apoderaram das técnicas fotográficas com a intenção exclusiva de ganhar dinheiro fácil, depois como arte superior quando estudiosos chegaram à conclusão que a fotografia tinha libertado a pintura de seus padrões e possibilitou o desenvolvimento do expressionismo e quando começaram a surgir trabalhos belíssimos como de: Júlia Margaret Cameron, David Octavius Hill e Félix Nadar, sua importância foi reconhecida.

Fazer um paralelo para os alunos sobre os custos da fotografia hoje e da fotografia antigamente ajuda a compreender quem eram as pessoas que podiam registrar suas imagens, ou seja, até meados dos anos 1900 a maioria absoluta das fotografias eram de pessoas abastadas. Com os desenvolvimentos técnicos e científicos pela qual a fotografia passou ao longo desses aproximados 180 anos, possibilitaram a popularização das câmeras fotográficas, em especial as câmeras digitais, com tamanho e preço reduzidos, que levou a uma banalização da fotografia.

Porém como nada é absolutamente negativo ou absolutamente positivo, hoje em dia vemos pessoas que compram boas câmeras, facilitados pelos preços acessíveis, e que sozinhos desenvolvem o exercício do olhar obtendo imagens expressivas e esteticamente bonitas. Rogério Schnell nos diz também da importância em relação às memórias das pessoas (e consequentemente a história), pois “a fotografia se constitui num dos mais democráticos meios de perpetuação das memórias e das emoções das pessoas, seja retratando seus familiares como lugares e acontecimentos festivos ou tristes” [12].

Independente das fotos representarem atitudes de uma sociedade, documentar um acontecimento, ou expressar sentimentos, seu testemunho para a história é válido. A fotografia não só informa como conforma uma visão de mundo. Mauad utilizando termos de Jacques Le Goff diz que

[11] Ibid. p.91.

[12] SCHNELL, Rogério. *O uso da fotografia em sala de aula. Palmeira: espaço urbano, econômico e sociabilidades – a fotografia como fonte para a história – 1905 a 1970.* Disponível em: < http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/5-4.pdf>. Acesso em: 20 janeiro, 2011. p.5.

> [...] há que se considerar a fotografia, simultaneamente, como imagem/documento e como imagem/monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos [...] No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. [...] [13]

Lembrando que toda imagem/documento também é considerada um monumento, pois ela é produzida no passado e guardada para a posterioridade.

Em sala de aula, levar fotografias tiradas por fotógrafos diversos e pedir para que os alunos tragam fotografias de suas famílias, possibilita fazê-los perceber a diferença básica entre uma fotografia artística e uma fotografia de seu álbum de família, por exemplo. A diferença básica está nas técnicas que o fotógrafo usa, pois sendo conhecedor destas, utilizará para conseguir o resultado desejado, enquanto a fotografia tirada por um leigo será obtida através da opção "automática" das câmeras, na tentativa de erro e acerto.

Na sequência da oficina, damos noções básicas de como tirar melhores fotos, mesmo tendo uma câmera digital convencional. Nesta parte pensamos na necessidade que se teria quando, por exemplo, os alunos e professores fossem para a prática, entrevistar os envolvidos na pesquisa, e quisessem registrar o momento com fotos. Afinal, não basta ter uma câmera na mão e uma idéia na cabeça para obter uma boa imagem, é necessário o conhecimento de algumas técnicas.

O conhecimento de técnicas, a sensibilização para a arte fotográfica e o incentivo para observarem imagens, desenvolve o olhar apurado para reconhecer os elementos que compõem a linguagem fotográfica. Estes são pontos fundamentais para os alunos tirarem melhores fotos e ter subsídios para analisar imagem, pois devem estar atentos para compreenderem o universo fotográfico com seus "truques" de luz, ângulo, perspectiva, composição, planos, textura, foco e movimento que podem alterar o resultado da imagem criando efeitos óticos. Como por exemplo, quando se fotografa uma pessoa de um ângulo acima de sua cabeça ela parecerá pequena e frágil, ou quando se utiliza um ângulo abaixo do quadril ela parecerá grande e viril.

Após levantarmos estes debates com os alunos, encerrávamos a primeira parte com a experiência única de levá-los para fotografar seus amigos, a escola e as cercanias. É neste momento da oficina que os alunos têm a possibilidade de se expressarem, mostrando o que apreenderam na sala. É a parte da oficina que eles mais se empenham, o ambiente

[13] MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, Vol. 1, nº2, 1996. p. 85.

descontraído permite se sentirem a vontade para esclarecer dúvidas, contar suas experiências anteriores com fotografia e pedir ajuda para tirar determinada foto.

Na sequência, enquanto os alunos faziam um intervalo, descarregávamos as fotografias feitas por eles no computador e as analisava rapidamente. Esta parte funciona como um "feed-back" para os alunos, pois selecionávamos uma imagem de cada aluno, projeto-a com o auxílio de um data-show e pedíamos para que eles explicassem quais foram seus temas e que técnicas utilizaram.

Os comentários sobre a sua imagem e dos demais servem para que eles prossigam desenvolvendo a sensibilidade do olhar que engloba atentar para seus erros e acertos, entender e respeitando a maneira de ver do outro e compreender melhor o universo que estão pesquisando. Pois, a partir da atividade proposta, o aluno é obrigado a procurar detalhes e analisar minúcias que nem sempre conseguiriam enxergar, já que o ato de fotografar, como falamos anteriormente, mostra que a realidade pode ter inúmeros ângulos e múltiplas faces.

Por fim escolhia um ou duas imagens e distribuía um roteiro para uma análise metódica feito por Francisco Ferraz. Este roteiro é bem completo, conta com aproximadamente 55 questões e é dividido em cinco partes que são sobre a "procedência de uma imagem", "finalidade de uma imagem", "tema ou assunto", "estrutura técnico-formal" e "simbolismos" [14]. Porém, contém perguntas que exigem um conhecimento mais amplo dos alunos o que torna difícil de ser explicado e trabalho em sala de aula.

Devido à falta de pesquisas sobre o uso de fontes imagéticas em aulas de história, das minhas observações da aplicação do roteiro de Francisco Ferraz e do roteiro feito por Ana Maria Mauad, proponho um novo roteiro com palavras simples e idéias de fácil compreensão para facilitar o trabalho com as informações que a imagem oferece.

2.2 Uma proposta para análise de fotos em sala de aula

Os estudos históricos de análise de imagem se desenvolvem basicamente sobre análises iconográficas que é o ato de descrever a imagem tal como ela aparece e análises iconológicas que buscam interpretar as imagens. Para o roteiro de imagens desenvolvido abaixo, utilizei estas duas formas de análises.

[14] FERRAZ, F.C.A. Uma agenda alternativa para o debate sobre o uso escolar das fontes históricas. In SHMIDT, M.A; CAINELLI, M.R (orgs) in *III ENPEH*, Curitiba : Aos Quatros Ventos, 1999.

Para melhor facilitar a análise iconológica, sugiro utilizar textos ou mesmo outras imagens da mesma época ou do mesmo acontecimento, pois, isto faz com que forme um contexto da obra e amplie as informações acerca de sua linguagem, histórico, intencionalidade e produção.

As perguntas primordiais para interpretar uma fotografia são: Por quê? e Para que as imagens foram construídas? Entendendo que elas foram feitas dentre um conjunto de inúmeras possíveis escolhas. Mauad nos diz que

> [...] as imagens são históricas, que dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que as produziram e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. Neste sentido, as fotografias guardam, na superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. [...][15]

Sendo o fotógrafo o responsável por selecionar o que irá ser retratado, Borys Kossoy o chama de "filtro cultural", pois ele possui sua leitura própria do mundo, é ele que faz a

> [...] seleção de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético-, a preocupação na organização visual os detalhes que compõem o assunto bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia. Todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural [...] [16]

Esta seleção influi diretamente na maneira como entendemos a ocasião retratada pelas lentes do fotógrafo, por isto é interessante que em sala de aula o professor leve informações pertinentes ao autor da foto como dados bibliográficos e suas técnicas.

Kossoy denomina de "filtro cultural" o fotógrafo, porém, a pessoa que interpreta e analisa uma fotografia também é um "filtro cultural", pois, ao analisar uma imagem, ela estará empregando seus pontos de vista, ou seja, é a sua interpretação sobre a interpretação do fotógrafo[17].

Para a análise proposta, dividiremos basicamente a imagem em duas partes, a parte material que é tudo aquilo que podemos ver na imagem, que podem ser as pessoas envolvidas

[15] MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, Vol. 1, nº2, 1996. p.90.

[16]KOSSOY, Boris. *Fotografia e História.* 2° ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.43.

[17] KOSSOY, Boris. *Fotografia e História.* 2° ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.43.

na cena, as expressões, a arquitetura, as roupas, os móveis, o ângulo que o fotógrafo optou por bater a foto, o foco, a luz que utilizou para dar determinado destaque, o tipo de papel impresso, algum rabisco no verso e assim por diante.

A parte imaterial, digamos assim, engloba os contextos e símbolos que são tão importantes quanto o material, mas que ficam implícitos na imagem e necessita de uma mudança de foco para olhar mais profundamente e com imaginação. Ela é resultado de determinadas convenções sociais, sobre isto, Ulpiano T. Bezerra de Meneses diz que

> [...] É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares, e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa á procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados as motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retraçar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens [...][18]

Para iniciar uma análise, podemos colocar questões simples aos alunos como: O que nos podemos saber apenas olhando a fotografia? O que precisa de pesquisa para entender? Parte do a imagem não nos mostra, nós podemos pelo cenário supor o local ou a época e a partir daí começar a compreender o contexto e as intenções.

Para pesquisadores e pessoas que estudam imagens, é mais fácil a dedução e síntese de informações que a imagem apresenta. Porém para crianças e adolescentes pode ser mais complicado, por isto a necessidade de materiais complementares como textos, vídeos ou outras imagens referentes ao período para os ajudarem a analisar, deduzirem e compararem com a imagem que tem em mãos.

Quadro Sugestivo Para Análise de Fotografias		
		Qual o tipo de material em que a fotografia está impressa?
		Qual o tamanho da imagem? Possui margem?
		Qual sua coloração? Preto e branco ( ) Sépia ( ) Colorida ( )

[18]MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanços provisórios, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v. 23, nº45, pp. 11- 38, 2003. p. 28

Material	Estrutura	Está datada?
		Está assinada por alguém?
		Está bem conservada? Apresenta marcas de desgaste pelo tempo, riscos, rasgos, etc.?
		Possui alguma informação no seu verso?
	Conteúdo	Descreva o ambiente representado e se possível o tempo, levando em consideração (dia/noite; calor/frio; estação do ano; sol/claridade/névoa/chuva.)
		Descreva (se houver) as pessoas presentes e a maneira como estão se portando, o que estão fazendo:
		Tente caracterizar suas expressões:
		Descreva suas roupas:
		Quais os principais elementos que estão na cena?
		Quais os elementos que aparecem em segundo plano?
		Que objetos aparecem e qual sua função dentro da imagem?
Imaterial (normalmente precisa de uma pesquisa ou material a parte)		Em relação à produção da imagem: Quem fez e porque fez?
		Qual a data e a localização?
		Possui algum título? Qual?
		Houve algum tipo de alteração quanto ao seu conteúdo ou sua forma?
		Você tem conhecimento sobre algo que o autor tenha dito ou escrito a respeito da imagem?

	Quanto a técnica utilizada, o que podemos destacar a respeito da: -Luz presente na imagem: -Sombra: -Composição: -Perspectiva e Movimento: -Ângulo:

As análises podem ser instigadas e os exercícios propostos, conforme os objetivos do professor. Segue a baixo algumas idéias utilizadas em sala de aula para o trabalho com fotografias após a aplicação do quadro de análise.

- Escrever um resumo com o que foi observado e pesquisado em relação a (s) imagem (ns) trabalhada (s).

-Debate feito com a classe, onde discutam quais as dificuldades encontradas para compreender a imagem, como: Que perguntas foram mais difíceis de responder? Quais informações adicionais foram utilizadas para confirmar as respostas? Quais perguntas ficaram sem respostas e por quê? O que não ficou claro sobre a imagem?

-Levar imagens de diferentes épocas sobre o mesmo tema, por exemplo, infância e propor para os alunos que coloquem as imagens em ordem cronológica e explique por que.

- Discutir com os alunos as facilidades da reprodutibilidade nos dias de hoje e o que trouxe de positivo e negativo para nossa sociedade.

-Para trabalhar com memória fotográfica, pedir para os alunos trazerem para a sala de aula fotos de sua família ou do local onde vivem e propor a criação de um álbum em ordem cronológica, onde eles expliquem o que mudou e o que permaneceu de uma imagem para outra.

- Levar fotografias modificas manualmente, como por exemplo aquelas fotografias onde utilizavam a colorometria e pedir para os alunos levarem fotos modificadas pelo photoshop, instigando a discussão sobre a verdade na fotografia.

Interessante também propor pesquisas sobre:

- Como se revela uma fotografia analógica?

-Quais os principais modelos de câmeras da história da fotografia?

-Vida e obra de fotógrafos.

-Fotografias que marcarão época.

-Imagens modificadas pelo photoshop.

CONCLUSÃO

A fotografia atualmente é tão presente em nossas vidas e nos meios de comunicação como um todo, que não percebemos o que está ao nosso redor, o olhar se torna efêmero frente a tantas imagens. O trabalho com fotografias desperta a crítica necessária para compreendermos essa importante fonte imagética que tem seu papel cultural e de preservação da memória, fornecendo a quem quer que a utilize, seja alunos ou pesquisadores, subsídios para compreender questões históricas como a mudanças do tempo e espaço, onde nós somos agentes de uma história que se encontra em construção.

> [...] Os desafios são vários como demonstramos no início deste trabalho, refletindo sobre a fotografia, do que ela representa das dificuldades em sua análise devido a sua não verbalização, dos perigos da manipulação da mesma enquanto propaganda política e ideológica, da visão errônea muitas vezes de que a fotografia é a imagem do real, da verdade absoluta; porém o que fica de toda esta reflexão é de que ela se constitui num importante documento histórico que poderá e deve ser utilizado por todos que se interessam pela sua análise como fonte de informação, de esclarecimento e de memória. [...] [19]

O objetivo desse material não é fornecer um quadro de análise acabado, mas sim a base para a compreensão de fotos em sala de aula. Esse material instiga alguns exercícios, mas deixa em aberto espaço para a criação novas idéias que se adéquem melhor ao tema que será trabalhado.

O pontapé inicial para o professor utilizar fontes imagéticas aprimorando o ensino de história e o aproximando da teoria, instigando os alunos a saírem da posição de admiradores de uma imagem e passarem a ler imagens criticamente, fotografar com criatividade e talvez até mesmo analisar suas próprias imagens.

[19] SCHNELL, Rogério. *O uso da fotografia em sala de aula. Palmeira: espaço urbano, econômico e sociabilidades – a fotografia como fonte para a história – 1905 a 1970.* Disponível em: < http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/5-4.pdf>. Acesso em: 20 janeiro, 2011. p.83.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Trad. Sérgio P.Rouanet. São Paulo: Brasilienses, 1985.

BITTENCOURT, Circe. Livros Didáticos entre Textos e Imagens. In: *O saber histórico na sala de aula***,** org. por Circe Bittencourt. São Paulo, Editora Contexto, 1997, PP. 69-89.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, Sp: Papirus, 1993.

FERRAZ, F.C.A. Uma agenda alternativa para o debate sobre o uso escolar das fontes históricas. In SHMIDT, M.A; CAINELLI, M.R (orgs) in *III ENPEH*, Curitiba : Aos Quatros Ventos, 1999.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História.* 2° ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LIMA, Ivan. *A fotografia é sua linguagem.* Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução a fotografia.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, Vol. 1, nº2, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanços provisórios, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v. 23, nº45, pp. 11- 38, 2003.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico.* Etienne Samain, organizador- 2° ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia.* Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHNELL, Rogério. *O uso da fotografia em sala de aula. Palmeira: espaço urbano, econômico e sociabilidades – a fotografia como fonte para a história – 1905 a 1970.* Disponível em: < http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/5-4.pdf>. Acesso em: 20 janeiro, 2011.

TAVARES, Kelly. *A leitura da imagem fotográfica em sala de aula.* Disponível em: < http://quasarte.blogspot.com/2007/07/leitura-da-imagem-fotogrfica-em-sala-de.html>. Acesso em: 15 dezembro, 2010.

TURAZZI, Maria Inez. *Informes e Documento. História, a fotografia e o ensino de história.* São Paulo: Editora Moderna, 2005.

"A vida num caleidoscópio" in Revista e, Sesc São Paulo, nº163, dez. 2010.

“RETRATOS DE VELHOS QUANDO JOVENS”: MEMÓRIA, IDENTIDADE E CULTURA EM LONDRINA – UMA ABORDAGEM FOTOGRÁFICA

NISLEY CIACARELI,
Universidade Estadual De Londrina
Fundação Araucária
nisleyc@yahoo.com.br

RESUMO
Com a melhora da expectativa de vida, os idosos vêm ganhando mais espaço em nossa sociedade, conquistando independência e vida ativa. A proposta central deste trabalho reside em buscar compreender “a melhor idade” – que pode ser definido como o grupo de pessoas que já atingiram os 60 anos –, através de vestígios da memória presentes em sua identidade. Para isso analisaremos um grupo de idosos que frequentam os bailes de terceira idade na cidade de Londrina, utilizando fotografias realizadas no próprio local dos bailes, tendo como apoio para análise as observações feitas nos dias de baile, as conversas com os idosos e a revisão bibliográfica referente ao tema. Os suportes comunicacionais utilizados (fotografias e conversas) serão portas de entrada para o mundo das lembranças desses idosos que nos ajudará a compreender alguns aspectos culturais que invariavelmente está ligada com o passado desses frequentadores que fundamentam a afirmação de um determinado tempo e de uma identidade social.
PALAVRA- CHAVE: História do tempo presente, retrato fotográfico, idosos e memória.

ABSTRACT
With the improvement in life expectancy, the elderly is gaining more space in our society, gaining independence and active life. The purpose of this paper is to seek to understand the "best age " - which can be defined as the group of persons who are over 60 years - through memory traces found in his identity. For this we analyze a group of seniors who attend the dances for the elderly in the city of Londrina, using photographs taken on site of dances, with the support for analysis of the observations made in the days of dancing, conversations with the elderly and the literature review concerning the subject. The communication media used (photographs and conversations) are the gateways to the world of memories of the elderly that will help us understand some cultural aspects that are invariably linked with the past of those patrons that support the assertion of a particular time and a social identity .
KEY WORDS: History of present time, photographic portrait, seniors and memory.

1. INTRODUÇÃO

Atualmente o dia do idoso é comemorado – nacional e internacionalmente – no dia 1º de outubro, data instituída pelas nações unidas em 1999. No Brasil, até o ano de 2006, esta comemoração era realizada no dia 27 de setembro conhecido também como "O Dia do Ancião", devido à morte de São Vicente de Paulo em 1660 com 81 anos.

Esta data tem em vista a reflexão, promoção das dificuldades e proteção aos diretos dos idosos, já que estes enfrentam dificuldades com suas baixas aposentadorias, condições culturais desfavoráveis e falta de infra-estrutura adequada às condições físicas dos idosos nas cidades, o que resulta em seres desvalorizados e os levam a insegurança, confinamento e muitas vezes exclusão social.

É interessante fazermos um paralelo com a morte de São Vicente de Paulo e a expectativa de vida nos dias de hoje, em 1660 era raro pessoas viverem até os 81 anos já que a expectativa de vida era de 40 anos, atualmente no Brasil esse índice chega a 77 anos para as mulheres e 69, 4 anos para os homens. Isto mostra o principal efeito dos avanços da medicina e da melhoria na qualidade de vida confirmando a expectativa da Organização Mundial de Saúde (OMS) que o número de 600 milhões de idosos em 2000 irá dobrar até 2025.

Nestas circunstâncias observamos o espaço que o idoso vem conquistando em nossa sociedade, desde respeito a sua condição, direitos, estatutos, atendimentos preferenciais, incentivos ao lazer e ao turismo, dentre outros.

Não existe uma única maneira de ser velho e viver a idade madura, até mesmo porque "Em nossa sociedade, os indivíduos não se percebem envelhecer como uma totalidade. A idéia tão difundida atualmente, da velhice como um estado de espírito, dissocia a aparência decaída do corpo, da vivacidade e juventude do espírito" [1], isto nos mostra um novo conceito de velhice ativa disseminada nos bailes de terceira idade.

A proposta central deste trabalho reside em buscar compreender este grupo também chamado de "a melhor idade" – que pode ser definido como o grupo de pessoas que já atingiram os 60 anos –, através de vestígios da memória presentes em sua identidade. Para isto analisaremos um grupo de idosos que frequentam os bailes de terceira idade na cidade de Londrina, utilizando fotografias realizadas no próprio local dos bailes, tendo como apoio para análise as observações feitas nos bailes, as conversas com os idosos e a revisão bibliográfica referente ao tema.

[1] BARROS, Myriam M. Lins de. *Trajetórias dos estudos da velhice no Brasil*. Sociologia, Problemas e Práticas, Portugal, nº 52, 2006, p. 122.

Os suportes comunicacionais utilizados (fotografias e conversas) serão portas de entrada para o mundo das lembranças desses idosos, porém, diferente da maioria dos trabalhos sobre memória e fotografia, não procuraremos utilizar a fonte imagética como meio para recuperação ou auxílio à memória das pessoas idosas, mas sim, se aproximando das pesquisas antropológicas, como fonte de dados para compreender alguns aspectos culturais que invariavelmente está ligada com o passado desses frequentadores que fundamentam a afirmação de um determinado tempo e está presente na construção da identidade desses idosos.

Esses bailes são interessantes, pois são espaços onde os idosos se encontram e tem suas afinidades como, por exemplo, dançar e ouvir músicas da época de sua mocidade, essas relações

> [...] criam as regras básicas de sociabilidade entre os freqüentadores, onde estão incluídas as transgressões a padrões de sociabilidade tradicionais da velhice, como o namoro e os jogos de sedução. Nestes espaços de interação prevalece, ao contrário da velhice estigmatizada, uma versão da experiência de velhice ativa que remete a idéia de juventude [...] [2].

Diferente de outros lugares de idosos, os bailes trazem uma alegria própria.

2. DESENVOLVIMENTO

Primeiramente, daremos evidência a questões metodológicas historiográficas relativas à “história do tempo presente” que nos fornecerá base em nossa pesquisa para o trabalho com fonte imagética e memória, porém é necessário discutirmos o que essas fontes representam para a historiografia, o que elas podem nos proporcionar, bem como suas proficuidades e limitações.

Num segundo momento, abordaremos o contexto histórico e o universo mágico do qual o baile de terceira idade da Vila Brasil está inserido, que vão além de momentos de nostalgia, onde gente bonita e bem arrumada passa as tardes dançando.

Somente a partir destes entendimentos é que poderemos ter parâmetros de análise para as fontes utilizadas na compreensão da identidade dos frequentadores dos bailes de terceira idade.

[2] BARROS, Myriam M. Lins de. *Trajetórias dos estudos da velhice no Brasil*. Sociologia, Problemas e Práticas, Portugal, nº 52, 2006, p.120.

2.1 HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE

A história do tempo presente ainda gera grandes debates no meio acadêmico, pois existe uma inquietação por parte dos historiadores quanto à proximidade temporal, onde muitos alegam que para se fazer história é necessário certo distanciamento do fato pesquisado, já que não acreditam ser possível compreender um processo histórico inacabado.

Na antiguidade clássica, a história se construía em sua maioria por meio de relatos orais dos acontecimentos, Marieta de Moraes Ferreira nos diz que:

> [...] Para Heródoto e Tucídides, a história era um repositório de exemplos que deveriam ser preservados, e o trabalho do historiador era expor os fatos recentes atestados por testemunhos diretos. Não havia portanto nenhuma interdição ao estudo dos fatos recentes, e as testemunhas oculares eram fontes privilegiadas para a pesquisa.[...][3]

A pergunta que fica é qual foi o motivo da história que utiliza fontes diretas ser desqualificada em detrimento da historiografia da segunda metade do século XIX?

Ferreira nos diz que este fato está relacionado com a institucionalização da história como disciplina universitária, com a incorporação de métodos de estudos que lhes eram próprios, onde para manter a objetividade era necessário distanciamento

> [...] Assim, só o recuo no tempo poderia garantir uma distância crítica. Se acreditava que a competência do historiador devia-se ao fato de que somente ele podia interpretar os traços materiais do passado, seu trabalho não podia começar verdadeiramente senão quando não mais existissem testemunhos vivos dos mundos estudados. Para que os traços pudessem ser interpretados, era necessário que tivessem sido arquivados. Desde que um evento era produzido ele pertencia a história, mas, para que se tornasse um elemento do conhecimento histórico erudito, era necessário esperar vários anos, para que os traços do passado pudessem ser arquivados e catalogados (Noiriel, 1998).[...][4]

Com isto pregava-se que somente os historiadores que tinham formação acadêmica e que sabiam dos métodos historiográficos, teriam condições de executar corretamente sua tarefa. Ou seja, com a exigência de métodos próprios, formação acadêmica específica e

[3] FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente: desafios. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v.94, nº 3, p.111-124, maio/jun., 2000. p.1.

[4] Ibid. p.2.

oposição aos estudos contemporâneos, houve um monopólio do saber histórico onde separavam os "verdadeiros historiadores" dos amadores. [5]

Nas discussões presentes no livro "Questões para a história do tempo presente" organizado por Agnès Chaveau e Philippe Tétart, eles dizem que o retorno a esta história foi proveniente da demanda social, tributária dos anos 1950, quando a sociedade traumatizada pelas duas grandes guerras buscava esclarecimentos sobre os ocorridos.[6]

Porém o termo como hoje conhecemos de "história do tempo presente" veio com a criação do Instituto da História do Tempo Presente (IHTP) no ano de 1978 na cidade de Paris, que é um centro que agrega não só historiadores, como antropólogos, cientistas políticos, sociólogos, enfim todos os pesquisadores interessados na história própria de seu tempo.

Henry Rousso um dos criadores do "IHTP", em entrevista para a revista "Tempo e Argumento" fala que "Nós fazemos uma história inacabada. Nós fazemos uma história do inacabado. Nós assumimos o fato de que as análises que vamos produzir sobre o tempo contemporâneo, provavelmente, terão certa duração e que os acontecimentos vindouros podem mudá-las." [7].

O paradigma presente neste trabalho gira em torno do uso de fotografias não como somente meio de preservar a memória, mas, como é tirada no momento da pesquisa, serve com fonte para compreender ainda melhor a identidade desses frequentadores de bailes de terceira idade. Na fotografia ali exposta temos o que o idoso é hoje, ou seja, o resultado e as articulações de sua história de vida, suas memórias, as pessoas com as quais conviveu e os lugares que freqüentou, dentre tantas outras influências identitárias.

2.2 MEMÓRIA E IDENTIDADE

Para adentrarmos na discussão de memória e identidade, há necessidade de compreendermos melhor a memória, este tema que possibilitou novas abordagens para a historiografia e que incita tantos debates em diversas áreas de pesquisa.

A mitologia nos conta que da união de Urano (deus grego que personifica o céu) e de Gaia (deusa da terra), temos o nascimento de Mnemosine que representa a memória, que

[5] Ibid. p.4.

[6]FERREIRA, Marieta de Moraes. História, Tempo Presente e História Oral. *Topoi*. Rio Grande do Sul, v.3, n.5, p.314- 332, jul./dec. 2002. ano de 1999. p. 15.

[7] MACEDO, Fábio e AREND, Silvia M. F. Sobre a história do tempo presente: Entrevista com Henry Rousso. *Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 201– 216, jan./jun. 2009. p. 5 e 6.

preserva as pessoas do esquecimento. Mnemosine teve com Zeus as nove musas, sendo que umas delas é Clio, a musa da História e da criatividade.

Na mitologia, a história tem ligação direta com a memória, é sua filha, sua descendente. Porém Pierre Nora nos fala da memória em oposição à história

> [...] A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais [...] [8]

Ao contrapor história a memória, Nora incita toda a dinâmica que a memória possui, pois os "meios" desta são as próprias pessoas e suas relações sociais que estão sempre passíveis a influências e mudanças, já a história que é algo de natureza intelectual e científica é analítica e possui seu próprio discurso crítico, que ao reconstruir o passado seleciona determinadas memórias excluindo outras.

A memória oral, também conhecida como memória tradicional nas sociedades sem escritas, era praticamente a única forma de transmitir para as futuras gerações conhecimentos e tradições. No entanto com a redução do uso da memória tradicional em detrimento da criação do alfabeto, resultou em uma tentativa de "acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi"[9] nos diz Nora e para completar, Jaques Le Goff em seu livro "História e Memória" cita um trecho do livro "O Fedro" de Platão, em que fala sobre a repercussão desta criação que mudou a concepção de memória.

> [...] Platão, no Fedro (274c-275b) (...) sublinha que, fazendo isso, o deus transformou a memória, mas contribuiu, sem dúvidas, mais para enfraquecê-la do que para desenvolvê-la: o alfabeto "engendrará esquecimento nas almas de quem o aprender: estas cessarão de exercitar a memória porque, confiando no que está escrito, chamarão as coisas à mente não já do seu próprio interior, mas do exterior, através de sinais estranhos. Tudo aquilo

[8] NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. *Projeto História São Paulo:* PUC, n.10, PP.07-28, dezembro de 1993. p. 9

[9] Ibid. p.15.

> que encontraste não é uma receita para a memória, mas para trazer as coisas à mente (ibidem, 275a). [...] [10]

Dentre tantas "moradas da memória" temos as fotografias, os vídeos, os livros, as atas, "os monumentos, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, (...) as paisagens, as datas e personagens históricos cuja importância somos incessantemente relembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, as tradições culinárias" [11] e atualmente lugares mais tecnológicos como a web, os discos rígidos dos computadores, etc.

Tudo isto compõem nossa memória particular e também a memória coletiva da sociedade em que fazemos parte. Uma e outra se completam, a memória individual se apóia na memória coletiva, onde a primeira precisa de um ponto de vista do grupo na busca de certezas de eventos históricos, já as memórias coletivas utilizam as memórias individuais, mas não se confundem com elas, pois ela possui suas próprias leis de legitimação.

A memória é fundamentada em coisas passadas, mas tem ligação direta com o presente vivido por nós. Em Memória, Esquecimento e Silêncio, Pollak nos fala da dificuldade das pessoas exporem abertamente grandes traumas, ele dá como exemplo, aquelas que presenciarão uma guerra ou que sobreviverão ao campo de concentração. Não queremos aqui tratar dos motivos dessas dificuldades, mas sim a influência direta que o presente exerce e "conforme as circunstâncias ocorrem a emergência de certas lembranças, a ênfase é dada a um ou outro aspecto" [12] ou pode também ser silenciada para evitar julgamentos e complicações.

> [...] A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nosso juízos de realidade e de valor[...]"[13].

---

[10] LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 437

[11] POLLAK; Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, vol.2, n.3, 1989. p. 3.

[12] Ibid. p. 8.

[13] BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade: Lembranças dos velhos*. 3° ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.55.

Nossas lembranças e a memória coletiva se tornam fatores determinantes de nossa identidade, Pierre Nora nos fala que

> [...] Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. (...) Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros [...] [14]

Por conseguinte, os senhores e senhoras que buscam divertimento e distração nos bailes de terceira idade possuem em sua identidade características que remetem a memória de sua juventude, que podemos visualizar pelas músicas, pela dança, pelas roupas e pela própria maneira de se portar, isto cria afinidades com outros frequentadores.

2.3 USOS E CRÍTICAS DA FOTOGRAFIA NA HISTÓRIA

Compreendendo a importância da dimensão visual dominante na contemporaneidade, e a difusão cada vez maior dos meios eletrônicos onde são popularizadas imagens e hábitos "o fotógrafo Laslo Moholy-Nagy concluiu um de seus estudos com a seguinte afirmativa "os analfabetos do futuro serão aqueles que não souberem falar através da fotografia" [15] afirmando a importância deste meio de comunicação visual em nossa sociedade, e destacamos aqui não só importância de falar através dela, como também ter condições para interpretá-la adequadamente.

Georg Iggers levanta questões teóricas, políticas e culturais referentes à historiografia do século XXI, dentre essas discussões ele nos fala sobre a proximidade da ciência social com as ciências da cultura, onde existem muitos pesquisadores interessados em explicar "fenômenos históricos com a ajuda de métodos das ciências sociais" [16].

---

[14] NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. *Projeto História São Paulo:* PUC, n.10, PP.07-28, dezembro de 1993. p.5.

[15] NAGY, László Moholy APUD, ACHUTTI, Luiz Eduardo R., 1997, p.51. IN: RECUERO, Carlos Leonardo Coelho. *Festas religiosas na Ilha dos Marinheiros: os ilhéus entre o sagrado e o profano. Um estudo Fotoetnográfico*. Dissertação de Mestrado. Pelotas, 2008.

[16] IGGERS, Georg. Desafios do século XXI à historiografia. História da Historiografia, Ouro Preto, n.4, março 2010. p.118.

Em nossa pesquisa há interação entre história e antropologia visual, pois nossa intenção não é só utilizar a fotografia como fonte que carrega traços do passado e que acaba servindo exclusivamente como "lugar da memória" como nos coloca a história. A fotografia ganha destaque aqui, pois ela é um registro dos seres humanos e de sua cultura, ela materializa a idéia de algo narrado ou escrito, dando uma dimensão muito maior do que está sendo tratado.

Existem metodologias específicas para o uso da fotografia na história, que embora não tenhamos pretensão de pormenorizar esta discussão aqui, devemos ressaltar que para sua análise é imprescindível primeiro levar em consideração que ela é fruto de uma criação humana, ou seja, é imparcial e segundo, que para ser analisada deve ser sempre confrontada com outras informações.

Ou seja, dependemos de dois "filtros culturais" o primeiro está relacionado com o fotógrafo, suas intenções e perspectivas de mundo, além de fatores emotivos e intelectuais[17] o segundo filtro cultural, é o observador que pode conhecer o que está retratado e ter ligações diretas com aquela fotografia (ou não) e a partir disto fazer analogias para a compreensão da imagem.

Assim,

> [...] No processo de interpretação, o espectador seleciona signos que se ajustam a seus padrões de significação e acrescenta à imagem múltiplos feixes de significação que só podem ser percebidos em toda a sua densidade quando a imagem literal se alia à imagem simbólica. A sobreposição da mensagem simbólica e da mensagem literal permite desvendar o universo de significação que informa o conteúdo da imagem e que dá sentido às interpretações tecidas pelo espectador [...] [18]

Estas questões de análise divergem da antropologia que normalmente utiliza a imagem como relato, onde legitima o texto. Bittencourt afirma que nos "trabalhos etnográficos, o material visual é apresentado como um apêndice do texto escrito, que domina a forma de representação do conhecimento antropológico, servindo para dar autoridade e realismo ao relato etnográfico" [19].

[17] RECUERO, Carlos Leonardo Coelho. *Festas religiosas na Ilha dos Marinheiros: os ilhéus entre o sagrado e o profano. Um estudo Fotoetnográfico*. Dissertação de Mestrado. Pelotas, 2008. p. 7.

[18]BITTENCOURT, Luciana Aguiar: Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. IN BIANCO, Bela Feldman; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.* Campinas, SP: Papirus, 1998. p. 201.

[19] Ibid. p.196.

Na história do tempo presente o uso da fotografia se torna uma grande aliada para compreender melhor o objeto de estudo, pois ao documentar o ocorrido, oferece uma narrativa mais esclarecedora e amplia as possibilidades de pesquisa ao agregar informações que podem passar despercebidas pelos nossos olhos no momento do trabalho de campo, como nos fala Carlos Recuero, que

> [...] através da imagem fotográfica e da "segunda leitura" desencadearia a reavivação da memória para fatos e objetos anteriormente vistos e que, devido à limitação da visão e da percepção de mundo em movimento, da cosmologia de elementos que desfilam diante da visão, passaram despercebidos, embora sendo elementos de grande importância para a compreensão dos fenômenos. [...] [20]

A fotografia sendo uma portadora de informações se torna então uma importante técnica que auxilia na coleta de dados, o exercício fotográfico e sua crítica denotam um conjunto de ações de um indivíduo ou de um grupo estudado onde enriquece e favorece a relação entre os outros dados empíricos utilizados, como as observações, as anotações e as entrevistas colhidas nos bailes de terceira idade além de guardar o efêmero da experiência vivida para outros pesquisadores e observadores.

2.4 O BAILE DA VILA BRASIL

A atmosfera que cerca a Associação de moradores da Vila Brasil em Londrina nos dias de baile é peculiar. À distância já podemos perceber a movimentação de carros e pessoas chegando, rumo aquele lugar de paredes salmão com portões vinho.

Mas não é qualquer um que passam por aquele portão rumo à bilheteria, a entrada é permitida só pra quem não frequenta boates porque "já passou da idade", como diria nossa sociedade que necessita criar rótulos. Passou da idade? Que idade? Lá não importa sua idade no RG, o que importa é que o apanágio da juventude esteja em sua alma.

O que importa é que passando pela bilheteria eles adentram a um mundo que lhes são negados aqui fora, um mundo em que os permitem paquerar, cantar e dançar ao ritmo do vanerão, do xote ou da valsa e com isso se esquecerem da desvalorização, do preconceito, das aposentadorias baixas, de condições culturais desfavoráveis que os tornam inseguros e confinados em seus lares.

[20] RECUERO, Carlos Leonardo Coelho. *Festas religiosas na Ilha dos Marinheiros: os ilhéus entre o sagrado e o profano. Um estudo Fotoetnográfico*. Dissertação de Mestrado. Pelotas, 2008. , p.12.

Senhoras e senhores são vistos em suas melhores roupas, roupas que às vezes lembram outras épocas, sempre bem alinhadas. Seus perfumes alastram pelo salão, homens com os cabelos meticulosamente alinhados enquanto outros preferem usar chapéus graciosos. As mulheres sempre vaidosas têm as unhas bem feitas e ressaltam sua beleza crepuscular com maquiagens neutras ou intensamente notáveis, e independente do gênero, podemos notar sempre um sorriso trazido à tira colo, afinal, hoje é dia de baile!

A Associação Comunitária dos Idosos de Londrina (A.C.I.L), saiu das margens do igapó e fundou sua sede na Vila Brasil nos anos de 1987 com a diretoria de SR. Ricieri. O terreno foi doado pela prefeitura na época do prefeito Iso Moreira e a construção foi levantada com o auxílio de toda a comunidade, com o lucro de almoços, bingos e da bilheteria dos baile.

Dona Ignês Vieira Alves, exerce o papel de assistente social dentro da associação, foi a primeira a nos contar sobre a história e rotina deste local. Ela nos contou sobre o trabalho voluntário que muitas pessoas exercem para fazer o espaço funcionar de maneira adequada e que o faturamento é todo voltado para os sócios, além de nos mostrar as diversas fotografias expostas nas paredes com o intuito de mostrarem para os demais as atividades que realizam.

Ela diz que “Aqui todo mundo acaba se conhecendo, aqui todos são amigos, se sentem em casa. É um baile especial para idosos e não é permitida a entrada de meninas mais novas e com roupas curtas porque nós queremos manter esse espaço do jeito que é, tudo com muito respeito, todo mundo conhece a tradição que temos”.

As duas fotos abaixo de minha autoria tiradas no dia 31 de março de 2011, nos mostra Dona Ignês Vieira Alves posando para nossa câmera, após nossa entrevista. Na primeira foto podemos ver alguns objetos de vaidade como os brincos, o colar e o cabelo arrumado. Na segunda foto vislumbramos a bilheteria com informativos diversos como o preço da entrada e o aviso de “proibida a entrada de camisa fora calça, chinelo e shorts” que nos mostra de certa forma as regras colocadas pela diretoria e citadas pela Dona Ignês para manter a tradição e o respeito.

Conta atualmente com 500 sócios e promove excursões para a praia e aparecida do norte, bingos, festa de aniversário para os sócios, organização de desfile no carnaval e no desfile de sete de setembro, lanches, dentre outras atividades com o intuito de valorizar o tempo e a vida dos idosos.

Hoje com um salão de baile com capacidade para 600 pessoas, o baile funciona de quinta das 15:00 às 20:00 horas e de sábado e domingo das 15:00 às 21:00 horas.

CONCLUSÃO

O trabalho com fotografia utilizando metodologias provenientes da antropologia oferece uma melhor compreensão do objeto estudado, pois materializa a idéia de algo narrado ou escrito, dando uma dimensão muito maior do que está sendo tratado, ainda mais pelo fato de que utilizaremos entrevistas e observações feitas nos bailes para analisarmos essas imagens.

Esta pesquisa está longe do fim, pois aqui estão colocadas somente questões iniciais para compreendermos a identidade dos idosos nos dias de hoje que possuem uma expectativa de vida muito maior do que há 20 anos.

REFÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro.* São Paulo: EDUC, 2002.

BARROS, Myriam M. Lins de. *Trajetórias dos estudos da velhice no Brasil*. Sociologia, Problemas e Práticas, Portugal, nº 52, 2006, pp. 109-132.

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

BIANCO, Bela Feldman; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.* Campinas, SP: Papirus, 1998.

BITTENCOURT, Circe. Livros Didáticos entre Textos e Imagens. In: *O saber histórico na sala de aula***,** org. por Circe Bittencourt. São Paulo, Editora Contexto, 1997, PP. 69-89.

BRUNO, Fabiana. *Retratos da Velhice - um duplo percurso: metodológico e cognitivo*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas, 2003.

BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade: Lembranças dos velhos*. 3° ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*/ tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, Tempo Presente e História Oral. *Topoi.* Rio Grande do Sul, v.3, n.5, p.314- 332 jul./dec. 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente: desafios. *Cultura Vozes,* Petrópolis, v.94, nº 3, p.111-124, maio/jun., 2000.

FERRAZ, F. C. A. *Uma agenda alternativa para o debate sobre o uso escolar das fontes históricas.* In: SCHIMDT, M.A., CAINELLI, M.R.(orgs) in III ENPEH, Curitiba: Aos Quatros Ventos, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* . Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

IGGERS, Georg. Desafios do século XXI à historiografia. História da Historiografia, Ouro Preto, n.4, março 2010. pp 105-124.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2° ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KUBRUSLY, A. Cláudio. *O que é fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, Ivan. *A fotografia é sua linguagem.* Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução a fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MACEDO, Fábio e AREND, Silvia M. F. Sobre a história do tempo presente: Entrevista com Henry Rousso. *Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 201– 216, jan./jun. 2009.

MARANHÃO, Eduardo M. de A. Grandezas Metodológicas para uma História do Tempo Presente a partir de Beatriz Sarlo e seu Tempo Passado. *Revista Intellèctus*. Rio de Janeiro,v.1, Ano 8 – 2009.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. *Projeto História São Paulo:* PUC, n.10, PP.07-28, dezembro de 1993.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POLLAK; Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, vol.2, n.3, 1989.

RECUERO, Carlos Leonardo Coelho. *Festas religiosas na Ilha dos Marinheiros: os ilhéus entre o sagrado e o profano. Um estudo Fotoetnográfico*. Dissertação de Mestrado. Pelotas, 2008.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, Práticas Antigas e Novas Perspectivas de Investigação. *Revista de Antropologia,* São Paulo, USP, v. 48, nº 2. 2005.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. Etienne Samain, organizador- 2° ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac, 2005.

SILVA, Helenice. "Rememoração" /Comemoração: as utilidades sociais da memória. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.22, n.44, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Gilda de M. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPITZING, Gunter. *Criatividade em fotografia*. Tradução: Gabriel Cavalcante. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

WALTER, Benjamin**.** *Magia e técnica, arte e política.* Tradução: Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

IMAGENS UTILIZADAS:

CIACARELI, Nisley. Fotografia. CD-ROM. 31 de março de 2001.

IMAGENS RELIGIOSAS NOS MANUSCRITOS MEDIEVAIS

Pamela Wanessa Godoi (UEL/ PIBIC-CNPQ)[1]

Eixo: Imagem e Religião

Resumo: Neste trabalho procuramos desenvolver uma análise de como alguns autores da historiografia atual percebem o estudo de imagens. Utilizamos de base as imagens encontradas em manuscritos medievais: as iluminuras. A iluminação é a arte que nos manuscritos alia a ilustração e a ornamentação, por meio de pintura em cores vivas, ouro e prata, de letras iniciais, flores, folhagens, figuras e cenas, em combinações variadas, ocupando parte do espaço reservado ao texto e estendendo-se pelas margens, em barras ou molduras. Percebemos como as imagens ao longo da história foram utilizadas para expressar e representar o contexto vivido pela sociedade, deste modo, partimos das imagens de uma determinada sociedade para compreendermos melhor suas formas de imaginário e de representação cotidiana do social. Apresentaremos as discussões feitas a partir de historiadores que desenvolvem a questão do uso de imagens como fontes para a narrativa histórica. Dessa forma procuramos demonstrar a transformação da representação visual de simples ilustração para uma base documental de fato, percebendo como esse suporte documental tem sido útil aos historiadores atuais e quais as formas propostas atualmente para a utilização. Ao final apresentamos e discutimos pressupostos do método utilizado por Ginzburg com exemplos e usos de iluminuras.

[1] Trabalho desenvolvido no Projeto: A Arte Gráfica Visual Na Imprensa Anarquista (1901-1927) orientado pelo Professor Doutor Alberto Gawryszewski. Coordenador do Laboratório de Estudos da Imagem na Universidade Estadual de Londrina.

Um debate teórico

A partir da década de 60 com a intensificação da escola historiográfica chamada Nova História foi possível pensar na utilização mais próxima da imagem enquanto documento para análise histórica.

Antes temos, e ainda hoje percebemos isso, a grande utilização da imagem nos estudos históricos de forma secundária: como ilustração de documentos escritos. Com a possibilidade de pensar nos "novos problemas, novas abordagens, novos objetos"[2] a imagem por ela mesma começou a aparecer no cenário historiográfico.

Em um mundo tão voltado as imagens como o do ocidente atual, onde todo tipo de propaganda e relação social busca na imagem uma forma de apresentação, olhar as imagens na história parece ser quase uma necessidade, já que somos frutos de uma cultura da imagem[3]. Buscar entender essas representações advindas de tempos passados é uma curiosidade contemporânea bastante compreensível.

Porém não está legado apenas a contemporaneidade esse apego pelo uso de imagens como tradutoras da sensibilidade humana e como mediadora das relações entre as pessoas.

Ao olharmos para traz vamos perceber que a imagem enquanto linguagem está fortemente presente em várias culturas e em cada uma se sobressai com um significado geral que a caracteriza.

Nos estudos históricos a busca por esses elementos que se destacam enquanto significados para o uso de imagens tem sido relevante para o entendimento da cultura e da sociedade em que a imagem esta inserida. Neste caso, ainda mais que os textos, a imagem traz a possibilidade de estudo da cultura que a produziu, que a enxergou e mesmo que a estudou posteriormente, sendo na maioria das vezes, essas camadas e passagens das imagens diferentes entre si.

Assim, nem sempre o mesmo tempo que produziu a imagem, e o que a viu ou que a estudou ou a utilizou e reutilizou. A imagem torna-se objeto pertencente ao contexto de vários períodos que muitas vezes as leu de formas diferentes, segundo o que o seu imaginário permitiu, mesmo ela sendo a mesma imagem.

[2]BURKE, Peter (Org), *A Escrita da História: novas perspectivas*, Tradução: Magda Lopes, 1ª Ed., São Paulo: Editora Unesp, 1992.
[3]PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2006, pp 101- 104.

Isso tem haver, assim como nos textos, com os signos contidos na imagem. Alguns significados primários como nomeia Panofsky tem suas mudanças lentas, quando às tem. Então a representação de um homem, sempre será a imagem e semelhança de um homem: cabeça, corpo, pernas, braços. O seu significado secundário: um homem, dormindo, andando, cantando, estará na representação segundo aquele que a entende. E ainda mais passará aos olhos do observador seu significado intrínseco, que busca o tema da imagem.[4]

Dessa forma, a imagem pode ser estudada em todos os níveis de seus significados, permitindo o entendimento das diversas temporalidades até chegar a nós. Aumentando ainda, segundo Peter Burke a possibilidade de compreensão do poder dessas representações:

> "O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite, etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas" (BURKE: 2004: 17)

Porém Peter Burke nos alerta das dificuldades de um historiador trabalhar com imagens. Estando mais acostumado com textos escritos, o historiador acaba tendo dificuldade em traduzir o testemunho mudo das imagens em palavras.[5]

Isso se minimiza com a interdisciplinaridade. A busca de referências da história da arte, por exemplo, ajuda o historiador a compreender o objeto estudado e localizá-lo em sua pesquisa, sem torná-lo mera ilustração, ou mesmo sem utilizá-lo como verdade única.

Meneses adianta que é ainda preciso ir além. Entende que o uso da imagem não deve aparecer apenas como uma nova área isolada no contexto acadêmico. É preciso dar conta de todo um entendimento da visualidade[6] que possibilitará compreendermos a vida e os processos ocorridos dentro da sociedade. A imagem, então, não aparece apenas como explicação de si mesma, mas é entendida a partir de uma reflexão sobre o

[4]PANOFSKY, Erwin. Introdução. In: *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Tradução: Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
[5]BURKE, Peter. *Testemunha Ocular – história e imagem*. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004, pp. 11-24
[6] MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

meio que a criou e que a observava, mesmo que nem sempre a criação se dê no mesmo local e período da observação, como já dissemos. Assim, historicizar a imagem é o intuíto primeiro do historiador: inseri-la em seu contexto histórico.

Vemos então hoje, com Ginzburg, Burke, Smith, Meneses uma abrangente bibliografia que busca o entendimento do visual, da linguagem da imagem como evidencia histórica a ser analisada e desenvolvida por historiadores.

No Brasil, essa utilização da imagem enquanto objeto histórico tem se difundido, e isso é visível na busca por realizações de encontros que visam o estudo da imagem e a interdisciplinaridade de áreas. O III Encontro Nacional de Estudos da Imagem é um exemplo, em sua terceira edição, realizada no interior do país atraiu grande número de trabalhos e de participantes.

Na área de medieval isso também se faz presente e é o sinal que o estudo de imagens medievais tem atraído diversos pesquisadores nos últimos anos. O lançamento de uma nova tradução de um grande livro de estudo de caso chamado “Investigando Piero” de Carlo Ginzburg pela Cosac Naify, como a própria editora salientou, é um sintoma de que o estudo de imagens tem atraído um grande público leigo e especializado.

Já Eduardo Paiva em 2006 desenvolve em seu livro “História & Imagens”[7] a necessidade também de pensar a imagem e o seu uso pelo historiador, e pelo não menos historiador, professor de história. Em sala de aula, esse material, pode possibilitar ainda mais envolvimento do aluno com a evidência histórica e permitir ao ensino-aprendizagem o desenvolvimento da produção de conhecimento histórico.

É preciso lembrar, como fez Burke[8] que não é somente de hoje que historiadores brasileiros tem o interesse nas imagens. Mesmo antes que as escolas européias, Gilberto Freire se preocupou em ver nas imagens mais do que simples ilustração.

Um exemplo

Passemos agora, para um exemplo, ainda que superficial, de como utilizar uma iluminura na análise histórica a partir de um método desenvolvido por Carlo Ginzburg.

[7]PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
[8]BURKE, Peter. *Testemunha Ocular – história e imagem*. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004, pp. 14

Esclarecemos que um trabalho detalhado pode ser desenvolvido seguindo pressupostos básicos, que é apenas o que intencionamos apresentar aqui.

Ginzburg é um historiador italiano, que apresentou teorias como a da circularidade[9] e trabalha com a identificação da micro-história. O autor enxerga nos detalhes algo particular que traz à luz um grande número de elementos que se relacionam. Como uma foto, onde ele da um "zoom" e analisa aquela pequena parte do todo.

Claro que a história total, desejada por March Bloch[10] não vai ser o conjunto de todos esses "zoons", mas a relação entre eles, a partir do debate dos historiadores. Aqui o "zoom" aparece mais como recorte particular, onde dele é possível se tirar, partindo de reflexões múltiplas, uma noção do contexto e compreensão dos detalhes.

Em um brilhante livro partindo da micro-história[11] ele faz a análise de três obras de um pintor do começo da Idade Moderna: Piero de La Franscesca. Sobre esses três trabalhos de Piero, sendo o segundo um ciclo feito em uma igreja, o autor traz a discussão já feita por historiadores da arte no que diz respeito à datação de cada uma delas.

Através de ligações feitas entre os personagens, os significados dos símbolos e do estilo contidos nas pinturas, ele procura a mais provável data para a execução das obras. Traz no uso de muitos documentos, sejam escritos ou imagéticos, um pouco do contexto do pintor, da sua vida e de como era o local e os envolvidos na execução das pinturas.

Utiliza-se também de várias séries de pinturas do mesmo tema e de outros autores para identificar símbolos e possíveis personagens, assim como usa textos de circulação e o ambiente da época para caracterizar alguns das representações encontradas nas pinturas. Pensando o autor e o cliente ele vai traçando o caminho que as obras devem ter percorrido e desconsiderando assim algumas hipóteses já desenvolvidas por outros autores.

Ginzburg apresenta neste livro uma forma de analisar imagens que busca uma investigação quase policial que envolve todo o contexto de produção e utilização da obra.

---

[9]GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Tradução: Maria Betânia Amoroso; tradução dos poemas: José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

[10] BLOCH, March. *Apologia da História: ou oficio do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

[11]LEVI, Giovanni. Sobre a micro história. in: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p. 133-161.

No caso de uma iluminura, para Ginzburg ter um recorte bastante específico seria, sem dúvida, de suma importância. Aqui vamos apresentar um exemplo de como isso poderia começar a ser feito.

Em meio à iluminação é possível ter vários recortes. Apenas para exemplificar um trabalho como o sugerido por Ginzburg, pegaremos iluminuras em livros de Horas usados em Roma que tratam dos ofícios fúnebres no século XV.

Primeiro é preciso identificar a datação, localização, tema de cada figura e seguir adiante: "(...) a datação, assim como a localização é só o primeiro passo para uma leitura histórica de uma obra de arte."[12]. Quando uns desses elementos não são encontrados, temos um obstáculo que é preciso vencer, ou ser indagado. Por que não temos essa data, ou esse local?. A partir do contexto e ao longo da pesquisa é possível encontrar as respostas ou mesmo levantar novas hipóteses a cerca dessas questões.

No caso das iluminuras fizemos um recorte no banco de dados do ministério da cultura francesa[13]. Encontramos as imagens da divisão catalogada como "Office funèbre". Separamos apenas as imagens dos livros de horas usados em Roma no século XV para verificar como esse rito é percebido nas imagens desse tipo de documentação.

O próximo passo, sugerido por Ginzburg, é a busca por uma particularidade daquela imagem ou daquele conjunto de imagens. Algo que a diferencia de tantas outras. Aqui quando tratamos da iluminura medieval, assim como em outros casos também, encontramos mais um obstáculo. Muitas são essas imagens, de diferentes épocas e temas e muitas delas não são de fácil acesso, devido em muito ao trabalho de catalogação das figuras estar ainda no início. Assim novamente o recorte vem resolver o problema. Perceber semelhanças e diferenças em iluminuras requer um "zoom" ainda mais definido.

A imagem dos ritos realizados aos mortos se apresenta como um tema bastante comum a esse período, não só nos manuscritos iluminados como em outros materiais e locais. Os personagens da cena também são sempre bem definidos, apesar de nem sempre serem identificados. Temos um clérigo que está à frente do rito, alguns outros clérigos que o acompanham e em alguns casos o próprio morto.

[12] GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*.Tradução: Luiz Carlos Cappellano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, pp. 24
[13]ENLUMINURES. *l'Institut de recherche et d'histoire des textes (CNRS)*. Disponível em: <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/LISTES/sujet_00.htm>. Acesso em março. 2011.

Assim a particularidade dessa imagem pode estar exatamente em sua continuidade, em sua necessidade de apresentação a partir de uma regra não estabelecida oficialmente, mas pelo peso da tradição da cena.

Podemos notar e confirmar essa apresentação com a comparação dessas imagens:

Figura 1: Office des morts : matines. *Heures à l'usage de Rome* (Angers – BM- MS 0134). Data: Fim do século XV. Fonte: <http://www.enluminures.culture.fr>

Figura 2: Office funèbre. *Heures à l'usage de Rome* (Angers – BM- MS 2048). Data: antes de 1485. Fonte: <http://www.enluminures.culture.fr>

Figura 3: Office funèbre. *Heures à l'usage de Rome* (Besançon – BM- MS 0050). Data: Segundo quarto do século XV. Fonte: <http://www.enluminures.culture.fr>

Figura 4: Office funèbre. *Heures à l'usage de Rome* (Besançon – BM- MS 0151). Data: meio do século XV. Fonte: <http://www.enluminures.culture.fr>

A hipótese do peso da tradição na representação dessa cena pode ser refletida dando continuidade às pesquisas. Afirmar que uma cena é representada sempre da mesma forma apenas por que só é encontrada assim, é ainda um argumento muito frágil. Segundo Ginzburg: "o contato não explica a permanência" [14].

Passemos para a próxima questão a ser percebida: a produção. Quem são os autores, onde eles viram essas imagens, para quem elas foram feitas e por quê?. Utilizando de perguntas básicas da comunicação também propostas por Anni Duprat, desenvolvemos a pesquisa a partir das buscas dessas respostas exemplificadas por Ginzburg.

A iluminura traz dificuldade na questão de sua autoria. Um não novamente, que traz uma nova reflexão. A posição do iluminador, como ele era visto. Por que não temos o nome dele na imagem ou mesmo no livro? Das figuras exemplificadas nenhum contém a autoria das imagens.

Castelnovo[15] apresenta uma discussão sobre o papel do artista no contexto da idade média. Importante pensar que esse homem, que no início da prática medieval de iluminação era um monge, no século XV, já podia ser um artista que não fazia parte da instituição religiosa. Ele buscava muitas vezes por trabalhos diversos para ganhar seu sustento utilizando de uma arte aprendida com o pai ou outro familiar da geração anterior. Refletir sobre a posição do artista pode confirmar a idéia de uma hipótese que explica a particularidade da cena, ou mesmo, no nosso caso a falta dela.

[14] GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distância*.Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 91
[15] CASTELNUOVO, Enrico. O artista. In: LE GOFF, Jacques (dir). *O homem medieval*. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1989. p. 145-162.

Novamente nos deparamos com o peso da tradição no desenhar da cena. O iluminador, que neste período tem também outras profissões, como carpinteiro, pintor, entre outras aprendeu as técnicas da pintura com mestres de gerações posteriores. Não há nenhuma escola específica para o aprendizado dessas práticas e muitas vezes o próprio livro é uma cópia de outro livro, onde só se muda o necessário, como cores ou tamanhos.

A criação ou mesmo a inovação neste campo se mostra pouco ousada. Ainda mais quando se trata de uma cena que representa um ritual já bastante definido no século XV.

Outro ponto importante a se refletir a partir da análise da imagem, é o que diz respeito à temporalidade. Falamos de imagens no século XV, de algum forma, reconstruir os elementos desse contexto é uma maneira de se ter embasamento para questionar a imagem. No caso das iluminuras, atentar para fato, por exemplo, de que nesse período já existia a imprensa é fundamental para entender o valor simbólico, e mesmo material do manuscrito iluminado.

Assim, no “zoom” de Ginzburg saber onde estamos é fundamental para caminhar a análise.

Mas do que a simples data, o período em si, envolve todo o contexto de produção, possíveis autores e públicos. É a partir do conhecimento do contexto, que envolve não só a temporalidade, mas também a espacialidade que é possível para o historiador, perceber os símbolos contidos na imagem.

No caso da análise dos quadros de Piero, entender e conhecer o período e o ambiente de circulação de obra, autor e público, faz com que as hipóteses de simbologia de significados e mesmo de descobrir os personagens do quadro uma ferramenta para o historiador chegar a indagação final que buscava a datação mais provável.

Considerações finais

A partir de uma discussão teórica que envolve historiadores como Ginzburg e Burke pensar a análise de imagem, se mostra ainda em caminhos de construção na historiografia.

Com um exemplo de caminho, que não visa um método fechado e nem um roteiro pronto, percebemos que a leitura de imagens é assim como a leitura de textos escritos calcada no entendimento do que Meneses chama de visualidade.

Assim, quando o historiador se depara com um texto em outra língua que não a sua materna, necessita para uma análise mais aprofundada, conhecer a língua, o contexto e os signos e símbolos desse documento. Não é diferente com a imagem. Reconhecer sua linguagem é uma das necessidades do historiador que pretende construir conhecimento histórico utilizando delas para compreender o contexto e as relações da sociedade com que está lhe dando, e mesmo as relações dessa com a atualidade.

Sem sombra de dúvida, isso torna o interesse do historiador no uso de documentos imagéticos como evidências históricas, compreensivo e possível. Nessa área as pesquisas caminham, e hoje com uma velocidade ainda mais rápida. Esse texto visa fazer parte desse conjunto, na busca pela apresentação e possível troca de estudos históricos baseados em análise de documentação imagética.

Referências bibliográficas

BURKE, Peter (Org), *A Escrita da História: novas perspectivas*, Tradução: Magda Lopes, 1ª Ed., São Paulo: Editora Unesp, 1992.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular – história e imagem*. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004.

CASTELNUOVO, Enrico. O artista. In: LE GOFF, Jacques (dir). *O homem medieval*. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1989. p. 145-162.

ENLUMINURES. *l'Institut de recherche et d'histoire des textes (CNRS).* Disponível em: <http://www.enluminures.culture.fr >. Acesso em abril. 2011.

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Tradução: Luiz Carlos Cappellano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *O queijo e os vermes*. Tradução: Maria Betânia Amoroso; tradução dos poemas: José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. *Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distância*.Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BLOCH, March. *Apologia da História: ou ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANOFSKY, Erwin. Introdução. In: *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Tradução: Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BREVE PANORAMA DA FOTOGRAFIA NO SALÃO PARANAENSE.

Patricia Camera

Doutoranda pelo PPGH/PUCRS, Bolsista CNPq

camera.patricia@gmail.com

Este trabalho relata a introdução da fotografia no Salão Paranaense tomando como análise as proposições das diferentes edições, a estética de cada obra e as circunstâncias em que se incluem as 10 primeiras "obras fotográficas" nessa instituição. Apresenta-se a metodologia usada para o levantamento da fotografia veiculada nos catálogos e comunica-se o valor numérico das obras ao longo dos sessenta anos deste salão. Dentre os apontamentos principais tem-se a relação da obra com a edição do salão e o contexto social da época. Esta pesquisa discute a fotografia como mídia múltipla e dinâmica, tendo em vista seu entendimento vinculado à construção social da tecnologia fotográfica.

Palavras-chave: fotografia, Salão Paranaense, tecnologia

O estudo da linguagem fotográfica no Salão Paranaense pode ser realizado por diversos métodos e por diferentes análises. Na pesquisa *A trajetória da fotografia no Salão Paranaense: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica* (LUZ, 2006)[1] optou-se por estudar os processos e as mediações tecnológicas usadas na criação artística em três períodos sociais: (1967-1978); (1979-1991) e (1992-2004). Nesses três momentos investigou-se como a fotografia é usada na obra, quais os significados da fotografia na poética do processo e qual é o posicionamento do Salão Paranaense nas edições citadas. Além disso, observaram-se quais obras apresentam aspectos "criativos" e singulares que apontam a multiplicidade da fotografia exibida nesta instituição ou que rompem com a poética das obras apresentadas até então.

A escolha de analisar o percurso da fotografia ao longo da linha temporal do Salão Paranaense se deve pela prática artística estar inserida Num contexto histórico-social. Sendo

assim, a importância de estudar a linguagem fotográfica em 3 períodos específicos possibilita apontar que a prática fotográfica não é uma atividade individual do artista, mas que está interposta às relações sociais. Isto é, a inserção e aceite das obras fotográficas são extensões das potencialidades da vida social, do conceito de cultura e da visão histórica e prática que a sociedade tem da produção fotográfica e de todo o sistema que engloba sua difusão. Vale comentar que todos estes aspectos sociais são compartilhados na produção e na propagação da fotografia pela comunidade, exibindo no tempo histórico, diferentes posturas práticas e filosóficas. Desta forma, a análise dos processos e das mediações tecnológicas usadas na criação artística de cada período social permite exibir a densidade da relação sociedade-tecnologia num contexto histórico-temporal tornando possível refletir sobre: a heterogenia do processo fotográfico encontrado nestes três momentos sociais e a hegemonia do processo fotográfico comunicado no mesmo período social. No entanto, deve-se ressaltar que algumas das obras não se enquadram especificamente na "visão" hegemônica de determinado período social. Mas, considerando que tal discrepância é mínima, pode-se prosseguir com a análise proposta.

Tendo em vista esta introdução, o presente artigo propõe apresentar o primeiro momento ou a primeira fase da fotografia no Salão Paranaense. Com início em 1967 (24º Salão) e término em 1978 (35º Salão), esse período do Salão Paranaense situa-se na produção artística brasileira que é limitada por determinadas regras sociais estabelecidas desde 1964 com o golpe militar.

Metodologia utilizada e obras levantadas

A metodologia utilizada para o levantamento das obras foi comunicada no artigo "Fotografia no cenário artístico brasileiro: o Salão Paranaense" (Camera & Silveira, 2010)[2]. Vale retomar que para o levantamento das obras, considerou-se como fonte de pesquisa o livro *50 anos do Salão Paranaense* (JUSTINO, 1995)[3] e os catálogos do Salão Paranaense[4]. O levantamento das obras se deu da seguinte maneira: (i) identificação da palavra "fotografia", usada pelo artista para denominar a técnica utilizada na obra; (ii) percepção visual da utilização da imagem fotográfica na obra.

Determinadas essas condições, a fotografia passa a ser compreendida de forma ampla nessa pesquisa; seja como parte da obra, seja como a própria obra. Nesse sentido, ressalta-se que

todas as produções artísticas nas quais são diversas as nomenclaturas associadas ao uso da fotografia são denominadas neste trabalho como “obras fotográficas” ou simplesmente “fotografia”.

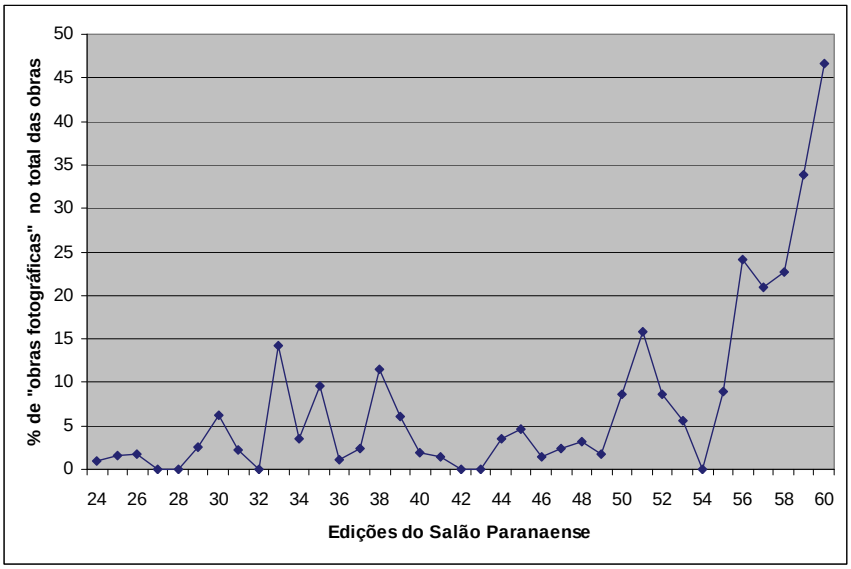


Gráfico 1 - % de obras fotográficas no total das obras X edição dos salões (LUZ, 2006, p.207).

Após o levantamento de dados (técnica e percepção visual da imagem fotográfica na obra) nas fontes citadas, tem-se que a inclusão da fotografia no Salão Paranaense ocorreu pelo aceite das obras dos seguintes artistas:

- Jaime Bernardo de Carvalho Pusch (PR), premiado no 24° Salão (1967);
- Antonio Manuel (RJ), premiado no 25° Salão (1968);
- Décio Noviello (MG), premiado no 26° Salão (1969);
- Márcia Simões (PR), menção honrosa no 26° Salão (1969);
- Aluysio Magalhães (RJ), premiado no 29° Salão (1972);
- Ivens Fontoura (PR), premiado no 29° Salão (1972);
- Alexa Dugom (RJ), premiado no 30° Salão (1973);
- Maria Ivone Bergamini (PR), selecionado no 30° Salão (1973);
- Fernando Bini (PR), convidado para expor no 30° Salão (1973);
- João Aristeu Urban (PR), selecionado no 30° Salão (1973).

Contexto artístico e social.

No período da 1ª fase do Salão (1967 até 1978) a censura é a ferramenta do governo para intervir no processo social. Isto é, a partir de 1968 com o lançamento do ato institucional (AI-5), o governo passa a realizar com maior veemência "vistorias" nos setores políticos, sindicais, artísticos e universitários. Entre as diversas ações reguladoras está o fechamento da *Galeria Rex* com o *happening* de Nelson Leirner (1967).

Neste mesmo ano, a 9ª Bienal de São Paulo sente a repressão militar com a retirada da obra de Cibele Varela pela Polícia Federal, alegando que era ofensiva às autoridades. Na mesma edição da Bienal de São Paulo, Quissak Jr. não consegue expor a série *Meditação sobre a Bandeira Nacional*, pelo fato da obra "ferir" o uso do símbolo nacional. Porém, Jasper Johns expõe nessa mesma edição a obra *Três Bandeiras* (1958) – pintura que sobrepõe 3 imagens da bandeira dos EUA - recebendo o *Prêmio Bienal de São Paulo*.

Além de Jasper Johns, outros artistas norte-americanos ligados ao movimento *pop* expõem na 9ª Bienal, passando a ser conhecida como a edição da *pop art*. Este evento influencia os artistas brasileiros que passam a fazer trabalhos com materiais e objetos como plásticos, panos, fotografias, papéis usados, mesclando-os com a pintura. Com esses procedimentos, os objetos do cotidiano invadem as obras dos artistas que abordam temas relacionados à Guerra Fria e ao clima vivenciado pela ditadura militar.

Como resultado das proibições do governo brasileiro ao longo dos anos, surge reações de artistas nacionais e internacionais a exemplo do boicote de 80% dos artistas convidados para a 10ª Bienal de São Paulo (1969), perdurando tal postura até 15ª edição (1979).

Neste clima ditatorial, toma posse o general Médici em 1969, passando a sociedade brasileira até 1974 a se alimentar de um falso "milagre" econômico. Neste período acontece no país a expansão da indústria automobilística, eletrodoméstico, da telefonia e da TV. No entanto, a situação econômica é posta em xeque quando Ernesto Geisel assume em 1974. Junto à crise financeira, pressões contra o governo são realizadas por familiares de desaparecidos, criando o *Movimento Feminino de Anistia* (1975). Juntam-se ao grupo, a OAB, a Igreja Católica e a ABI, sendo então fundado o *Comitê Brasileiro pela Anistia*.

Nesse cenário, aparecem produções artísticas brasileiras inovadoras com destaque aos trabalhos desenvolvidos no movimento *tropicalista*, às obras expostas em *Opinião 65* (RJ) e ao evento *Do corpo à terra* (BH*)*. O primeiro, definido pela sua explosão criativa e libertária, é divulgado em 1967 com a instalação de Hélio Oiticica na mostra *Nova Objetividade Brasileira* (MAM-RJ); com a apresentação da música *Alegria, Alegria* de Caetano e Gilberto Gil no Festival da *TV Record*; com a conclusão do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha; e com a apresentação de Chico Buarque de Hollanda em *Roda Viva* (1969), dirigido por José Celso. Na exposição *Opinião 65* os artistas realizam obras polêmicas, inventivas, críticas e denunciadoras, inspirada na natureza urbana e no culto diário de mitos. Antonio Dias, Oiticica, Ivan Serpa, Ivan Freitas, Rubens Gerchman são alguns dos participantes.

O acontecimento *Do corpo à terra*, realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte (1970), também apresenta ações, rituais e celebrações intensas e agressivas como a queima de animais vivos por Cildo Meireles e o lançamento de trouxas ensangüentadas no Ribeirão de Arruda (rio que corta a cidade de Belo Horizonte) por Artur Barrio. Entre as obras singulares desenvolvidas neste período estão os *Parangolés* e *Capas* (RJ - 1968) de Hélio Oiticia, que propõe o rompimento da tradicional comunicação das artes plásticas por meio de salões, galerias e museus, exibindo a proposta da "cidade como suporte"; o *Divisor* (1968) de Lígia Clark que oferece a obra de participação coletiva; *Inserções em circuitos ideológicos* (1971) de Cildo Meireles que conta com a participação de comentários críticos por parte do público; *O Louco* (1971) de Waltercio Caldas que se usa de objetos para definir a solidão e impotência do ser humano moderno; e *Alone in green* (1973) de Antonio Henrique Amaral que se utiliza da imagem da banana para comunicar a agressão física e psicológica dos brasileiros torturados no "pau de arara".

Nestes trabalhos verifica-se que os artistas brasileiros não se encontram isolados da produção contemporânea internacional de sua época. Entre os gêneros absorvidos da arte internacional entre 1967 e 1978 (ou seja, período da 1ª fase do Salão) destaca-se a *arte povera*, que é elaborada com materiais precários, naturais e industriais; a *arte conceitual* que exibe a arte sobre a arte, defendendo uma prática paravisual onde o artista concentra o problema da obra na idéia e não na matéria; a *performance* e o *happening* que combinam elementos do teatro, das artes visuais e da música sendo que este último propõe uma linguagem que efetiva o diálogo com

o espectador sendo este co-autor; e a *arte postal* que rompe com a compartimentação artística nacional e internacional.

A arte brasileira da década de 60 e 70 aparece de forma metafórica ou simbólica exercendo papel social e político como crítica à repressão militar. Nos casos específicos da fotografia têm-se as obras de Cláudio Tozzi, Antonio Manuel, Paulo Bruschy e Carlos Zílio. Já Anna Bella Geiger, Regina Silveira e Waldemar Cordeiro criticam de forma geral aspectos sociais com ênfase no uso da cultura de massa (fotografias de postais, revistas e jornais).

No Estado do Paraná, a década de 70 é marcada pelo *Encontro de Arte Moderna* (EAM) que teve início em outubro de 1969 na EMBAP. O primeiro encontro é marcado pela série de palestras voltadas à *pop art*, além de abrir espaços para pesquisas específicas sobre, cor, literatura, fotografia e urbanismo. O II EAM (1970) se sobressaí por introduzir ao público paranaense a arte como processo experimental através do curso *Metodologia Operativa e Uso dos Materiais nas Formas Expressivas* de Donato Ferrari (FAP-SP). Além disso, este segundo encontro privilegia a análise e a produção nacional, tomando como ponte a confrontação desta produção com os trabalhos locais. O próximo EAM (1971) tem como foco questões relacionadas à arte como veículo de comunicação de massa (com história em quadrinhos e temas relacionados à sociologia da arte), mas também conta com a participação de Jaime Nasser (*Grupo Rex* - SP), José Seixas Patriani e Frederico Morais que expõem as particularidades do espaço-tempo e da dimensão ecológico-sensorial através da prática das *performances* e dos *happenings*. No IV EAM (1972) José Resende realiza um curso prático de *Foto-Arte* e técnicas de criação plástica. O mesmo evento torna-se polêmico devido a uma das salas do MAC ser preparada como um chiqueiro (*Ambiente Porcoral*), oferecendo uma crítica velada contra o regime militar. Anna Bella Geiger investe no V EAM (1973) apresentando aos participantes a gravura associada às diversas experiências que permeiam a *land art*, *arte povera* e *body art*. Também nesta edição, as obras de Waldemar Cordeiro são comunicadas por Mário Barata. Em 1974, quando acontece o VI EAM, Josely Carvalho propõe diversas experiências nas ruas de Curitiba. Entre elas está a modelagem de pães (Peça/Pão) e a *performance* de Jocy Carvalho e outros pianistas que se revezam tocando *Vexation* na Praça Ozório em um tempo de 18 horas e 40 minutos.

Tendo em vista as ações apresentadas em cada EAM, observa-se que alguns dos artistas paranaenses desta geração passam a se orientar para uma produção de linha experimental com

ênfase nos valores sociais e ecológicos. Márcia Simões, Sônia Gutierrez e Margareth Born são alguns dos exemplos de artistas que conjugam diferentes materiais no processo artístico, incluindo a fotografia. Por exemplo, Margareth Born e Ricardo Mazânek realizam o *Projeto Bóias Frias*, que é formado com recursos fotográficos, cinéticos, eletrônicos e sonoros. No caso, a fotografia (de autoria de João Urban) é usada na capa do folder/catálogo deste projeto, premiado na 14ª Bienal de São Paulo (1977) na modalidade *Arte Catastrófica*. Esta imagem traz à tona a realidade de um grupo marginal frente à sociedade de consumo. Assim, a fotografia entra neste projeto como espelho da realidade social, interpondo-se de forma direta como denúncia social.

Com esta contextualização é importante observar que a fotografia se mostra na produção artística contemporânea como elemento operatório do pensamento plástico, mantendo ou transformando valores e crenças sociais num momento em que uma nova espiritualidade é impulsionada pela valoração dos gêneros pessoais, pela propagação do culto as “aparências” e pela nova noção de identidade e nacionalidade dada pelo deslocamento humano na geografia nacional e internacional. Nesta dimensão social a miscigenação de valores são consolidados na cultura midiática

Para o caso da fotografia, vale relembrar que o aspecto técnico e todas as ações que envolvem sua produção e difusão são destaques no universo das imagens, uma vez que conforme FRIZOT (1997, p. 91)[5] nos aponta, a fotografia é uma mídia que tem percorrido ao longo da história um desenvolvimento ou uma mudança maior que as outras mídias tradicionais que aparecem na arte. Por isso, a importância de estudar os processos e as mediações tecnológicas usadas na produção fotográfica ao longo das edições do Salão.

A fotografia no 1° período (1967-1978) do Salão Paranaense (24º - 35º edição).

De forma sucinta tem-se que no 1° período (1967-1978) do Salão Paranaense (24º - 35º edição) a fotografia surge como expressão da “realidade” social, sendo que o ser humano aparece com freqüência como referente. Nesta esfera, a fotografia está imersa em múltiplas mediações tecnológicas como a gravura, a pintura e a colagem e raramente é exibida como a mídia em si. A fotografia se mostra fundamentalmente como elemento da obra ou como parte do processo de

construção da própria obra. Já a fotografia como meio de expressão artística, exposta pelas suas especificidades, aparece somente duas vezes neste período do Salão Paranaense.

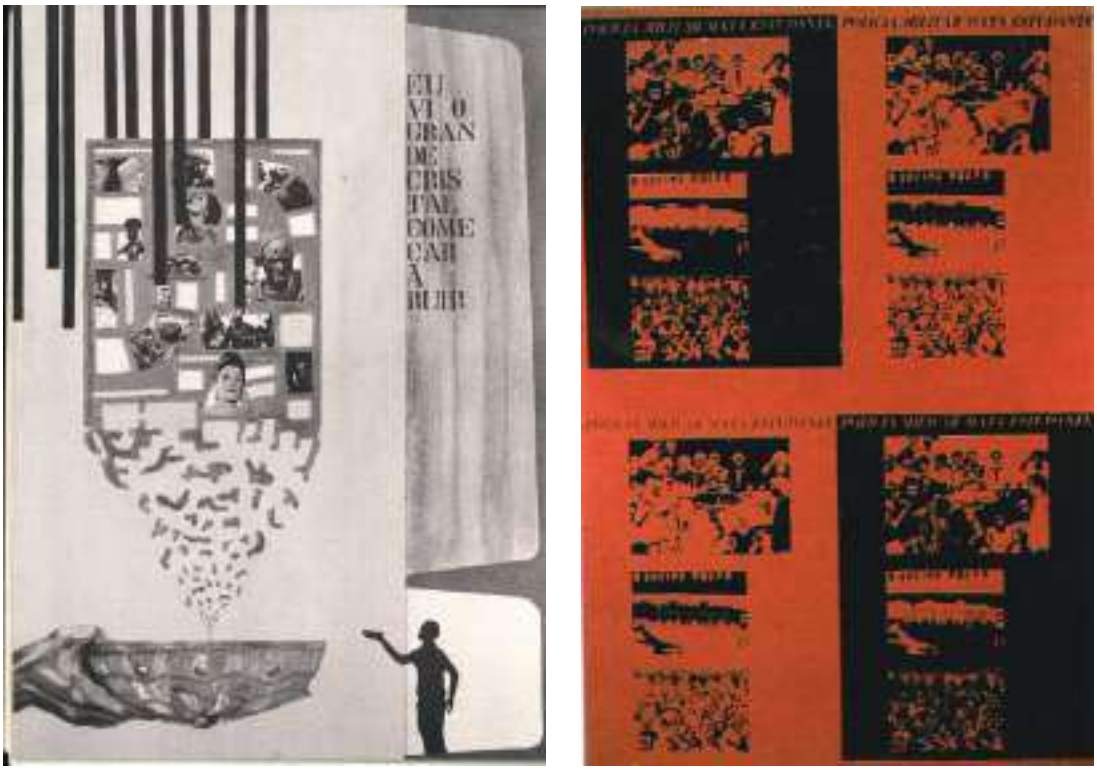


FIGURA 1 - Imagem à esquerda - Primeira obra encontrada nos catálogos do Salão Paranaense em que se observa o uso da fotografia. As imagens usadas no processo de criação da obra são “fotografias” veiculadas na mídia de massa e sofrem intervenção através do recorte e da colagem. Técnica: mista-pintura. [Jaime Pusch (PR) – 24° Salão (Catálogo Salão Paranaense, 1967)]. Imagem à direita - Segunda obra fotográfica selecionada no Salão Paranaense. Nesta obra, a fotografia é usada como matriz para a elaboração do flan - que impresso pela técnica da serigrafia formam as imagens que constituem o trabalho. Técnica: gravura. [Antonio Manuel, 25º Salão, 1968 (Justino, 1995)].

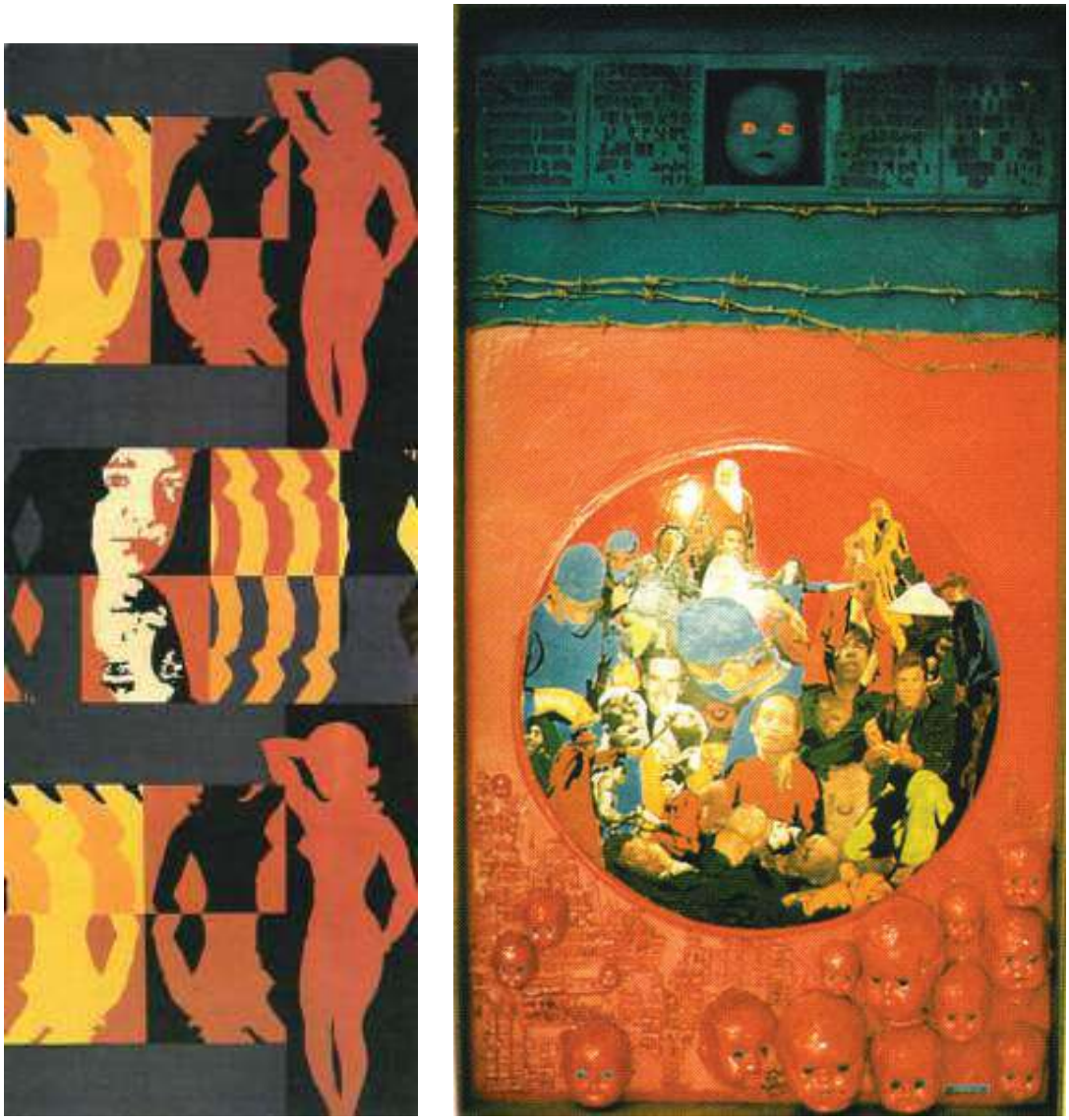


FIGURA 2 - Imagem à esquerda Terceira obra fotográfica selecionada no Salão Paranaense. A fotografia é usada como “ferramenta” no processo artísco. Técnica: gravura. [Décio Noviello, 26° Salão, 1969 (Justino, 1995)]. Imagem à direita - Quarta obra selecionada no Salão Paranaense. Assim como Jaime Pusch, a artista Márcia Simões se apropria de imagens da mídia de massa para a elaboração da obra. O recorte e a colagem se somam à técnica da pintura. [Márcia Simões, 26° Salão, 1969 (Justino, 1995)].

FIGURA 3- Primeira imagem – Quinta obra selecionada no Salão Paranaense. Aluýsio Magalhães explora as formas, linhas e cores das fotografias reproduzidas em cartões postais, através da colagem repetida deste material. [Aluysio Magalhães (RJ) - 29° Salão (Justino, 1995)]. Segunda imagem - Sexta obra selecionada no Salão Paranaense. Ivens Fontoura exibe a fotografia como uma mídia incorporada à proposta projeto objeto (projeto arquitetônico, ambiental e ecológico).[Ivens Fontoura (PR) – 29 ° Salão (Justino, 1995)].

Seguindo a linha temporal das edições do Salão Paranaense, a 30ª edição (1973) se destaca por incluir nas seções deste evento a *fotografia* entre as seções pintura, desenho, escultura, mista e gravura. Com esta abertura, a *fotografia pura*[6] passa a ser exibida como meio de expressão artística.

Neste cenário, a produção de João Urban é o marco da fotografia no Salão Paranaense, quando analisada sob o aspecto do uso direto dos artefatos fotográficos (câmera e papel) e do resultado perceptivo da imagem, inaugurando no Salão Paranaense a *fotografia pura* como linguagem artística. As obras "Menino sobre o futuro" e "Velha sobre a memória" (mostram elementos visuais específicos da mídia fotográfica (papel original, tamanho padrão da fotografia, textura do papel, etc.) e a defesa da fotografia como técnica de captura automática, expondo assim a fotografia como registro do "isso foi" ou "isso existiu" ou "isso aconteceu".

FIGURA 4 - As obras de João Urban são as primeiras "fotografias puras" selecionadas no Salão Paranaense (1973). [João Urban, "Menino sobre o futuro" e "Velha sobre a memória" (arquivo do artista)].

Sob este aspecto, o aceite destas fotografias no Salão Paranaense legitima a *fotografia pura* como arte nesta instituição, que para estes dois casos está diretamente ligada ao aspecto documental da fotografia. A poética destas imagens se estabelece pela transcendência da própria

fotografia apontando uma relação entre passado e futuro. Isto porque as manifestações dos sentimentos humanos apontados tanto pelo olhar do autor dessas fotografias, quanto pelo "modo" de cada referente, possibilita estender a percepção do "isso foi" para o questionamento sobre o futuro. No caso da obra "*Velha sobre a memória*", indaga-se sobre o passado e o futuro desta senhora, uma vez que o antigo imóvel, por onde imagina-se toda uma trajetória de vida, poderá ser perdido ou rompido com a venda deste. Já para o caso da obra "*Menino sobre o futuro*" questiona-se tanto o futuro do menino que é um jovem vendedor de jornal, quanto o futuro da nação brasileira que se informa "vigiada" pela censura.

Neste sentido, defende-se que a *fotografia pura* de João Urban confere um aspecto que transcende a propriedade automática da máquina fotográfica, conferindo o *status* de arte não só pela beleza da obra como também pelo conteúdo da imagem. A fotografia aparece como atestado, se mostra semelhante ao mundo visível e exprime uma simbologia construída socialmente.

Esta abordagem documentária de João Urban é admitida na Bienal Internacional de São Paulo (1977) quando colabora no *Projeto Bóias-Frias* com os artistas Margareth Born e Ricardo Mazânek (fig. 129), apresentando o projeto na modalidade Arte Catastrófica.

Entre os artistas mencionados até aqui, vale ressaltar que Adalice Araújo (2006) cita Ivens Fontoura, Márcia Simões, Margareth Born e Fernando Bini como artistas que saem do grupo experimental dos Encontros de Arte Moderna (EAM), realizados entre 1969 e 1974 em Curitiba, localizando assim parte da produção paranaense como uma arte de vanguarda.

Depois da abertura do Salão Paranaense para o aceite da fotografia em 1973, esta técnica aparece nesta instituição somente em 1976 através da seleção da obra de Francisco Kava Sobrinho que toma como linha de ação a montagem de negativos. Com este procedimento, o artista assume as propriedades físicas originais da fotografia (papel, tamanho, textura), mas transcende na representação do referente. Essa inclusão da fotografia no Salão Paranaense aumenta gradativamente com destaque para as últimas edições conforme mostra o gráfico abaixo.

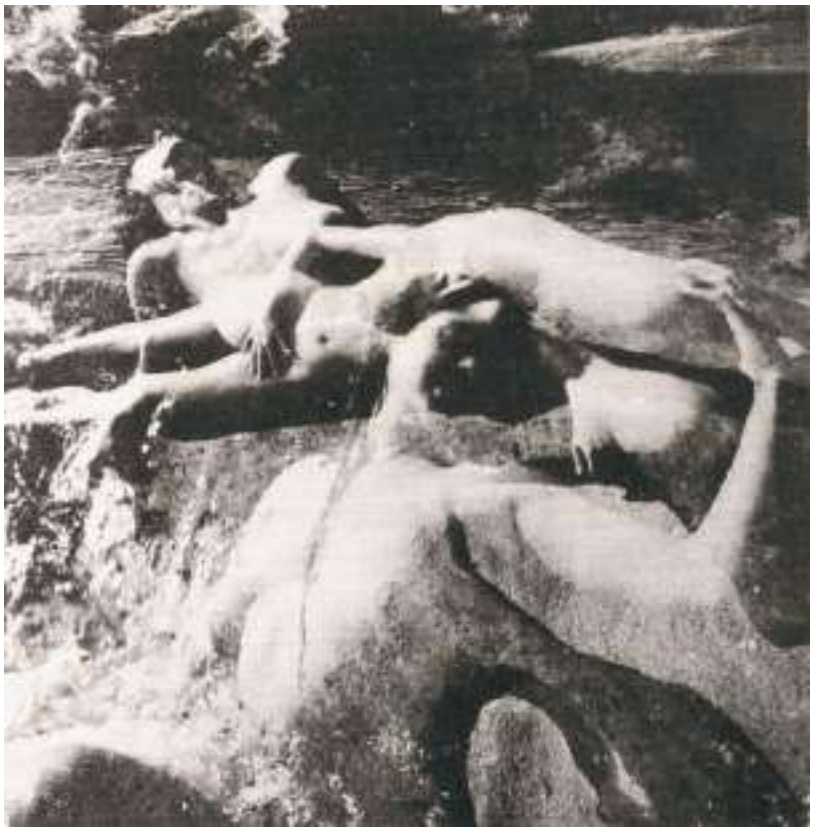


FIGURA 1 – Água, *Francisco Kava Sobrinho*, 1976 (33º catálogo)

Considerações Finais

O aspecto plural e dinâmico das obras fotográficas aceitas no primeiro período do Salão Paranaense mostra-se presente na história dessa instituição (entre 1967 e 1978) na medida em que a sociedade artística "enxerga" a técnica fotográfica como capacidade criativa, comunicando tanto o registro do mundo visível quanto construindo visualmente um mundo imaginado.

Nota-se que os "primeiros passos" da fotografia no Salão Paranaense aconteceram quando a instituição entendeu esta mídia como parte constituinte do processo de criação do artista. Isto é, a fotografia não entrou no Salão Paranaense em 1967 como uma linguagem específica ou autônoma, pois ela é perceptível na obra como elemento que compõe a pintura e em seguida como uma técnica subordinada à gravura (definindo a imagem na matriz) ou à colagem.

Acredita-se que esta posição inicial do Salão Paranaense frente à técnica fotográfica tem uma lógica fundamentada nas regras estabelecidas no meio social, determinadas na concepção e defesa da fotografia como forma de expressão mimética da realidade, pautada na gênese automática do aparelho fotográfico.

Quando se insere esse posicionamento geral no universo das artes, mais especificamente no formato *Salon*, a percepção é de que o caráter automático da fotografia não dialogava com a postura do Salão Paranaense – baseada inicialmente na divulgação da arte acadêmica e depois da arte moderna, resultante de processos manuais que envolvem a prática da gravura, pintura, escultura e desenho.

Durante os eventos que se seguem no Salão Paranaense, nota-se que a postura dessa instituição frente ao reconhecimento da fotografia como expressão artística, admitindo suas especificidades físicas e químicas, aconteceu de forma pontual quando João Urban (30º Salão – 1973) e Francisco Kava Sobrinho (33º Salão – 1976) exibem suas obras.

Apesar de ambos contribuírem para a valoração da fotografia como meio de expressão pessoal, as fotografias se contrapõem quando analisadas sob o ponto de vista da ontologia da imagem. Isto é, o primeiro artista expôs a imagem fotográfica como documento de um passado (redigindo o discurso da fotografia como "espelho do real") e o segundo artista exibiu a fotografia como uma imagem técnica, passível de sofrer intervenção no processo (defendendo a fotografia como "transformação do real").

Em suma, as primeiras obras fotográficas aceitas no Salão Paranaense mostram que a fotografia sofreu interferência através do recorte, da gravura e da pintura. Apesar deste procedimento intervencionista, o discurso ideológico que comunica a fotografia como meio de expressão da realidade é explicitado na obra com fundamento na gênese automática da fotografia, que para a maioria das obras teve seu respaldo no emprego de imagens vinculadas na mídia de massa.

[1] LUZ, Patricia Camera Varella da. *A trajetória da fotografia no Salão Paranaense: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica*. Dissertação (Mestrado em tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2006. Disponível em www.ppgte.ct.utfpr.edu.br. Acesso em: 04 março 2011.

[2] CAMERA, Patricia & SILVEIRA, Luciana Martha. Fotografia no cenário artístico brasileiro. *Concinnitas*. v. 1, n. 11, p. 94-111, Rio de Janeiro, Julho. 2010.

[3] JUSTINO, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense*, 1995.

[4] *Salão Paranaense*. Catálogos de 1944 até 2003/2004. Curitiba.

[5] FRIZOT,M. From Industrial product to Salon des Beaux Arts. In: *A New History of Photography*. Frizot, M. (ed). Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

[6] Fotografia pura é definida por Tadeu Chiarelli "como aquela fotografia fundamentalmente bidimensional e voltada para a exploração das especificidades do meio fotográfico" (Chiarelli, 2002). CHIARELLI & MESQUITA, Ivo*. Fotografia no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo*, 2002.

A FOTOGRAFIA ESCOLAR COMO POSSIBILIDADE SEMIÓTICA PARA A ATRIBUIÇÃO DE SENTIDOS DE CONCEITOS CIENTÍFICOS

Patrícia de Oliveira Rosa-Silva (porsilva@uel.br)
Universidade Estadual de Londrina

Carlos Eduardo Laburú (laburu@uel.br)
Universidade Estadual de Londrina
Agências financiadoras: CNPq, Fundação Araucária, FAEPE/UEL

Resumo: Este trabalho, de cunho qualitativo, tem o objetivo de identificar a frequência de curiosidades científicas externadas por estudantes ao lerem imagens criadas por eles. São apresentados dados decorrentes do recorte de uma das estratégias utilizadas com o método CIP, "Criar e interpretar suas próprias fotografias" (ESHACH, 2010), que diz respeito à fase de levantamento de questões para estudo, após uma visita a um parque urbano, com o objetivo de fotografar animais quando vistos pelos aprendizes. Foram feitas dez oficinas no total de 32 horas, com a participação, em média, de sete estudantes da 5ª série. Das 161 fotos reveladas (100%), 29 delas (18%) foram selecionadas para a elaboração de 35 perguntas no total, de acordo com os três grupos de aprendizes. De posse das questões (100%), foi possível estabelecer cinco categorias, pela análise de conteúdo (BARDIN, 1977) das questões, as quais são pertinentes para estudo nas aulas de Ciências por fazerem parte do currículo escolar, além de aguçarem a curiosidade estudantil à investigação. A categoria *biodiversidade* teve a maior representatividade (66%), composta de oito subcategorias; seguida das categorias *mecanismo biológico* (17%), com quatro subcategorias; *recurso natural – água* (8%), com duas subcategorias; *intemperismo* (3%), sem subcategoria; e a quinta categoria, *outra* (6%), que se aplica indiretamente sobre o conteúdo, uma vez que as perguntas são para confirmar informações, pelo fato de o referente estar fora de foco. Esses dados sugerem intervenção didática com o uso de estratégias de leitura imagética, por exemplo, pelas vias semióticas denotativa e conotativa, com comparação ou não entre fotografias, a fim de acompanhar a atribuição de sentidos pelos estudantes sobre os conceitos científicos implícitos nas perguntas.
Palavras-chave: fotografia escolar; semiótica; conceito científico.

Introdução

A linguagem visual está por toda a parte do nosso cotidiano e, do ponto de vista educacional, ela é um instrumento relevante para a comunicação, por exemplo, de ideias científicas, pois por meio dessa linguagem, tal comunicação ocorre mais direta e objetivamente do que através das palavras (MARTINS; GOUVÊA; PICCININI, 2005), embora estas sejam imprescindíveis no processo de leitura imagética.

Entre as linguagens visuais de maior transparência, podemos citar a fotografia, cujo *status* é de ícone primoroso, de acordo com a teoria semiótica. Neste trabalho, a fotografia é levada para a sala de aula juntamente com o método CIP, do inglês "Create and interpret their

own photographs" ("Criar e interpretar suas próprias fotografias"), desenvolvido por Eshach (2010), cuja característica se define pela escolha do tipo de imagem que os próprios estudantes querem e podem criar, uma vez que não se trata de uma representação apontada pelo professor/pesquisador. Esse método exige a escolha da situação fotográfica que melhor representa o conceito a ser estudado. Seu objetivo é elucidar os entendimentos dos estudantes a respeito de algum conceito científico em foco. No caso deste trabalho, o conceito científico escolhido foi reino animal.

O método CIP foi inspirado na teoria da dupla codificação de Paivio (apud ESHACH, 2010), que explica que o processamento cognitivo da imagem ocorre por via dupla, uma não-verbal para as imagens e outra verbal (oral ou escrita), independentes. A missão do CIP é apoiar-se no aspecto visual para garantir que ambas as modalidades sejam processadas cognitivamente e, consequentemente, o estudante elabora o significado do conceito, por representação mental, usando os dois canais.

Uma adaptação feita ao método, por nós, foi a inclusão da etapa levantamento de questões para estudo, antes da resposta interpretativa mais ampla das fotografias. Analisamos os conteúdos das questões para identificar a freqüência de curiosidades científicas externadas pelos estudantes ao lerem imagens criadas por eles. A problemática da pesquisa é: Apoiando-nos no olhar semiótico pierceano a respeito da fotografia, quais seriam as categorias de conteúdos científicos apresentadas pelas curiosidades dos estudantes, quando o assunto é reino animal? Que sugestões de estratégias de leitura imagética poderiam ser apresentadas para a continuidade do método CIP (respostas interpretativas às questões decorrentes da leitura fotográfica)?

A fotografia segundo a semiótica pierceana

Do ponto de vista semiótico pierceano, a fotografia tem o *status* de ícone primoroso, uma vez que ela imita o real, por verossimilhança, com perfeição (BERTOLOTO, 2006). É o produto do efeito de radiações partidas do objeto, caracterizada também como índice e com enorme potencial informativo, e na perspectiva de ícone ou índice, a fotografia é signo, devendo representar o seu objeto (PIERCE apud SANTAELLA, 2005).

Diante da polissemia do signo, Santaella (2005) afirma que este é algo que representa o seu objeto. Nas palavras da autora, "[...] o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade" (SANTAELLA, 2005, p. 58). Por exemplo, a palavra, o desenho, o esboço, a pintura, o filme ou a fotografia de uma cachoeira são representantes (signos) do objeto

cachoeira e o ambiente global do qual ela faz parte pode ser representado parcialmente. O papel fotográfico e sua tecnologia, nesse caso, é o veículo do signo (SANTAELLA, 1995).

Pierce desenvolveu e explorou minuciosamente três tricotomias lógicas ao classsificar os signos, as quais são, atualmente, muito estudadas e divulgadas em semiótica. O autor estabeleceu relações do signo consigo mesmo, do signo com o seu objeto e do signo com o seu interpretante, constituindo três níveis de classificação: *a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.*

No nível da *primeiridade,* o signo em si mesmo diz respeito predominantemente à qualidade (quali-signo), devendo apresentar-se no objeto, e não representá-lo, produzindo um pensamento contemplativo a respeito das aparências na mente daquele que o observa (SANTAELLA, 2005). Nessa categoria, o signo fotografia é o veículo da realidade visível, representando referentes reais. São exemplos de caráter qualitativo as cores, os tons, as formas, os volumes, as texturas, o tamanho, etc. Estes são signos pictóricos e têm como função aguçar os órgãos dos sentidos, por exemplo, “agredir” a visão do intérprete, possibilitando um interpretante remático, isto é, hipotético (SANTAELLA, 2005), sem o reconhecimento ou análise do objeto em foco (PIRES; CONTANI, 2005).

Na *secundidade* há uma relação dual entre signo e objeto, transparecendo a amostra concreta, existencial, singular (sin-signo) do universo a que pertence. Nesse nível, o signo denomina-se índice, quer dizer, indica um aspecto com o qual ele está, de fato, conectado, ligado, relacionado (SANTAELLA, 2005). O interpretante limita-se a estabelecer relações de caráter físico entre existentes, supondo inúmeras direções, porém “só funciona como signo quando uma mente interpretadora estabelece a conexão em uma dessas direções” (SANTAELLA, 2005, p. 66), conferindo-lhe um interpretante dicente, isto é, factual, existencial, denotativo. O objeto ou fato indexicável permanece na imagem como registro da sua existência e está permeado de qualidades icônicas e pictóricas que lhe são inerentes, ou seja, a primeiridade compõe a secundidade. Logo, a fotografia tem a secundidade como característica marcante (PIRES; CONTANI, 2005). O signo de imagem é permeado de um significante visual, que pode representar um objeto de referência ausente.

Na *terceiridade,* o signo em si próprio é considerado uma lei geral (legi-signo); em relação ao objeto, este tem a conotação de símbolo reconhecido pelas normas e convenções culturais (BERTOLOTO, 2006). No que se refere ao interpretante, o signo apresenta-se no nível do argumento, isto é, na relação profunda e inacabada entre os elementos do signo e a sua significação, através da linguagem do intérprete (sujeito psicológico). A fotografia, nesse nível, é tida como um signo convencional e arbitrário. No caso da fotografia como recurso

educacional com potencial interpretativo, identificamo-la um *representamen*, pois, de acordo com Peirce (apud SANTAELLA, 1995, p. 24): 'Um Signo é um Representamen com um interpretante mental'.

A atribuição do significado escolar a partir da fotografia

Destacando o estudo do signo na esfera escolar, em especial da fotografia, a significação desta está relacionada com a interpretação do intérprete (aprendiz), sobre a qual podemos acrescentar os conceitos semióticos de conotação e denotação de Eco (2003). Uma semiótica é dita conotativa quando o plano da expressão se constitui de outra semiótica cujo significado lhe corresponde em segunda instância. Caso o significado seja dado em primeira instância fala-se em denotação. O que constitui uma conotação enquanto tal é o fato de a mesma instituir-se de maneira dependente à base de um código precedente, não podendo ser veiculada antes de o conteúdo primário ter sido denotado (ECO, 2003). O significado da unidade cultural de primeira instância, do qual se compõe e identifica a marca denotativa, é a base para conotações sucessivas.

Uma marca conotativa é uma das posições dentro de um campo semântico cujo código faz corresponder um significante através da mediação prévia de uma marca denotativa precedente, estabelecendo outra função sígnica com nova entidade semântica. Por seu turno, a marca denotativa não requer nenhuma mediação de marcas precedentes para ser associada ao significante (ECO, 2003). Na marca conotativa buscam-se as intenções, os sentidos possíveis que o objeto se apresenta à mente e por ela é entendida, ou as propriedades que podem ser atribuídas ao denotado, que, contrariamente, representa a classe e a extensão de todos os objetos que o signo possa se referir.

O signo remete, quanto ao seu denotado, para um significado, e, quanto aos seus sentidos possíveis ou intenções, para as possíveis conotações ou propriedades que podem ser atribuídas ao denotado do signo (ECO, 1985). Existem sentidos primeiros, sentidos segundos assentes sobre os primeiros, sentidos assentes nos segundos etc. Perceba-se que o sentido aparece composto de camadas sucessivas de sentidos ou múltiplos níveis de significação. O primeiro nível de significante/significado se constitui em uma semiótica denotativa para o segundo nível conotativo, e assim sucessivamente (ECO, 1985). Ademais, é possível alguém conservar-se no sentido primeiro sem nunca chegar ao sentido segundo, todavia este último sempre pressupõe o primeiro, nunca o dispensa (BARTHES, 1989).

Encaminhamento metodológico

Como já mencionado na introdução, obtivemos os dados (fotografias e perguntas) utilizando o método CIP (ESHACH, 2010). Procedemos com uma investigação de abordagem qualitativa, amparada pela técnica de análise de conteúdo (BARDIN, 1977) em contraste com o referencial teórico sobre semiótica.

A pesquisa foi realizada em uma escola pública estadual da periferia de Londrina, PR, onde a pesquisadora lecionava como professora de Ciências para a 5ª e 8ª séries. O desenvolvimento do trabalho foi feito com sete alunos, em média, por meio de oficinas que ocorreram em quatro meses letivos, no período oposto ao das aulas regulares, num total de 32 horas, distribuídas em 10 encontros. Os critérios de seleção dos participantes foram: alunos com defasagem de idade na 5ª série, com prioridade àqueles com idade mais avançada (16 a 13 anos), e que também apresentavam falta de contensão de aprendizagem, isto é, sem esforço considerável para aprender em sala de aula. O Quadro 1 ilustra as atividades realizadas nas oficinas com os respectivos instrumentos de coleta de dados.

Quadro 1 – Atividades realizadas e seus respectivos instrumentos de coleta de dados

Etapas	**Encontros**	**Atividades**	**Instrumento de coleta de dados**
01	1º e 2º	Preparação para a visita ao Parque (conhecendo o parque por folder; regras de convivência)	Caderneta do aluno
	3º	Visita ao parque	Fotografia e audiogravação
02	4º e 5º	Apreciação e seleção das fotos	Audiogravação e caderno de registro
03	6º	Levantamento de questões para estudo	Álbum de fotografias e caderneta do aluno
04	7º e 8º	Entrevista com as duplas de alunos	Álbum de fotografias e Audiogravação
05	9º	Pesquisa na *internet*, em dupla	Audiogravação e caderneta do aluno
06	10º	Respostas às questões	Caderneta do aluno

Para o entendimento do contexto da coleta de dados deste trabalho, descrevemos brevemente as atividades realizadas no 3º, 4º, 5º, 6º e 7º encontros.

No 3º encontro foi feita uma visita a um parque urbano, com o objetivo de fotografar animais, quando vistos pelos alunos, na unidade de conservação que é considerada remanescente de Mata Atlântica, atualmente. Os alunos foram acompanhados por dois servidores do parque e oito estagiários do curso de Ciências Biológicas (licenciatura), com os objetivos de emprestar máquina fotográfica, quem tivesse, além de acompanhar e observar as atitudes dos alunos em atividade extraclasse, e assessorá-los, quando necessário, em relação

às câmeras fotográficas. Treze alunos foram divididos em três grupos de três, denominados de Macaco-prego, Lobo-guará e Capivara, e um grupo de quatro alunos, o Beija-flor, tendo dois estagiários por equipe. Cada grupo ficou com uma máquina fotográfica digital e os grupos Lobo-guará e Beija-flor também levaram um celular com câmera. Foi orientado a eles que revezassem a máquina fotográfica entre si, para o registro dos animais.

Nos momentos da seleção das fotos, 4º e 5º encontros, os alunos presentes apreciaram as fotos apresentadas na TV multimídia, a fim de intitulá-las, não havendo divisão por grupos, por considerarem importante todos verem as fotografias registradas naquele dia. Como eles solicitaram que as fotos fossem reveladas e trazidas à fase de levantamento de questões para estudo, a pesquisadora propôs a exclusão de algumas delas. Eles concordaram e decidiram pela não revelação das fotos que se encaixassem nos seguintes critérios: alunos reunidos para ouvir instruções de conduta nas trilhas do parque; fotos com a presença dos servidores do parque; a grande maioria das fotos sem foco; fotos de placas com fotos de animais; algumas fotos com identificação de algumas plantas, as quais não tiveram as suas imagens registradas; algumas fotos sucessivas de um mesmo objeto e algumas fotos de grupos de alunos.

O que nos chamou muito a atenção foi o fato de os grupos registrarem os diversos fatores vivos (bióticos) e ambientais (abióticos) do parque, não se focando exclusivamente nos animais, ainda que tivesse sido instruído sobre a fotografia desses seres, como recorte e complemento do conteúdo específico de Ciências. Das 369 (100%) fotografias exibidas, foram reveladas 174 fotos (47%), sendo, dessas últimas, 161 (92%) sobre os elementos do parque e 13 fotos (8%) das poses dos alunos, incluindo a foto do seu grupo. Eles argumentaram que a revelação seria necessária porque o manuseio das fotos traria mais facilidade no momento de estudar.

Na fase de levantamento de questões, 6º encontro, sete alunos participaram dividindo-se em duplas com os nomes de três grupos que foram ao parque: Macaco-prego, Capivara e Lobo-guará (Tabela 1). Cada dupla escolheu o álbum de acordo com o nome do grupo e de posse dele selecionaram novamente as fotos com as quais trabalhariam para a formulação de questões de estudo, conforme a observação atenta de cada um.

Tabela 1 – Número de fotos e questões para estudo em função do número de fotos reveladas

Grupos	**Nº de Fotos reveladas**	**Nº de fotos para estudo**	**Nº de questões para estudo**
Capivara	60	16	11
Lobo-guará	64	06	09
Macaco-prego	37	07	15
Total	161	29	35

O fato de o número de questões mostrarem-se maior que o de fotografias, deve-se à ocorrência de duas perguntas para uma mesma questão, porém para os objetivos deste trabalho, as questões foram contadas separadamente e sem considerar o grupo que a formulou.

Apresentação, análise e discussão dos dados

De posse de 100% das questões (35), foi possível estabelecer cinco categorias, pela análise de conteúdo (BARDIN, 1977) das mesmas. Os critérios para a construção das categorias foram:

1. Perguntas que tivessem a primeiridade presente, ou seja, que os conteúdos semióticos estivessem explícitos na pergunta de tal forma que fosse possível identificar o interpretante remático, hipotético sobre o(s) referente(s), isto é, sem reconhecimento ou análise deste. A categoria deste critério foi denominada de *outra*.

2. Perguntas que tivessem tanto a secundidade como a terceiridade presentes, ou seja, que os conteúdos semióticos estivessem explícitos na pergunta de tal forma que fosse possível identificar a indicação ou a denotação dos referentes nas fotos (secundidade) relacionados aos conceitos científicos (terceiridade). O início da questão pode indicar a secundidade ou a terceiridade e vice-versa para o restante da mesma. Faz parte deste critério um conjunto de categorias (*biodiversidade, mecanismo biológico, recurso natural e intemperismo*), as quais não se encaixaram na anterior.

A seguir, apresentamos o Gráfico 1, para mostrar o percentual de curiosidades (perguntas) em cada categoria.

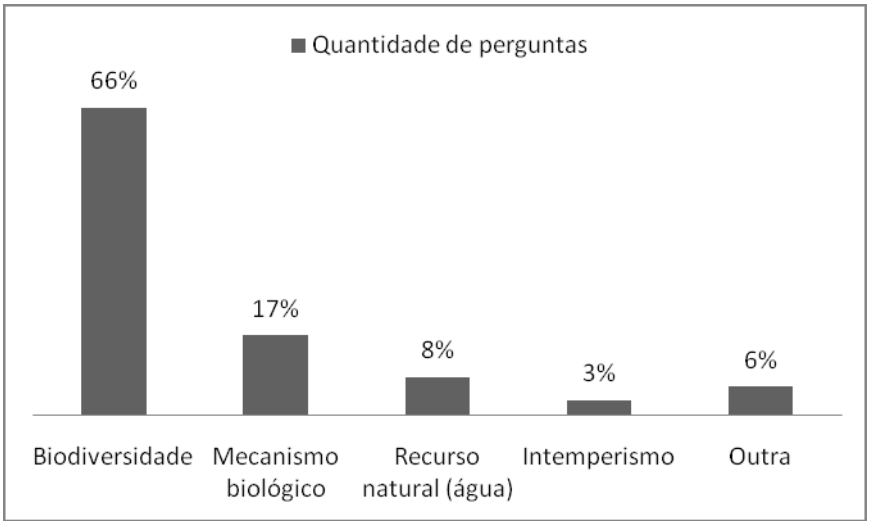


Gráfico 1 – Percentual de perguntas elaboradas para cada categoria.

De acordo com o Gráfico 1, a categoria *biodiversidade* foi a de maior representatividade (66%), composta de oito subcategorias; seguida das categorias *mecanismo biológico* (17%), com quatro subcategorias; *recurso natural – água* (8%), com duas subcategorias; *intemperismo* (3%), sem subcategoria; e a quinta categoria, *outra* (6%). A partir desse gráfico, foram elaborados quatro quadros. O Quadro 2 é a respeito do primeiro critério, cuja categoria é *outra*, uma vez que os conteúdos das questões encaixam-se na primeiridade. Os Quadros 3, 4 e 5 apresentam as (sub)categorias e suas respectivas questões classificadas em secundidade e terceiridade. Apresentamos alguns exemplos de fotografia, para os três primeiros quadros, pelo fato de o espaço não comportar um número maior de fotos.

Quadro 2 – Perguntas da primeiridade

Categoria	**Questões**
	Primeiridade
OUTRA	*1. Aquele macaco, de fato, é realmente um macaco-prego?*
	2. Nessa paisagem tem um macaco pulando de galho em galho?

Figura 1. Exemplo de fotografia com pergunta de primeiridade.
Fonte: Álbum do grupo Macaco-prego.

Essas perguntas são para confirmar informações, pelo fato de o referente (macaco-prego) não se apresentar em primeiro plano, parecendo estar fora de foco na fotografia impressa. São perguntas da primeiridade, cujo interpretante é remático, hipotético, de acordo com Pierce, ou seja, sem o reconhecimento do objeto a ser estudado, porém com indagações. Nesse caso, é necessária a confirmação da informação com o grupo que registrou as fotografias ou a de uma pessoa experiente.

As próximas perguntas partem do nível da secundidade, pois o interpretante do intérprete (aprendiz) indica aspectos com os quais a fotografia está, de fato, relacionada, atribuindo-lhe um interpretante existencial no signo, denotativo, dicente, nas palavras de

Pierce. Na continuidade das questões, é visível a terceiridade, isto é, a busca pelo tipo de discurso científico identificado em cada (sub)categoria.

A seguir, apresentamos o Quadro 3 que mostra a categoria biodiversidade com as suas respectivas subcategorias. Nela foi bastante marcante a presença da subcategoria taxonomia, com nove questões, acompanhada do hábitat, que teve seis questões, da função trófica, com três questões, e das subcategorias: extinção de espécie, adaptação em cativeiro, procedência dos animais, quantidade de animais e ação humana na paisagem, com uma questão para cada.

A categoria mecanismo biológico, teve a subcategoria comportamento alimentar com três questões, sucedida das subcategorias mecanismo de defesa, de produção de teia e forma das fezes da capivara, com uma questão cada.

A categoria recurso natural água, com duas subcategorias (duas perguntas, uma para nascente e outra para foz do rio) e uma subcategoria com uma questão sobre distribuição pluvial; já a categoria intemperismo não apresentou subcategoria.

Quadro 3 – Classificação da categoria biodiversidade

Categoria	**Subcategorias**	**Questões**	
		Secundidade	**Terceiridade**
B I O D I V E R S I D A D E	Taxonomia	*1. O pica-pau-de-topete-amarelo...*	*pode ser de qual espécie?*
		2. O pica-pau-de-topete-amarelo e o pica-pau-de-topete-vermelho [na realidade, pica-pau-verde-barrado]...	*são da mesma espécie?*
		os dois pica-paus?	*3. Quais são as características que diferenciam...*
		4. O pássaro azul de cara preta...	*obviamente tem uma espécie. Qual seria essa espécie?*
		5. Aquela aglomeração rosa [no tronco de uma árvore]...	*pode ser ovo de peixe?*
		o quati?	*6. Que espécie de animal é...*
		de aranha é esta?	*7. Que espécie...*
		8. Cágado...	*é uma espécie?*
		de ave é essa [bando de aves no rio]?	*9. Que tipo...*
		1. O pica-pau-de-topete-vermelho [na realidade, pica-pau-verde-barrado]...	*vive no ambiente noturno ou diurno?*

B I O D I V E R S I D A D E	Hábitat	*2. As capivaras...*	*são animais aquáticos ou terrestres?*
		3. A lagarta verde...	*vive em qual ambiente?*
		o quati?	*4. Onde vive...*
		5. As capivaras...	*dormem aonde?*
		6. Essa tartaruga [tigre d'água]...	*vive fora d'água?*
	Nível trófico	*1. As capivaras...*	*se alimentam do quê?*
		2. Quati...	*come inseto?*
		3. As capivaras... e essas aves aquáticas...	*comem frutas e capim,... comem peixes?*
	Extinção	*1. A capivara...*	*está em extinção?*
	Adaptação em cativeiro	*2. Tanto o pica-pau-de-topete-amarelo quanto o pica-pau-de-topete-vermelho [pica-pau-verde-barrado]...*	*pode viver em cativeiro ou eles só vivem soltos no meio ambiente?*
	Procedência dos animais	*3. Como esses animais...*	*foram parar no parque?*
	Quantidade de animais	*4. Quantos animais...*	*estão espalhados no parque?*
	Ação humana na paisagem	*5. Essa paisagem...*	*foi feita pela mão do homem?*

Figura 2 – Fotografia de quati.
Fonte: Álbum do grupo Capivara.

Na subcategoria taxonomia, o plano denotativo é verificado através da expressão dos sujeitos simples (pássaro, aglomeração, ovo, quati, aranha, cágado, ave) e dos sujeitos compostos (pica-pau-de-topete-amarelo, pica-pau-de-topete-vermelho). O nome comum do Pica-pau-verde-barrado apresenta-se equivocado (Pica-pau-de-topete-vermelho), os

estudantes, porém, apoiaram-se na denotação para nomear a ave. O discurso apresentado nas perguntas segue rumo à terceiridade, ou seja, busca-se a significação dos seres vivos, de acordo com o conhecimento científico escolar a respeito de artrópode (aglomerado rosa de ovo), aracnídeo, réptil, ave e mamífero (reino animal), pois a relação dos sujeitos com o termo espécie sugere que os alunos querem conhecer a classificação dos seres vivos até o nível específico, que pode ser possível usando-se o sistema binominal de Lineu. A estratégia a ser sugerida para o ensino é a denotação da imagem com comparação ou não entre fotografias. Disso dependerá o desenvolvimento do interpretante lógico, científico, pelo aluno.

Na subcategoria hábitat, o plano denotativo apresenta-se pelos termos pica-pau-de-topete-vermelho, capivaras, lagarta verde, quati, tartaruga. Em direção à terceiridade, os estudantes querem saber, por meio das perguntas, a especificidade de ambientes onde vivem esses animais. Nas duas primeiras questões, observamos o emprego de antônimos ao se contrastar diurno (ambiente claro presente nas fotografias) com o noturno. Outro contraste: capivaras são aquáticas ou terrestres (há diversas fotografias que mostram as capivaras nos dois ambientes). É uma boa oportunidade para explorar conceitos sobre ambiente noturno e diurno, fechado e aberto, aquático e terrestre; se o animal é de hábito diurno ou noturno. Discutir se o tigre d'água estaria adaptado a viver em um local onde ele não foi encontrado.

Na subcategoria nível trófico, as três questões sugeridas são excelentes para se trabalhar cadeia/teia alimentar, pois se pode apoiar no conteúdo da terceira pergunta, respondendo qual é a alimentação das capivaras, para explorar o nível trófico ocupado por esses indivíduos no processo de transferência de energia. Na segunda questão, além de responder sim ou não aos insetos no cardápio dos quatis, pode-se explorar outras funções tróficas destes indivíduos. O mesmo para se as aves aquáticas alimentam-se de peixes. As perguntas relacionadas ao conceito transferência de energia passam a ter uma leitura semiótica conotativa, ou seja, exige-se o estabelecimento de relações mútuas entre as funções tróficas dos animais na rede alimentar. Há uma excelente oportunidade para se trabalhar a mediação sígnica, por meio da teia e cadeia alimentar, a seguir:

Teia alimentar: Sol → frutos e capim → capivara

↘ insetos→ quatis

Cadeia alimentar: Sol → fitoplâncton → peixes → ave

Para as subcategorias extinção de espécie (1), adaptação em cativeiro (2), procedência dos animais (3), quantidade de animais (4) e a ação humana na paisagem (5), foi elaborada

uma questão para cada subcategoria. Nessas subcategorias, temos predominantemente a via semiótica conotativa para o nível da terceiridade.

A questão 1 favorece o trabalho pedagógico da atribuição de sentido sobre o conceito científico extinção da espécie. Ainda que a questão 2 possa ser enquadrada na subcategoria hábitat, optamos por deixá-la nessa categoria por considerarmos o conceito de cativeiro amplo. Há o sentido de cativeiro como ambiente planejado o mais próximo possível do ambiente natural do animal, como muitos vistos em zoológicos, e no sentido de ambiente confinado, no qual o animal é aprisionado e submetido a maus tratos por traficantes, contrabandistas ou donos de animais. É uma boa oportunidade para se discutir se tais animais estariam adaptados a viver nesses ambientes.

A questão 3 solicita informações para responder de que maneira os animais alojaram-se no parque. Isso leva a várias interpretações. Por exemplo, pode-se explorar o conceito de migração, de Mata Atlântica fragmentada, sugerindo que aquelas espécies já faziam parte do bioma, ou, ainda, o conceito de espécies endêmicas. A quarta questão solicita a quantidade de animais contidos no parque. Sobre a última pergunta, quer se saber se a paisagem apresentada na fotografia teve interferência humana. Para responder a essas perguntas, pode-se recorrer a uma entrevista (tipo de mediação sígnica) com um dos responsáveis do parque em divulgar informações.

Quadro 4 – Classificação da categoria mecanismo biológico

Categoria	**Subcategorias**	**Questões**	
		Secundidade	**Terceiridade**
MECANISMO BIOLÓGICO	Comportamento alimentar	*1. No passeio ao parque teve um animal que ficou muito famoso, o quati,...*	*mas ainda temos curiosidades sobre ele, por exemplo, o que ele faz pra caçar?*
		2. O que o macaco-prego...	*faz para se alimentar?*
		3. Os animais...	*caçam somente nos lugares em que eles vivem ou procuram alimentos em outros lugares?*
	Mecanismo de defesa	*1. Por que a maria-fedida...*	*solta um odor fedido?*
	Produção de teias	*4. A lagarta verde...*	*pode produzir seda igual ao bicho-da-seda?*
	Forma das fezes da capivara	*3. As fezes da capivara...*	*saem como bolinhas. Por quê?*

Figura 3 – Fotografia de fezes de capivara.
Fonte: Álbum do grupo Capivara.

O conteúdo das duas primeiras questões expressa curiosidade sobre o comportamento alimentar do quati e do macaco-prego, solicitando respostas sobre quais ações esses animais realizam para se alimentar, como, por exemplo, se há ou não um ritual para essa necessidade fisiológica. E na terceira questão, busca-se saber se os animais retiram os alimentos de áreas restritas ou se os procuram em lugares variados. A atividade sugerida para essas questões é a entrevista, já mencionada anteriormente, bem como a via semiótica conotativa, pelo fato de as respostas não serem encontradas nos referentes registrados nas fotografias, isto é, denotadas.

Categorias mecanismo de defesa, mecanismo de produção de teia e forma das fezes da capivara. Sobre mecanismo de defesa, a questão 1 solicita a explicação sobre o ato de a Maria-fedida exalar odor fédito. Na questão 2, para se responder sobre a seda produzida pela lagarta verde, é necessário compreender como o bicho-da-seda produz a sua seda e comparar as respostas para se discutir se o mecanismo é semelhante ou não. Outra curiosidade está na questão 3, pois se busca explicação sobre as formas esféricas das fezes das capivaras, as quais são diferentes das dos humanos, comumente cilíndricas. Aqui se tem a conotação comparativa como a principal via semiótica para a elaboração da resposta a essas questões.

Quadro 5 – Classificação das categorias água e intemperismo

Categorias	**Subcategorias**	**Questões**	
Á		**Secundidade**	**Terceiridade**
G	Nascente e foz do rio	*esta água?*	*1. De onde vem...*
U		*esta água?*	*2. Para onde vai...*
A	Distribuição pluvial	*3. O rio...*	*distribui água para outro município?*
INTEMPERISMO		*essa água transborda por estas pedras?*	*1. Como é que...*

As quatro perguntas não estão relacionadas diretamente aos animais, no entanto, se consideramos que eles dependem da água para sobreviver, não podemos excluí-las das discussões de sala de aula. Todas as perguntas dizem respeito à água, porém preferimos

classificar a última questão na categoria intemperismo (da água) devido à denotação dada à leitura fotográfica, em que a água é transbordada por de trás das pedras, sugerindo o estudo dos fenômenos físicos e químicos desse recurso natural ao se defrontar com as rochas. As três primeiras perguntas remetem ao estudo da nascente, foz, efluente (subcategoria) e distribuição da água do rio (outra subcategoria) que corta o parque. Para a atribuição de sentidos a esses conceitos, sugere-se a via semiótica conotativa, ou seja, o estímulo à expressão de sentidos segundos sobre os primeiros, de sentidos terceiros sobre os segundos e, assim, sucessivamente, até que o objetivo educacional seja atingido.

Algumas considerações

As perguntas analisadas sob o olhar semiótico pierceano apontaram, predominantemente, dois níveis interpretantes dos estudantes. O da secundidade, pois eles partiram do interpretante dicente, da indicação da amostra concreta, transparecendo o plano denotativo por força dos caracteres próprios dos seres vivos e não vivos presentes nas fotografias, seguindo rumo à terceiridade, isto é, à atribuição de sentido sobre determinado conhecimento científico. A partir daí, foi possível categorizar esse conhecimento para a identificação dos conceitos científicos, os quais poderão ter significação pelo intérprete, desde que as questões sejam respondidas através da interpretação mais ampla das fotografias. Sobre a qualidade do conteúdo das questões, podemos considerar que foram perguntas bem elaboradas, por meio da fotografia como mediação sígnica de destaque importante para a educação em Ciências.

Como pudemos notar, a semiótica auxiliou, por meio de tratamento analítico semântico, que o conhecimento científico implícito nas perguntas tornasse-se explícito e, dessa forma, facilitou a categorização dos conceitos apresentados, sendo indispensável o olhar do conhecimento compartilhado pela ciência, terceiridade, nas palavras de Pierce. Desse modo, o professor/pesquisador pode delinear o caminho a ser seguido, por meio de unidade didática, por exemplo, sobre biodiversidade, evitando perder-se entre os objetivos educacionais ou de pesquisa, uma vez que a leitura imagética, para a elaboração de questões, é ampla (multitemática) e não-literal.

Para a sala de aula, os dados sugerem o uso de estratégias de leitura imagética, por exemplo, pelas vias semióticas denotativa e conotativa, com comparação ou não entre fotografias, entre outras mediações sígnicas (cadeia/teia alimentar, entrevista), a fim de acompanhar a atribuição de sentidos pelos estudantes sobre os conceitos científicos, dando, assim, continuidade ao método CIP.

Bibliografia

BARDIN, L. *Análise de conteúdo.* Tradução por Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977, 226p.

BARTHES, R. *Mitologias.* Tradução por José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 1989, 223p.

BERTOLOTO, J. S. *Iconografia das águas:* o rio e suas imagens. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2006, 167p.

ECO, H. *O signo.* Tradução de Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Presença, 1973, 190p.

_____. *Tratado geral de semiótica.* 4. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, 282 p.

ESHACH, H. Using photographs to probe students' understanding of physical concepts: the case of Newton's 3rd Law. Springer, *Research in Science Education.* v. 40, n. 4, p. 589-603, 2010.

MARTINS, I., GOUVÊA, G., PICCININI, C. L. Aprendendo com imagens. *Ciência e cultura.* São Paulo: Editora, v. 57, n. 4, p. 38-40, 2005. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v57n4/a21v57n4.pdf>. Acesso em 11 fev. 2011.

PIRES, J. B.; CONTANI, M. L. Imagem física e qualidade mental: a fotografia vista pela semiótica. *Discursos fotográficos.* Londrina: Grafmarke, v. 1, n. 1, p. 167-182, 2005. Disponível em: <www.uel.br/revistas/uel/index.../discursosfotograficos/.../1470>. Acesso em 30 set. 2010.

SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos:* semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995, 199p.

_____. *O que é semiótica*. 1. ed., 21ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2005, 84p.

A CONSTRUÇÃO DE CATEGORIAS A PARTIR DAS PERGUNTAS DOS ESCOLARES DA 5ª SÉRIE PARA A LEITURA DE FOTOGRAFIAS

Patrícia de Oliveira Rosa-Silva (porsilva@uel.br)
Universidade Estadual de Londrina

Elisa Barbosa Leite da Freiria Estevão (elisa_estevao@hotmail.com)
Carlos Eduardo Laburú (laburu@uel.br)

Universidade Estadual de Londrina
Agências financiadoras: CNPq, Fundação Araucária, FAEPE/UEL

Resumo: É consenso considerar que a formulação de perguntas é fundamental no processo cognitivo de leitura de imagens, uma vez que o indagador ativo busca respostas as suas perguntas. Um dos problemas que se coloca, atualmente, na linha de pesquisa sobre a leitura de imagens na escola é a investigação sobre a taxonomia das questões elaboradas pelos estudantes. Este trabalho, de caráter qualitativo/interpretativo, tem como objetivo analisar 35 perguntas feitas por escolares ao utilizarem o método CIP - "Criar e interpretar suas próprias fotografias" (ESHACH, 2010). A maioria das imagens é sobre animais, quando foram vistos pelos aprendizes em visita a um parque urbano. Houve a realização de 10 oficinas num total de 32 horas, com a participação, em média, de sete estudantes da 5ª série. Das 161 fotos reveladas (100%), 29 delas (18%) foram selecionadas para a elaboração de 35 perguntas feitas por três grupos de aprendizes. De posse dos dados, foi possível estabelecer quatro categorias, pelos critérios da técnica de análise de conteúdo (BARDIN, 1977), em conjunto com o referencial semiótico de Eco (1985). As duas primeiras classificações estão de acordo com a semiótica denotativa (com adaptação para a denotação científica) e conotativa, e as duas últimas relacionadas ao tempo de elaboração de resposta. As categorias são: perguntas imagéticas no plano denotativo (PIPD); perguntas imagéticas no plano conotativo (PIPC); perguntas de resposta a curto prazo (PRCP) e perguntas de resposta a médio/longo prazo (PRMLP). Considera-se que a compreensão dessas categorias, por professores, no uso de imagens fotográficas, possa auxiliar no processo da leitura das mesmas, para uma aproximação mais fácil com informações consideradas relevantes na investigação científica.
Palavras-chave: fotografia escolar; perguntas; taxonomia semiótica.

Introdução

A história da humanidade mostra claramente a importância das imagens como uma de suas principais formas de expressão. Já na pré-história, o homem desenvolveu maneiras de registrar seu cotidiano por meio das pinturas rupestres. Os registros das primeiras imagens produzidas por humanos antecedem em muito o surgimento de registros em palavras. Apesar disso, a representação em imagens foi desvalorizada por certo tempo em detrimento do desenvolvimento de representações escritas (SANTAELLA; NÖTH, 2008).

O século XX, contudo, foi o período em que o registro em imagens ganhou grande porte, devido ao *boom* tecnológico e, consequentemente, à imensa exploração midiática desse recurso. Todavia, o estudo de imagens, sem desmerecer a importância das suas representações, está alguns séculos atrasado em comparação ao que já se alcançou na área da escrita (SANTAELLA; NÖTH, 2008).

Reportando-nos à área da escrita, a literatura indica estudos a respeito de uma de suas especificidades, as perguntas (formulação, compreensão, interpretação, taxonomia). Esta última tem classificado as perguntas por diversos critérios, dentre eles, citamos os de Vidal Abarca (2000) e de Sacerdote e Vega (2000) (apud MAZZITELLI; MATURANO; MACÍAS, 2009):

1. A relação entre a informação solicitada pela pergunta e o texto de apoio. Diferenciam-se duas categorias segundo a informação requerida na pergunta:

a) Perguntas literais: solicitam informação que se encontra explicitamente no texto;

b) Perguntas inferenciais: solicitam informação que não se encontra explicitamente na base do texto, porém requer:

- relacionar entre si a informação do texto, ou

- relacionar informação do texto com os próprios conhecimentos do leitor.

2. Outra taxonomia é a que contempla o tamanho da resposta esperada. Trata-se da classificação de Graesser (GRAESSER; PERTON; HUBER, 1992, GRAESSER; McMAHEN; JOHNSON, 1994 apud MAZZITELLI; MATURANO; MACÍAS, 2009):

a) Perguntas de resposta curta: requerem, normalmente, conhecer algum termo ou conceito e seu significado. Inclui-se as categorias de verificação, especificação de aspectos, quantificação, complementação de conceitos, entre outras;

b) Perguntas de resposta longa: buscam maior informação que as anteriores. Podem ser de definição, antecedência e consequência causal, procedimental, entre outras.

Os autores van Dijk e Kintsch (1983 apud MAZZITELLI; MATURANO; MACÍAS, 2009) afirmam que a compreensão de um texto é um processo ativo e construtivo de interpretação de significados, que envolve uma série de operações e estratégias mentais, as quais permitem processar a informação do texto e construir seu significado para elaborar uma nova informação, a partir da interação entre as ideias obtidas do texto e o conhecimento prévio do leitor.

Entendemos que a leitura de imagens passa por processo um tanto semelhante. É ativo, constitutivo de interpretação de significados (SANTAELLA, 2005) e, segundo Paivio (apud ESHACH, 2010), o processamento cognitivo da imagem ocorre por via dupla, uma não-

verbal para as imagens e outra verbal (oral ou escrita), ambas independentes. Garantindo-se que as duas vias estão envolvidas concomitantemente, o significado do conceito é elaborado por representação mental, usando-se os dois canais.

Em outras palavras, as imagens necessitam de um suporte verbal para se expressar e realizar alguma reflexão sobre si. Dessa forma, é possível perceber a íntima relação entre imagem e palavra, entre a expressão imagética e sua tradução verbal. Entretanto, essa não é uma relação de cunho unilateral, já que o desenvolvimento da escrita se utiliza fundamentalmente de ícones (que são imagens que se assemelham a um significado específico e objetivo - dicionário) (SANTAELLA; NÖTH, 2008).

Martins, Gouvêa e Piccinini (2005) destacam os méritos que a imagem desenvolve no auxílio à compreensão de textos científicos e no entendimento e construção de ideias científicas. Pelo fato de as imagens desempenharem uma função tão necessária, as investigações das relações entre imagens, conhecimento científico e ensino de Ciências têm sido cada vez mais frequentes. Um dos problemas que se coloca, atualmente, na linha de pesquisa sobre a leitura de imagens na escola é a investigação sobre a taxonomia das questões elaboradas pelos estudantes.

Neste trabalho, inspiramo-nos na taxonomia das perguntas descrita anteriormente e no referencial semiótico de Eco (1985, 2003) para criar categorias de perguntas decorrentes da leitura fotográfica por estudantes ao lerem imagens criadas por eles, quando o assunto é reino animal (5ª série).

A atribuição do significado escolar a partir da imagem fotográfica

Destacando o estudo do signo na esfera escolar, em especial da fotografia, a significação desta está relacionada com a interpretação do intérprete (aprendiz), sobre a qual podemos acrescentar os conceitos semióticos de conotação e denotação de Eco (2003). Uma semiótica é dita conotativa quando o plano da expressão se constitui de outra semiótica cujo significado lhe corresponde em segunda instância. Caso o significado seja dado em primeira instância fala-se em denotação. O que constitui uma conotação enquanto tal é o fato de a mesma instituir-se de maneira dependente à base de um código precedente, não podendo ser veiculada antes de o conteúdo primário ter sido denotado (ECO, 2003). O significado da unidade cultural de primeira instância, do qual se compõe e identifica a marca denotativa, é a base para conotações sucessivas.

Uma marca conotativa é uma das posições dentro de um campo semântico cujo código faz corresponder um significante através da mediação prévia de uma marca denotativa

precedente, estabelecendo outra função sígnica com nova entidade semântica. Por seu turno, a marca denotativa não requer nenhuma mediação de marcas precedentes para ser associada ao significante (ECO, 2003). Na marca conotativa buscam-se as intenções, os sentidos possíveis que o objeto se apresenta à mente e por ela é entendida, ou as propriedades que podem ser atribuídas ao denotado, que, contrariamente, representa a classe e a extensão de todos os objetos que o signo possa se referir.

O signo remete, quanto ao seu denotado, para um significado, e, quanto aos seus sentidos possíveis ou intenções, para as possíveis conotações ou propriedades que podem ser atribuídas ao denotado do signo (ECO, 1985). Existem sentidos primeiros, sentidos segundos assentes sobre os primeiros, sentidos assentes nos segundos etc. Perceba-se que o sentido aparece composto de camadas sucessivas de sentidos ou múltiplos níveis de significação. O primeiro nível de significante/significado se constitui em uma semiótica denotativa para o segundo nível conotativo, e assim sucessivamente (ECO, 1985). Ademais, é possível alguém conservar-se no sentido primeiro sem nunca chegar ao sentido segundo, todavia este último sempre pressupõe o primeiro, nunca o dispensa (BARTHES, 1989).

Encaminhamento metodológico

Obtivemos os dados utilizando o método CIP, do inglês “Create and interpret their own photographs” (ESHACH, 2010) – “Criar e interpretar suas próprias fotografias”, cuja característica se define pela escolha do tipo de imagem que os próprios estudantes querem e podem criar, uma vez que não se trata de uma representação apontada pelo professor/pesquisador. Seu objetivo é elucidar os entendimentos dos estudantes a respeito de algum conceito científico em foco. A missão do CIP é apoiar-se no aspecto visual para garantir que as vias, não-verbal (imagem) e verbal, sejam processadas cognitivamente.

Uma adaptação feita ao método, por nós, foi a inclusão da etapa levantamento de questões para estudo, antes da resposta interpretativa mais ampla das fotografias. Para atingir o objetivo deste trabalho, analisamos os conteúdos das questões para classificá-las em diálogo com o referencial semiótico, com a finalidade de, futuramente, voltar ao campo de coleta de dados para aplicar e testar as inferências criadas. Portanto, os resultados deste trabalho têm caráter ensaístico. Procedemos com uma investigação de abordagem qualitativa, amparada pela técnica de análise de conteúdo (BARDIN, 1977) em contraste com o referencial teórico.

A pesquisa foi realizada em uma escola pública estadual da periferia de Londrina, PR, onde a pesquisadora lecionava como professora de Ciências para a 5ª e 8ª séries. O desenvolvimento do trabalho foi feito com sete alunos, em média, por meio de oficinas que ocorreram em quatro meses

letivos, no período oposto ao das aulas regulares, num total de 32 horas, distribuídas em 10 encontros. Os critérios de seleção dos participantes foram: alunos com defasagem de idade na 5ª série, com prioridade àqueles com idade mais avançada (16 a 13 anos), e que também apresentavam falta de contensão de aprendizagem, isto é, sem esforço considerável para aprender em sala de aula. O Quadro 1 ilustra as atividades realizadas nas oficinas com os respectivos instrumentos de coleta de dados.

Quadro 1 – Atividades realizadas e seus respectivos instrumentos de coleta de dados

Etapas	**Encontros**	**Atividades**	**Instrumento de coleta de dados**
01	1º e 2º	Preparação para a visita ao Parque (conhecendo o parque por folder; regras de convivência)	Caderneta do aluno
	3º	Visita ao parque	Fotografia e audiogravação
02	4º e 5º	Apreciação e seleção das fotos	Audiogravação e caderno de registro
03	6º	Levantamento de questões para estudo	Álbum de fotografias e caderneta do aluno
04	7º e 8º	Entrevista com as duplas de alunos	Álbum de fotografias e Audiogravação
05	9º	Pesquisa na *internet*, em dupla	Audiogravação e caderneta do aluno
06	10º	Respostas às questões	Caderneta do aluno

Para o entendimento do contexto da coleta de dados deste trabalho, descrevemos brevemente as atividades realizadas no 3º, 4º, 5º, 6º e 7º encontros.

No 3º encontro foi feita uma visita a um parque urbano, com o objetivo de fotografar animais, quando vistos pelos alunos, na unidade de conservação que é considerada remanescente de Mata Atlântica, atualmente. Os alunos foram acompanhados por dois servidores do parque e oito estagiários do curso de Ciências Biológicas (licenciatura), com os objetivos de emprestar máquina fotográfica, quem tivesse, além de acompanhar e observar as atitudes dos alunos em atividade extraclasse, e assessorá-los, quando necessário, em relação às câmeras fotográficas. Treze alunos foram divididos em três grupos de três, denominados de Macaco-prego, Lobo-guará e Capivara, e um grupo de quatro alunos, o Beija-flor, tendo dois estagiários por equipe. Cada grupo ficou com uma máquina fotográfica digital e os grupos Lobo-guará e Beija-flor também levaram um celular com câmera. Foi orientado a eles que revezassem a máquina fotográfica entre si, para o registro dos animais.

Nos momentos da seleção das fotos, 4º e 5º encontros, os alunos presentes apreciaram as fotos apresentadas na TV multimídia, a fim de intitulá-las, não havendo divisão por grupos,

por considerarem importante todos verem as fotografias registradas naquele dia. Como eles solicitaram que as fotos fossem reveladas e trazidas à fase de levantamento de questões para estudo, a pesquisadora propôs a exclusão de algumas delas. Eles concordaram e decidiram pela não revelação das fotos que se encaixassem nos seguintes critérios: alunos reunidos para ouvir instruções de conduta nas trilhas do parque; fotos com a presença dos servidores do parque; a grande maioria das fotos sem foco; fotos de placas com fotos de animais; algumas fotos com identificação de algumas plantas, as quais não tiveram as suas imagens registradas; algumas fotos sucessivas de um mesmo objeto e algumas fotos de grupos de alunos.

O que nos chamou muito a atenção foi o fato de os grupos registrarem os diversos fatores vivos (bióticos) e ambientais (abióticos) do parque, não se focando exclusivamente nos animais, ainda que tivesse sido instruído sobre a fotografia desses seres, como recorte e complemento do conteúdo específico de Ciências. Das 369 (100%) fotografias exibidas, foram reveladas 174 fotos (47%), sendo, dessas últimas, 161 (92%) sobre os elementos do parque e 13 fotos (8%) das poses dos alunos, incluindo a foto do seu grupo. Eles argumentaram que a revelação seria necessária porque o manuseio das fotos traria mais facilidade no momento de estudar.

Na fase de levantamento de questões, 6º encontro, sete alunos participaram dividindo-se em duplas com os nomes de três grupos que foram ao parque: Macaco-prego, Capivara e Lobo-guará (Tabela 1). Cada dupla escolheu o álbum de acordo com o nome do grupo e de posse dele selecionaram novamente as fotos com as quais trabalhariam para a formulação de questões de estudo, conforme a observação atenta de cada um.

Tabela 1 – Número de fotos e questões para estudo em função do número de fotos reveladas

Grupos	**Nº de Fotos reveladas**	**Nº de fotos para estudo**	**Nº de questões para estudo**
Capivara	60	16	11
Lobo-guará	64	06	09
Macaco-prego	37	07	15
Total	161	29	35

O fato de o número de questões mostrarem-se maior que o de fotografias, deve-se à ocorrência de duas perguntas para uma mesma questão, porém, para os objetivos deste trabalho, as questões foram contadas separadamente e sem considerar o grupo que a formulou.

Apresentação e análise dos dados

Segundo a análise inferencial das perguntas em contraste com as fotografias[1], foi possível o desenvolvimento de quatro categorias para este estudo. As duas primeiras classificações estão de acordo com a semiótica denotativa (com adaptação para a denotação científica) e conotativa, e as duas últimas relacionadas ao tempo de elaboração de resposta. As categorias são:

1. Perguntas imagéticas no plano denotativo (PIPD): é possível respondê-las baseando-se nos elementos denotativos encontrados explicitamente na fotografia, isto é, tais elementos aparecem em primeiro ou segundo plano, sendo possível a sua indicação. Nesse caso, a marca denotativa associa-se diretamente ao seu significante. Para a educação em ciências, denominamos a denotação externada, nesta categoria, de denotação científica, devido à natureza dos seus objetivos educacionais. Desse modo, extrapola-se a denotação mecânica, que se torna irrelevante no processo de leitura de imagem (ECO, 1985).

2. Perguntas imagéticas no plano conotativo (PIPC): é possível respondê-las desde que o processo ensino/aprendizagem guie-se por entre outros modos semióticos, dentre eles, destacamos, a pesquisa didática para a resolução de problemas, trocas de informações, aula expositiva dialogada, tomadas de decisões, seminários, visita orientada, etc. Consideramos que essas estratégias sejam necessárias, porque os elementos conotados (referências ausentes nas fotografias) têm relação indireta com os referentes denotados nas imagens. Ou o referente apresenta-se em terceiro plano, sendo difícil a sua identificação imediata, para o objetivo educacional que se queira atingir. Para a atribuição de sentidos aos conceitos, a via semiótica conotativa torna-se imprescindível. Há necessidade de estimular o intérprete para a expressão de sentidos segundos assentes sobre os primeiros (marcas denotativas), de sentidos terceiros sobre os segundos (marcas conotativas) e, assim, sucessivamente, até que a resposta seja satisfatoriamente respondida.

3. Perguntas de resposta a curto prazo (PRCP): são as consideradas de resposta rápida, curta, talvez. É possível que as perguntas imagéticas no plano denotativo exijam menor tempo para a elaboração da resposta, já que se podem decompor os referentes de interesse da fotografia, simultânea e sequencialmente, estabelecendo relações dos elementos entre si.

4. Perguntas de resposta a médio/longo prazo (PRMLP): são as consideradas de resposta longa e com um tempo maior para a elaboração da resposta. Sendo assim, podemos encaixar nesta categoria, as perguntas imagéticas do plano conotativo, pois entendemos que a

[1] Por uma questão de espaço, não foi possível colocar as fotografias selecionadas para as questões de estudo elaboradas pelos estudantes.

conotação requer outros modos semióticos para ser satisfatória aos objetivos de aprendizagem, demandando mais tempo. Porém, isso não significa que as PIPD não possam demandar tempo além do esperado ou que as PRMLP não possam encaixar-se no item anterior.

A seguir, apresentamos o Quadro 2 que mostra as categorias mencionadas com as suas respectivas perguntas, de acordo com os assuntos científicos implícitos em cada uma.

Quadro 2 – Categorias de perguntas imagéticas

Assuntos	Questões / Categorias	PIPD	PIPC	PRCP	PRML
Taxonomia	*1. O pica-pau-de-topete-amarelo pode ser de qual espécie?*	X		X	
	2. O pica-pau-de-topete-amarelo é da mesma espécie que o pica-pau-de-topete-vermelho [na realidade, pica-pau-verde-barrado, pois os alunos atribuíram nome comum a este pica-pau]?	X		X	
	3. Quais são as características que diferenciam os dois pica-paus?	X		X	
	4. O pássaro azul de cara preta obviamente tem uma espécie. Qual seria essa espécie?	X		X	
	5. Aquela aglomeração rosa [no tronco de uma árvore] pode ser ovo de peixe?		X		X
	6. Que espécie de animal é o quati?	X		X	
	7. Que espécie de aranha é esta?	X		X	
	8. Cágado é uma espécie?		X		X
	9. Que tipo de ave é essa [bando no rio]?		X		X
Hábitat	*1. O pica-pau-de-topete-vermelho [na realidade, pica-pau-verde-barrado] vive no ambiente noturno ou diurno?*	X		X	
	2. As capivaras são animais aquáticos ou terrestres?	X		X	
	3. A lagarta verde vive em qual ambiente?	X		X	
	4. Onde o quati vive?	X		X	
	5. As capivaras dormem aonde?		X	X	
	6. Essa tartaruga [tigre d'água] vive fora d'água?		X		X
Nível trófico	*1. As capivaras se alimentam do quê?*		X	X	
	2. Quati come inseto?		X	X	
	3. As capivaras comem frutas e capim, e essas aves aquáticas comem peixes?		X	X	

Extinção	*1. A capivara está em extinção?*		X		X
Adaptação em cativeiro	*2. Tanto o pica-pau-de-topete-amarelo quanto o pica-pau-de-topete-vermelho [na realidade, pica-pau-verde-barrado] pode viver em cativeiro ou eles só vivem soltos no meio ambiente?*		X		X
Procedência dos animais	*3. Como esses animais foram parar no parque?*		X		X
Quantidade de animais	*4. Quantos animais estão espalhados no parque?*		X		X
Ação humana na paisagem	*5. Essa paisagem foi feita pela mão do homem?*		X		X
Comportamento animal	*1. No passeio ao parque teve um animal que ficou muito famoso, o quati, mas ainda temos curiosidades sobre ele, por exemplo, o que ele faz pra caçar?*		X		X
	2. O que o macaco-prego faz para se alimentar?		X		X
	3. Os animais caçam somente nos lugares em que eles vivem ou procuram alimentos em outros lugares?		X		X
Mecanismo de defesa	*1. Por que a maria-fedida solta um odor fedido?*		X		X
Produção de teia	*2. A lagarta verde pode produzir seda igual ao bicho-da-seda?*		X		X
Forma das fezes da capivara	*3. As fezes da capivara saem como bolinhas? Por quê?*		X		X
Água	*1. De onde vem esta água?*		X		X
	2. Para onde vai esta água?		X		X
	3. O rio distribui água para outro município?		X		X
Intemperismo (água)	*1. Como é que essa água transborda por estas pedras?*		X		X
Outro	*1. Aquele macaco, de fato, é realmente um macaco-prego?*	?	?	?	?
	2. Nessa paisagem tem um macaco pulando de galho em galho?	?	?	?	?

Podemos notar que na categoria biodiversidade, as subcategorias taxonomia e hábitat sugerem que a leitura fotográfica possa auxiliar no processo de elaboração dos conceitos classificação dos seres vivos e hábitat, pela via semiótica denotativa, basicamente. As demais categorias juntas oportunizam um trabalho sobre reino animal, sob outros ângulos, pela via

semiótica conotativa, predominantemente. O assunto *outro* se refere a perguntas, cujo conteúdo solicita a confirmação das informações, pelo fato de o referente (macaco-prego) apresentar-se fora de foco nas fotografias, sem aplicação direta ao conteúdo em foco, permanecendo, assim, a dúvida em relação às categorias criadas.

Considerações finais

Podemos considerar que a semiótica contribuiu relevantemente ao possibilitar a categorização das perguntas elaboradas pelos estudantes ao lerem as fotografias criadas por eles, ampliando o leque de estudos nessa área. Ressaltamos, contudo, que essa categorização não deve ser entendida de forma rígida, estanque, uma vez que pode haver mudança da pergunta de uma categoria para outra, dependendo do objetivo educacional a atingir, do nível de ensino, dos conhecimentos prévios disponíveis, além das estratégias didáticas a serem adotadas para discutir cada assunto. Consideramos também que a compreensão dessas categorias, por professores, no uso de imagens fotográficas, possa auxiliar no processo da leitura das mesmas, para uma aproximação mais fácil com informações consideradas relevantes na investigação científica, necessitando, assim, que a formação inicial/continuada volte o olhar para o contingente de imagens, especialmente fotográficas, que adentram nas salas de aula.

Referências

BARDIN, L. *Análise de conteúdo.* Tradução por Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977, 226p.

BARTHES, R. *Mitologias.* Tradução por José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 1989, 223p.

ECO, H. *O signo.* Tradução de Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Presença, 1973, 190p.

_____. *Tratado geral de semiótica.* 4. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, 282 p.

ESHACH, H. Using photographs to probe students' understanding of physical concepts: the case of Newton's 3rd Law. *Research in Science Education.* Springer, v. 40, n. 4, p. 589-603, 2010.

MARTINS, I., GOUVÊA, G., PICCINICI, C. L. Aprendendo com imagens. *Ciência e cultura.* v. 57, n. 4, p. 38-40, 2005. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v57n4/a21v57n4.pdf>. Acesso em 11 fev. 2011.

MAZZITELLI, C; MATURANO, C; MACÍAS, A. Análisis de las preguntas que formulan los alumnos a partir de la lectura de un texto de Ciencias. *Revista Electrónica de Enzeñanza de las Ciencias,* v. 8, n. 1, 45-57, 2009. Disponível em: <http://www.saum.uvigo.es/volumenes/volumen8/ART3_Vol8_N1.pdf>. Acesso em 30 jun. 2010.

SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. 1. ed., 21ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2005, 84p.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. *Imagem:* cognição, semiótica e mídia. 1. ed. 4ª reimp. São Paulo: Iluminuras. 2008.

EDUCAÇÃO E ARTE NA AMÉRICA LATINA: CONTRIBUIÇÕES PARA O TRABALHO EDUCATIVO

Márcia Cristina Amaral da Silva (UEM)

Paula Roberta Miranda (UEPG)

Introdução

O presente trabalho objetiva compreender algumas linguagens presentes em quadras históricas da América Latina e, por meio das análises dessas linguagens pelo método dialético, apresentarmos uma possível metodologia de ação docente que tenha a categoria trabalho como subsídio teórico-metodológico, direcionada à disciplina de História da Educação. Nossa opção por esta disciplina se explica pelo fato de a mesma ser fundamental para a compreensão dos determinantes econômicos, políticos, culturais e sociais para a formação humana e, por isto, consideramos que as obras artísticas, expressões humanas datadas historicamente, oportunizam-nos a visão da totalidade histórica, perspectiva esta que, a nosso ver, interessa sobremaneira ao processo educacional com vistas à emancipação dos homens.

Portanto, por este viés acreditamos que, se pela mediação pedagógica, desvelarmos o movimento estabelecido entre a produção da vida material, as contradições apontadas nessa produção e a denúncia das mesmas pelos intelectuais orgânicos[1] de cada quadra histórica eleita e de cada segmento artístico priorizado na pesquisa, possibilitaremos aos alunos condições para que analisem as múltiplas determinações que tangenciam a consciência e objetividade humanas. Para tanto, selecionamos alguns clássicos e priorizamos as principais expressões artísticas, intentando analisá-las com vistas à compreensão da realidade social.

Optamos pela América Latina, pois compreendemos ser este um espaço onde, em vários momentos da história, observamos focos de resistência e contraposição a lógica de submissão à reprodução do capital. Ademais, o Brasil situa-se nesse conglomerado de países e nos interessa conhecer e possibilitar conhecimentos acerca desse contexto.

A América Latina ou, os países latino-americanos, distribuem-se pelas três regiões geográficas do continente americano – o México, na América do Norte, e todas as nações da América Central e do Sul. Com enormes problemas, mas grande potencial de recursos naturais e humanos, esses países possuem fortes laços históricos e culturais. A maior parte foi colonizada por potências européias de língua latina. O que aproxima esses Estados, além da

língua, são as profundas desigualdades sociais. Por essas razões o termo América Latina corresponde também a critérios geopolíticos e econômicos.

Não obstante a delimitação do local priorizado para a pesquisa, a natureza deste trabalho impôs ainda a delimitação do período. Optamos pelas décadas de 1970 a 1990, pois foram anos de intensas transformações nos âmbitos econômicos, políticos, sociais e culturais desse conglomerado de países.

No contexto ora explicitado, nosso principal objetivo é aproximar as imagens e história, pois compreendemos que o desvelar da materialidade pelas diversas linguagens aponta para a dupla função na prática social: de um lado expressa o papel da arte na humanização dos sentidos e na formação da sensibilidade estética do homem, por meio do trabalho criador, da apropriação do conhecimento técnico e do contato com a produção cultural existente; de outro, a significação da arte no processo de humanização do homem, visto que este se transforma e transforma a natureza pelo trabalho, produzindo novas maneiras de ver e sentir.

A compreensão estética pode ser desenvolvida por intermédio de oportunidades educativas. “Quem conhece arte amplia sua participação como cidadão, pois pode compartilhar de um modo de interação único no meio cultural” (IAVELBERG, 2003, p. 9). Assim, queremos crer que a análise sobre a função da arte possa permitir a clareza necessária para a reflexão e a prática docente com vistas ao processo de ensino e aprendizagem.

Deste modo, no esforço por estabelecer uma análise coerente sobre as concepções de arte historicamente determinadas elaboramos este trabalho e o subdividimos nas seguintes seções, quais sejam: a primeira, “História da Educação”, que apresenta algumas características dessa ciência e de sua organização como disciplina do curso de formação de professores; sequencialmente trazemos a segunda seção intitulada “Arte e a apropriação da realidade humano-social”, que possibilita a recuperação sucinta da trajetória da arte durante a história humana; a terceira, “O método e a análise”, indica as proposições do método dialético e discorre sobre as teorias acerca da leitura da arte; a quarta, “Imagens e trabalho”, apresenta a análise das obras imagéticas de alguns autores expressivos da América Latina, por meio do método citado. Utilizamos a categoria trabalho objetivando a interlocução desta análise com a educação escolar. Trazemos as “Considerações finais”, apontando para a influência das imagens e suas possibilidades de humanização dos sujeitos que aprendem a educar seu olhar e compreender que a arte traduz uma época histórica e a forma de produção da vida humana; portanto a educação escolar é um *lócus* privilegiado para que tal processo seja efetivado.

História da Educação

Nesta sessão, procuramos mostrar algumas possibilidades de trabalho docente para o ensino de história a partir de linguagens alternativas, subsidiadas pelo método materialista histórico e dialético. Contrariando concepções tradicionais que se fizerem presentes ao longo do século XX e que permearam a formação docente, tais como o ensino de história como espaço de perpetuação e preservação dos heróis, apresentada como uma sucessão cronológica de fatos estanques, com memorização de nomes e datas, oferecemos ao leitor a possibilidade de compreender a história como o devir do homem, ou seja, tomar a História como produto da ação de todos os homens, do conjunto da humanidade, por meio de sua produção (não só material), através dos tempos. Isso implica em explicitarmos que o conceito de trabalho deve ser entendido não apenas como a satisfação e a produção das necessidades humanas, mas como um processo de atividades em que o homem desenvolve a si mesmo, assumindo a condição de sujeito coletivo da história. Nessa perspectiva, propõe-se a consideração da História de todos os homens, suas relações contraditórias e conflituosas instauradas no mundo do trabalho que é o ponto de referência fundamental para a compreensão da sociedade contemporânea.

Tal princípio nos permite também a visão de totalidade do fenômeno histórico, superando-se a análise factual dos grandes eventos, e encaminhando-se para o estudo de temas significativos, analisados em suas múltiplas relações e determinações. Para tanto, é necessário que reconheçamos e concebamos a História como um processo, isto é, em seu movimento contínuo, dinâmico, total, plural, processual e em constante transformação.

Assim, as novas propostas metodológicas, ao compreender o ensino como um campo especial da pesquisa, apontam a necessidade da formação da consciência histórica dos homens em suas múltiplas relações com a realidade objetiva, expressa nas várias linguagens que compõe a vida humana. Deste modo, sob o enfoque didático, oferecemos aos professores linguagens alternativas para o ensino de história, como por exemplo, Artes Visuais (pintura, esculturas), Música, Cinema (filmes históricos, documentários), Imagens (fotografias, imagens).

Como sugere Saviani (1997), devemos ter a preocupação de investigar a História da Educação pela mediação da sociedade, o que indica a busca de uma compreensão global da educação e seu desenvolvimento. Numa perspectiva materialista e dialética, esse saber deverá ampliar as possibilidades de desvelar a realidade, uma realidade não homogênea, construída historicamente, onde o germe da mudança se desenvolve. Por essa via metodológica, a História da Educação deixa de ser compreendida como pura transmissão de dados e

informações, deixando de ser fragmentária e os envolvidos passam a ser parte integrante de uma mesma realidade, embora em condições diferentes.

Arte e a apropriação da realidade humano-social.

Como afirmamos na Introdução deste trabalho, consideramos a arte como forma de trabalho que, para além de refletir ou representar o homem ou a natureza, propõe novas formas de expressão das relações sociais. Mais do que representar o real, a arte consiste em uma apropriação da realidade essencial, quando se atribui às figuras um sentido humano. A arte é produção humana, social, histórica e cultural, constitui uma forma de manifestação, percepção e valores estéticos.

As concepções de arte trazem em seu bojo visões da realidade, de homem e consequentemente da própria arte. Neste trabalho nos interessa evidenciar os fundamentos históricos que têm matizado a arte como expressão humana e como os valores estéticos refletem nas práticas sociais. Deste modo, é fundamental considerar as determinações econômicas e sociais que interferem diretamente nas relações entre os homens, os objetos e os outros homens, para compreender a relatividade do valor estético em diferentes períodos históricos e as diversas funções que a arte tem cumprido historicamente e que se relacionam com o modo de organização da sociedade. Recuperaremos, então, sucintamente as concepções de arte pela história humana, sem a pretensão de elucidá-las ou de esgotar seus vários matizes.

Segundo as análises de Hadjinicolao (1973), nas sociedades teocráticas e feudais a arte serviu como instrumento da religião, traduzindo simbolicamente a relação do homem com o sobrenatural por meio de signos estéticos, reveladores da aspiração por uma vivência espiritual, em contraposição ao naturalismo e aos valores sociais, morais e políticos romanos.

Do renascimento às revoluções burguesas, a arte expressou a luta contra os valores feudais. Apresentou uma mudança de temas que determinou uma nova hierarquia de valores pela atitude do homem que aspirava conhecer a natureza para dominá-la, não mais como servo de Deus, mas como centro do universo. Esta relativa harmonia idealizada da arte com as idéias burguesas perdurou até que se revelaram as contradições entre os interesses da classe social que assumiu o poder e os interesses do proletariado. (HADJINICOLAO, 1973).

Pela luta revolucionária, as contradições até então escamoteadas foram desveladas e o rompimento com a então ordem de coisas suscitou um novo movimento que expressava uma atitude de desencanto com a realidade, pela negação do presente refugiando-se no passado ou projetando-se ao futuro, uma atitude antiburguesa denominada de Romantismo.

Com o estabelecimento do capitalismo, houve uma ruptura entre os artistas e a realidade política, na medida em que se conscientizou que os valores econômicos sufocavam os valores estéticos e que a vida burguesa não merecia ser exaltada. A trajetória histórica dos movimentos artísticos culmina, na contemporaneidade, na valorização do subjetivo em contraposição ao objetivo consolidando uma teoria estética que concebe a arte independente das práticas sociais. Por outro lado, a arte que serve aos interesses capitalistas se converteu em academicismo, idealizando a realidade ou revelando-a com tal exatidão que escamoteia a essência fenomênica, bem como a ação humana.

Como vimos, no decorrer desta seção, as transformações da sociedade determinam condições para uma nova atitude estética e esta nova sensibilidade estética não surge espontaneamente. A produção artística, portanto, não só apresenta objetos para atender determinadas necessidades humanas, mas cria novos modos de fruição.

O método e a análise

Como anunciamos previamente, utilizaremos o método dialético para a análise das linguagens selecionadas, logo, explicitaremos breves considerações acerca desta metodologia.

Marx e Engels foram os principais articuladores do método dialético. O ponto de partida de ambos foi a análise da prática social e a compreensão de que, enquanto o avanço tecnológico avultava, a classe operária tornava-se cada vez mais empobrecida. Essa contradição impulsionou as reflexões tecidas pelos autores em suas pesquisas, que tiveram seus fundamentos no materialismo histórico e dialético, considerando o movimento como propriedade fundamental da matéria, com existência independente da consciência.

Para Marx e Engels (1978), estudar o modo de produção da vida era fundamental para a compreensão da sociedade. As relações de produção, consideradas as mais importantes relações sociais, possibilitariam a visão da história pelo viés do desenvolvimento e das crises existentes em suas práticas. Seria preciso atrelar pensamento e realidade efetiva, pois o homem era o que produzia materialmente e sua consciência se ligava a essa materialidade. Se no idealismo de Hegel era a consciência que determinava a vida material, em Marx a vida material, ou seja, as formas de produção humana determinavam a consciência.

Marx (1978) desenvolveu a categoria “trabalho” como categoria central no entendimento de todos os processos sociais. Nesse sentido, o trabalho assumia o status de atividade prioritária de produção da existência, em que o homem criaria e satisfaria as necessidades pela transformação da natureza. O trabalho permitiria ao homem compreender a

sociedade, o passado e o futuro e possibilitaria a transformação de um devir pela constituição de uma nova sociedade. Isto ocorreria por meio de contradições, conflitos e revoluções.

Produzindo a vida material os homens se defrontariam com relações pré-estabelecidas, independentes de suas vontades, "os homens fazem a sua história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, ligadas e transmitidas pelo passado" (MARX, 19--,v.1, p.203).

Portanto, os fenômenos eram produtos históricos e transitórios, constituídos por movimentos contraditórios e antagônicos e caberia à ciência desvendá-los para compreendê-los. Isto era fundamental para a proposta metodológica marxiana, pois os fenômenos não se apresentariam isolados, mas inter-relacionados, constituindo-se em totalidades. Logo, era preciso critérios para se chegar ao conhecimento, à distinção do fenômeno em aparência – a pseudoconcreticidade - e sua real constituição- a essência (KOSIK, 1976).

O método proposto por Marx (19--, v.2) possibilita a produção de um conhecimento que parte da materialidade e, portanto, possível de transformar a realidade. Conhecimento para o pesquisador envolve a práxis. Por este método, consideramos a possibilidade de analisar as produções artísticas selecionadas, estabelecendo a tese - o contexto histórico dos países eleitos para a pesquisa; a antítese - as expressões desses momentos históricos por meio de obras de arte e, por fim, a síntese - a superação da aparência fenomênica por sua incorporação no sentido de desvelar a essência de cada fenômeno pesquisado.

Torna-se importante explicitar sucintamente algumas das metodologias propostas pelos estudiosos de arte para a leitura das obras. Martins (1998) nos apresenta Edmund Burke Feldman, um estudioso que propôs um método comparativo de análise. Na década de 1970, esse estudioso observa que para fins de análise de uma obra de arte precisamos definir critérios para selecioná-la; elencar questionamentos acerca de sua elaboração; antever as possibilidades de leitura da obra bem como as possibilidades de inseri-la no contexto social.

Outro nome relevante relatado por Martins (1998), no que se refere às metodologias de leitura das obras de arte, é Robert Willian Ott, que sugere primeiramente a descrição da obra, a análise, a interpretação, a fundamentação com informações, processos e influências da obra e, por fim, a expressão do leitor.

Trazemos as contribuições de Frank Smith para a leitura significativa de obras de arte. De vertente interacionista, o autor afirma a necessidade de se pensar o processo de leitura em sua totalidade, ou seja, as formas diversas de expressões humanas caracterizam-se por uma rede de significações que se interligam como códigos que comunicam os bens simbólicos produzidos pelos homens em definidos momentos históricos. Denomina esse processo de

semiose cultural e explica que os recortes efetivados desses contextos significativos são considerados textos em que imagens e escrita se intercambiam (SMITH, 1999).

Após a sucinta apresentação de algumas vertentes sobre a leitura de imagens, esclarecemos que nesta pesquisa, utilizaremos essas metodologias indistintamente, pois priorizaremos a rigorosidade do método dialético para a análise.

Imagens e Trabalho

Para nossa pesquisa, escolhemos alguns clássicos da arte da América Latina para a análise. Leonel (1998) argumenta a favor de programas acadêmicos que incentivam a leitura dos clássicos, pois acredita que são focos de resistência ao atual ideário que brada pelo fim da teoria, pela exacerbação do presenteísmo e da individualidade. Para a pesquisadora, os clássicos, por expressarem de maneira perfeita as relações e práticas sociais de seu tempo, possibilitam-nos a conexão ao passado para que, revistando-o perscrutemos respostas para o presente; “as obras clássicas são tão mais históricas quanto mais colaboram para tornarem obsoletas as idéias, os sentimentos e os personagens de sua época e quanto menor quantidade de futuro contêm em si” (LEONEL, 1998, p. 88). Portanto, por meio da história, confiamos encontrar explicações para a compreensão da realidade que nos circunda.

Iniciamos, então, nossa trajetória pelas obras de arte selecionadas – clássicos de arte -, conceito tomado com base na concepção da pesquisadora citada, com vistas a encontrar os elementos fundantes de épocas históricas determinadas, não com o objetivo de explicar o contexto passado, mas de encontrar respostas para o momento atual. Nossa escolha privilegiou a arte expressa em imagens, pois consideramos que esta linguagem merece ser explorada tendo em vista nosso objetivo neste trabalho, ou seja, recursos teórico-metodológicos direcionados á disciplina de História da Educação.

Na América Latina observamos focos de luta em diversos períodos da história. O Novo Mundo foi colônia e, como tal, subjugado aos desmandos de seus colonizadores. Os latino americanos, ao mesmo tempo em que produziam a vida material empurrados pela exploração européia, produziam o pensamento com vistas a responder questões prementes, questões que não eram individuais, mas oriundas do interior das relações sociais.

Para a pesquisa, priorizamos os momentos ditatoriais marcados por determinado processo ideológico baseado na Doutrina de Segurança Nacional[2], originando regimes políticos adotados pelos países do Cone Sul[3] caracterizados pela subtração dos direitos civis. Repressões empreendidas por militares culminando em “sequestro-desaparecimento-tortura” àqueles que se opunham ao regime era o mote desses sistemas. Diante das considerações

tecidas, iniciamos nossa pesquisa revisitando a Argentina, país que, em 1976, teve instituída a ditadura militar pelo General Jorge Rafael Videla.

Como vimos afirmando no decorrer do trabalho, as questões individuais são produzidas no interior das relações sociais, logo são coletivas. Familiares que perderam seus entes empreenderam movimentos contrários a tal política repressora, abarcando a totalidade do momento histórico, ou seja, a perda dos direitos civis. É interessante observar que um desses movimentos foi organizado, liderado e mantido pelas mulheres argentinas como contestação ao então regime. A Praça de Maio, localizada em frente à sede do governo, foi o local escolhido. Nessa conjuntura teve início o embate que perdura até a atualidade: o movimento das Madres de Plaza de Mayo, pela busca de seus familiares detidos-desaparecidos. O movimento, que a priori foi considerado singular, tornou-se um novo sujeito social e político contestando o regime e fazendo história.

Em face a essas considerações, depreendemos que a história humana é constituída de lutas, avanços e retrocessos, expressa das mais variadas formas e, seguindo nossa proposta, analisaremos as imagens afetas a esse movimento que são encontradas no chão da Praça de Maio. Optamos pelos “panuelos blancos” que foram salpicados por toda a extensão deste espaço geográfico, escolhido como cenário de embates, memória e resistência. Mas o que significam lenços brancos sobre as cabeças dessas mães que assistiram ao desaparecimento de seus entes e não desistem de cobrar respostas?

Se pensarmos anatomicamente, o cérebro é a parte nobre do corpo humano que dirige todas as funções fisiológicas, neurológicas e psicofisiológicas. Logo, assumir como representação de um movimento um acessório sobre esta parte do corpo sugere expressar a relevância dada à luta empreendida, ou seja, o que está nas cabeças dessas mães dirige suas ações, suas palavras, seus sentimentos, suas mobilizações. “Panuelos” sobre as cabeças acenam para o local “marcado a ferro” pelos horrores do processo ditatorial, local este que só se abate após a morte do corpo. Enquanto viverem, dizem as mães, as transgressões serão rememoradas.

E o que dizer da escolha do branco para representar a dor introjetada há muito nesses corpos? Não seriam mais visíveis se os lenços fossem coloridos? A ausência de cores para estas mães demonstra a crueza da ditadura, a negação de informações, a tentativa de focar o olhar dos homens para o contexto dramático da situação vivenciada. O que restou de vida a essas mulheres perdeu a cor, o brilho, a alegria. Mas a esperança e a força são levadas todos os anos até as portas da Casa Rosada e o chão da praça contribui, denunciando por meio dos

lenços brancos, a cada homem que por lá caminha, cabisbaixo, derrotado pela sociedade excludente na qual vivemos, que a possibilidade de transformação ainda existe.

Nesse momento, pensamos ser relevante trazer as contribuições de Gentilli (2001) que recupera o contexto da revolução russa de 1917, cenário que apontou para a transformação das condições de exploração da sociedade capitalista e conclui sua revisão delineando a queda da União Soviética e o descrédito do ideário teórico que sustentou a luta pelo fim da sociedade de classes, o marxismo. Entretanto adverte que o desencanto com o socialismo não significa o encanto com as barbáries do capitalismo (GENTILI, 2001).

O desencanto que assoma a sociedade é histórico; nossos jovens encontram-se amorfos, anônimos, indiferentes; os homens da pós-modernidade abandonaram a luta e ratificam que a sociedade capitalista é eterna, pois o socialismo ruiu. Entretanto, as mães da Praça de Maio não abandonaram a utopia e lutam pela elucidação do desaparecimento de seus filhos. Mantêm viva a memória daqueles que pretendem naturalizar o fato tornando-o passível de "uma invisibilidade artificial, ainda que, não por isso, menos poderosa. Ninguém vê nada, ninguém tem nada a ver com nada, ninguém sabe nada [...] quando todos sabem tudo, a visão cotidiana torna-os alienados" (GENTILI, 2001, p. 53).

Em sequência a nossa proposta, incursionamos ao Chile, país que viveu de 1973 a 1990 sob o jugo da ditadura militar liderada por Augusto Pinochet. Focalizaremos o pensamento dos chilenos expressos por José Balmes[4], intelectual orgânico que por meio de suas telas permite-nos a leitura das contradições expressas nesse momento histórico, bem como as marcas da resistência chilena a esse estado de coisas.

Sader (1984) analisa a sociedade chilena em um de seus momentos mais conturbados, o golpe de 1973. Segundo o autor, o país vivia um processo de nacionalização das empresas norte americanas, por meio das ações do presidente socialista, Salvador Allende. Este acreditava que o caminho para resolver as dificuldades sociais seria uma revolução como a realizada em Cuba, fato que não agradava os americanos que tinham como alvo a economia chilena calcada na exportação de minérios com um parque industrial promissor.

Os chilenos adeptos das vias democrático-partidárias e reformas políticas também estavam em desacordo com ações de Allende e exigiam o fim da ameaça da instauração das concepções marxistas no país. Para reverter a situação, um grupo de militares contrário a Allende, com massivo apoio estadunidense, tomou o Palácio La Moneda enquanto Allende atentou contra a própria vida. As práticas dos militares, na figura de Augusto Pinochet, foram extremamente cruéis. Mais de 60 mil pessoas foram mortas ou desapareceram e mais de 200

mil saíram do país. Foi neste período que Balmes se exilou na Espanha e continuou a pintar suas telas e exercer a docência.

Escolhemos o desenho a seguir, oriundo da série "*José Ricardo Ahumada Vásquez"*, de 1972, para a análise. Interpelando a obra, em seus detalhes imediatos, identificamos a figura de um homem caído em um solo matizado pelo branco e vermelho. O branco, como já afirmamos na análise anterior, denota a crueza dos fatos, a exposição da barbárie e a indicação explícita do contexto factual e, no caso da tela, está posicionado aos pés do caído, indicando, a nosso ver, o que é pragmático, atual, imediato. Já o vermelho compactua com a possibilidade de transformação, deixado propositadamente sob a cabeça do homem, apontando para o mediato, para o devir, para a história que retrata o encontro com o passado hediondo e desvenda os opressores.

Reportando-nos para o contexto em que vivia o autor, verificamos que a representação icônica nos remete à barbárie instituída pelos militares aos chilenos que se contrapunham ao regime ditatorial. Matar era natural; eliminar a vida humana era um recurso que atendia aos desmandos do poder. Excluir, como fez Hitler no Regime Nazista, era considerada a forma eficaz de estabelecer o ideário necessário àquele momento da história. Expressar essa materialidade social não era permitido, a não ser como forma de propagar o medo e a supressão de revoluções que poderiam insurgir.

Para além da percepção visual, consideramos necessário estabelecer relações entre os significados dessa produção e os aspectos contextuais em que foi elaborada. As frestas deixadas pelo autor em sua obra permitem observar a significação da realidade em momentos nos quais a expressão tinha que ser contida. Balmes foi um revolucionário e, como tal, não se calou. Utilizou a expressão artística como representação de luta humana, traduzindo em suas telas os ataques sofridos pelos chilenos.

O título da obra nos induz a refletir sobre a significação pretendida pelo autor. José Ricardo Ahumada Vásquez foi um operário morto durante as revoltas chilenas frente aos ataques militares, lutando pelo desmonte do regime que estava instituído como permanente e eterno. Balmes, ao retratá-lo dá-lhe voz

> […] en una obra de evidente rigor y claro exceso, tiene el valor de mirar "cara a cara", como el héroe del mito, el horror y denunciarlo. Su obra posee la levedad que permite rechazar la fatalidad histórica y reencontrar el espacio habitable en el que los ausentes –Lumumba, Schneider, José Ricardo Ahumada Vásquez, Eduardo Miño – también ocupan un (su) lugar (ALONSO, 2003, p. 140).

Ler a obra nos possibilita olhar para além de imediato e esse é o principal objetivo dessa atividade. O momento histórico expresso por Balmes é passado, mas como afirma Leonel (1998), revisitar o passado nos remete a reflexão sobre como esse tempo histórico pode nos auxiliar a retomar as lutas no presente. Neste caso, a irrefutabilidade da eternidade da sociedade capitalista deve ser revista.

Percorrendo nosso trajeto, aportamos ao Brasil. Um dos focos de resistência brasileira se efetiva pelas obras de Sebastião Salgado[5]. Militante comunista viveu fora do país durante a ditadura militar e entrou em contato com o continente africano começando a fotografar em 1973, interessando-se inicialmente pela seca no Sahel.

Como repórter fotográfico, Salgado trabalha para várias agências, cobrindo eventos em todo o mundo. Entre os anos de 1977 a 1983, período em que a Doutrina de Segurança Nacional estava instituída, Salgado trabalhou com os países latinos, cobrindo nove deles, do México ao Brasil, mostrando as condições de vida dos camponeses e a resistência cultural dos índios. Esse trabalho pode ser visto em seu livro *"Outras Américas"* (1999). A opção do autor pela fotografia à economia possibilitou-lhe a participação nos principais eventos de relevância histórica, a partir do período de turbulência da Guerra Fria.

Sebastião Salgado é um dos fotógrafos mais premiados da atualidade. Atualmente trabalha para ajudar a erradicação de doenças como a poliomielite em países em desenvolvimento. Também trabalha junto ao Instituto Terra, em um projeto de reflorestamento da Mata Atlântica de Minas Gerais, Estado em que nasceu.

A foto escolhida para análise encontra-se no ensaio do fotógrafo intitulado "*A Luta pela Terra*", de 1983. Expõe os pés descalços de trabalhadores nordestinos que, para sobreviver à seca, construíam um açude para retenção de água e recebiam pelo trabalho apenas o suficiente para a subsistência. É visível a degradação em que viviam esses homens e Salgado a expõe cruamente. Sem receio de denunciar a essência da exploração humana, o fotógrafo brasileiro transgride o que se chama "belo" e clama pelo olhar dos homens ao que está velado, implícito, escuso.

Sua opção pelo branco e preto traduz a seriedade com que apreende o cotidiano e como capta os momentos que discursam àqueles que educaram o olhar. Neste momento convém trazer novamente as contribuições de Gentilli (2001) que aponta para a função primordial da educação, qual seja:

> A escola deve contribuir para tornar visível o que o olhar normalizador oculta. Deve ajudar a interrogar, a questionar, a compreender os fatores que historicamente contribuíram na produção da barbárie que supõe negar os mais elementares direitos humanos e sociais ás grandes maiorias. [...] ao nomear a barbárie, a escola realiza sua pequena, ainda que fundamental, contribuição política à luta contra a exploração, contra as condições históricas que fazem, das nossas, sociedades marcadas pela desigualdade, pela miséria de muitos e pelos privilégios de poucos (GENTILLI, 2001, p. 42).

Logo, vislumbramos as possibilidades das imagens no processo de ensino e aprendizagem como arma de luta para a emancipação de nossos alunos. Desta feita, compreendemos que as fotografias são datadas historicamente, produtos de um trabalho arqueológico visual que revisita contextos e pretende deflagrá-los e que contrair o tempo em uma imagem é resultado de um labor que requer a leitura crítica do momento histórico vivido. As fotografias expõem as condições de existência, constituindo-se como documentos partícipes dos antagonismos estabelecidos nas práticas sociais historicamente determinadas. Por esse viés, observamos que as fotos de Salgado apresentam-nos as contradições de um mundo em que alguns países vivem crises de excesso, enquanto outros mal sobrevivem às crises de escassez.

E para descrédito dos homens que esperavam a transformação desse contexto, chegamos ao final do século XX assistindo a ruína dos países construídos sobre alicerces socialistas. Nessa conjuntura, Salgado se dispõe a expor a resistência imagética por meio da arte que realiza como trabalho criador, desvelando a interação do homem com a realidade, em um processo social e não como algo transcendente, que prescinde da materialidade e objetividade humanas. Portanto, as fotos do artista revelam a historicidade do valor estético e as várias possibilidades da arte para a compreensão do modo de organização da sociedade.

Se os valores estéticos são produzidos socialmente, a estética deve pressupor a análise crítica das condições sociais em que a arte é elaborada, pois o estético não é a essência de objetos ou uma postura contemplativa atemporal. É um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam historicamente.

Nesse sentido, observamos que Salgado, ao efetivar a relação entre arte e história, entre arte e denúncia, faz a opção pelas fotos em preto e branco, recurso que utiliza para expressar as objetivações humanas em condições de miséria absoluta. Pelo receio de trair-nos pelos matizes das cores, expõe a realidade em sua nudez causticante e ao mesmo tempo envolta pela sutileza e beleza estética notável.

As fotos do autor possibilitam-nos o conhecimento da realidade, não como cópias ou reproduções de momentos factuais, mas como expressões de objetivação da realidade

humanizada pelo trabalho, no sentido marxiano. Salgado, ao expor os homens em situações de miséria e devastação advindas da conformação das forças produtivas, possibilita a visão das barbáries de uma sociedade de classes.

Considerações Finais

Objetivamos com este trabalho explicitar as correspondências existentes entre a prática concreta dos homens e o universo de suas representações. Nessa perspectiva, verificamos nas obras de arte selecionadas as relações entre a arte e os contextos históricos de suas produções, utilizando para isto a categoria trabalho. O processo exigiu a busca por conhecimentos sistematizados sobre a materialidade humana em momentos históricos definidos.

Reiterando, portanto, nossas considerações ao iniciar este trabalho, a leitura das obras de arte como atividade eminentemente humana e social requer que tenhamos um posicionamento teórico e metodológico apoiado na perspectiva histórica, uma vez que sua compreensão só é possível se associada ao modo de produção de cada sociedade.

Ao revisitarmos os clássicos vigotskianos encontramos elementos para confirmar o que ora se afirma: “ensinar o ato criador da arte é impossível, entretanto, isto não significa, em absoluto, que o educador não pode contribuir para a sua formação e manifestação” (VIGOTSKI, 2001, p. 325).

Portanto, a leitura de imagens é função da escola e deve ser considerada com base na historicidade humana, constituindo-se como uma metodologia de trabalho educativo com possibilidades de despertar nos alunos a visão da história entrelaçada à categoria trabalho para que esses sujeitos cognoscentes se apropriem de um conhecimento que lhes possibilite a emancipação humana.

REFERÊNCIAS

ALONSO, M. N. José Balmes: Como um rio que desborda sua orilllas. *Atenea Concepción*, Chile, n. 489, p. 139-147, 2004. Disponível: http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n489/art11.pdf. Acesso em: 30 ago. 2010.

BIBLIOTECA MUSEU NACIONAL DE BELLARTES. *Artistas plásticos chilenos.* Disponível em: www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=291. Acesso em: 30 ago. 2010.

BITTENCOURT, C. M. F. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. 2. Ed. São Paulo: Cortez, 2008. (Coleção docência em formação. Série ensino fundamental/coordenação Antônio Joaquim Severino, Selma Garrido Pimenta).

CONESUL. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: http://pt.wikipédia.org/wiki/Cone_Sul.Acesso em 20 jan. 2011.

GENTILI, P. Escola e cidadania em uma era de desencanto. In: SILVA, S. ; VIZIM, M. *Educação Especial*: múltiplas leituras e diferentes significados. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001.

GENTILI, P. A exclusão e a escola: o *apartheid* educacional como política de ocultação. In: *Educar na esperança em tempos de desencanto.* Petrópolis: Vozes, 2001.

GRAMSCI, A. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

HADJINICOLAO, N. *História da Arte e Movimentos sociais*. Lisboa, Edições 70, 1973.

IAVELBERG, R. *Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores.* Porto Alegre: Artmed, 2003.

KOSIK, K. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LEONEL, Z. Para ler os clássicos: Lições de Montaigne. *Intermeio:* revista do Mestrado em Educação, Campo Grande, MS, v. 4, n. 8, p. 86-95, 1998.

MARIANO, N. *As garras do condor*: como as ditaduras militares da Argentina, Chile, Uruguai, Brasil, Bolívia, Paraguai se associaram para eliminar adversários políticos. Petrópolis: Vozes, 2003.

MARTINS, M. C.; PICOSQUE, G.; GUERRA, M. T. T. *Didática do ensino de arte*: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte. São Paulo: FTD, 1998.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARX, K. e ENGELS, F. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, [19--]. v. 1

MARX, K. e ENGELS, F .*Obras Escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, [19--]. v. 2.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SARANDI. Secretaria Municipal de Educação. *História*: contextualização da disciplina. 2. ed. Proposta Curricular, 2009.

SADER, E. S. *Democracia e ditadura no Chile*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SALGADO, S. R. *Outras Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Trabalhadores*: uma arqueologia da era industrial. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAVIANI, D. O debate teórico-metodológico no campo da História e sua importância para a pesquisa educacional. In.: SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS: HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL. 4., 1997. Universidade Estadual de

Campinas, 1997.

SMITH, F. *Leitura significativa*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia Pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

[1] Os intelectuais orgânicos são definidos por Gramsci (1989) como 'comissários' do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, ou seja, do consenso 'espontâneo' dado pela maioria da população à orientação impressa pelo grupo dominante à vida social, consenso que nasce 'historicamente' do prestígio e confiança que o grupo dominante obtém por sua função no mundo da produção. Ademais, o aparato de coerção estatal assegura legalmente a disciplina dos grupos que não 'consentem', nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção quando fracassa o consenso espontâneo" (GRAMSCI, 1989, p. 11).

[2] MARIANO, N. *As garras do condor*: como as ditaduras militares da Argentina, Chile, Uruguai, Brasil, Bolívia, Paraguai se associaram para eliminar adversários políticos. Petrópolis: Vozes, 2003.

[3] CONESUL. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: http://pt.wikipédia.org/wiki/Cone_Sul.Acesso em 20 jan. 2011.

[4] José Balmes Parramón nasceu na Espanha, em janeiro de 1927. Refugiado da Guerra Civil Espanhola chegou ao Chile em 1939 e obteve nacionalidade chilena. Militante do partido comunista se exilou na França em 1973, fugindo da ditadura de Pinochet. Retornou ao Chile na década de 1980, reconhecido internacionalmente como pintor e acadêmico. Disponível em: BIBLIOTECA MUSEU NACIONAL DE BELLARTES. *Artistas plásticos chilenos.* Disponível em: www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=291. Acesso em: 30 ago. 2010.

[5] Sebastião Ribeiro Salgado nasceu em fevereiro de 1944, em Minas Gerais. Formou-se em economia e trabalhou na Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo. Mudou-se para Paris, onde reside até hoje, e fez doutorado em economia. Finalizados os estudos foi à Londres onde trabalhou para a Organização Internacional do Café e foi com este trabalho que Salgado se interessou pela fotografia. Disponível: Salgado, S.R.In: WIKIPÉDIA. Disponível em http://pt.wikipédia.org/wiki/Sebastião_Ribeiro_Salgado. acesso em 20 jan. 2011.

UMA GUERRA PELA OPINIÃO: A PROPAGANDA POLÍTICO-IDEOLÓGICA ESTADUNIDENSE DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Pauline Bitzer Rodrigues – Universidade Estadual de Londrina

Bolsista PIBIC/CNPq

> *"Essa Guerra foi lutada em salas de espera e vitrines, nas paredes dos correios e no chão das fábricas e nos outdoors das grandes cidades – qualquer lugar onde um pôster pudesse ajudar a individualizar a luta para os cidadãos comuns."*[1]

Entre os anos de 1941 e 1945 os estadunidenses assistiam e vivenciavam inúmeras guerras e muitas vezes nem se apercebiam disso; entre elas, a guerra empreendida pelo governo federal para conquistar e manter a opinião popular, cuja arma principal foi a propaganda político-ideológica veiculada por todo o país. Este trabalho propõe-se a analisar parte desse esforço propagandístico, como ele tencionava influenciar a opinião e a vida da população dentro do esforço de guerra e no imediato pós-guerra, e se ele teria contribuído para a construção de uma memória coletiva nacional tendo a Segunda Guerra Mundial como "The Good War".[2]

Antes de entrar na questão principal que é a propaganda, contudo, é importante ter em mente como os Estados Unidos chegaram ao conflito.

Franklin Delano Roosevelt, desde a criação do *New Deal* (1933), declara em seu governo a adoção de uma política isolacionista, voltada tão somente aos problemas internos, sem intromissão nas querelas do exterior, principalmente da Europa. O isolacionismo, contudo, nunca aconteceu de fato, visto que o presidente não descuidava de sua política externa, e o exercimento dessa política torna-se ainda mais difícil quando Adolf Hitler invade a Polônia em 1939. Roosevelt compromete o país, primeiramente, a contribuir com os Aliados com recursos materiais, econômicos e militares, mas com o tempo, torna-se inevitável uma intervenção militar. Esta, provavelmente, vinha sendo planejada meses antes do ataque japonês à base militar de Pearl Harbor (12 de dezembro de 1941), tendo em vista um encontro secreto entre o presidente estadunidense e o primeiro-ministro inglês, Winston Churchill, em 10 de agosto de 1941, o qual resultou uma carta de solidariedade a Stalin pela invasão alemã dois meses antes[3]. Mesmo o ataque japonês já era algo previsto desde que havia sido cortado

o comércio de combustível com o "Império do Sol" quando suas invasões começavam a ir além da China para outros territórios. Só restava saber quando e onde seria a ofensiva. [4]

Dado o ataque como o estopim esperado pelo governo, uma guerra de defesa e revanche é declarada contra o Japão – uma "guerra de revanche" foi como Roosevelt justificou a declaração de guerra. Ao mesmo tempo a guerra contra o Eixo na Europa torna-se eminente devido aos ataques alemães a embarcações estadunidenses: a mobilização nacional deve começar – até o fim do conflito, mais de 16 milhões de pessoas, convocadas e voluntárias, serviriam as forças armadas nas frentes do Pacífico, da Europa e dentro do próprio país, a maioria entre 17 e 20 anos. Além do recrutamento, o país teria de se organizar internamente, principalmente na área econômica, organização que levaria a outras mudanças sociais e culturais. Algumas questões, então, emergem: Como manter o sentimento popular de revanche após o ataque a Pearl Harbor? Como conseguir apoio popular à guerra no teatro europeu? Como fazer com que o povo sinta-se impelido a dar suporte a uma guerra "de outros"? Por fim, como criar um sentimento de união nacional em detrimento dos problemas sociais? A resposta a essa demanda é encontrada na propaganda.

Se faz necessário que eu defina aqui, brevemente, o conceito: segundo o autor Nelson J. Garcia, pensemos a propaganda político-ideológica enquanto mensagens que falam da importância de algo para a sociedade e que tencionam influenciar na formação de opiniões e convicções, orientando, assim, as ações das pessoas a que se destinam, sem que elas se dêem conta de que estão sendo "propagandizadas"[5]. O conceito, contudo, não se aplica somente à questão econômica, como aponta o autor marxista, mas está ligado também, e principalmente, a toda estrutura social, cultural e política.[6]

A propaganda de guerra veiculada maciçamente nos Estados Unidos entre os anos de 1942 e 1945 baseiam-se na propaganda inglesa da Primeira Guerra Mundial e nos vídeos alemães produzidos no fim dos anos de 1930. Ela possui objetivos claros que se resumem em manter a população participando ativamente do esforço de guerra pelo tempo que fosse preciso, convocando a todos, homens, mulheres, crianças e idosos, a fazerem o que estivesse ao seu alcance para o *war effort*, o que incluía o aumento da produtividade e da arrecadação financeira, a vigilância de inimigos em potencial, etc. – vinte e quatro horas por dia dedicadas ao esforço, adotando-se uma nova configuração de tempo, o "tempo militar", visando acabar com o desperdício do mesmo[7]. Para tanto, todos os meios de comunicação foram mobilizados pelo governo: a propagação era feita através do rádio, do cinema comercial, das revistas, de pôsteres (dos quais alguns serão analisados individualmente aqui), de jornais impressos e

cinematográficos, etc., e algumas características são inerentes a todas essas formas que a propaganda assumiu.

Destacamos, entre elas, a complexidade que envolve sua produção, a começar pelas três esferas envolvidas nela, ora convergindo, ora divergindo entre si: o Estado, o meio militar e a imprensa. Esta última, fora do esforço de guerra, não era simpatizante do governo, apesar de atender, na maioria das vezes, seus pedidos; tinham uma relação ainda pior com os militares, reclamando, por vezes, da falta de cooperação que eles tinham para com ela, principalmente na liberação de fotografias do front, e os militares, por sua vez, reclamavam que as agencias governamentais e a imprensa sempre achavam um meio para burlar seus regulamentos[8]. Quanto ao governo, especificamente, ele cria uma sociedade organizacional através do estabelecimento de grandes e centralizadas organizações públicas e privadas, as quais visavam controlar mobilização econômica e social. Para a mobilização propagandística, foram criados os seguintes órgãos: o *Office of War Information*, de 1942 e o *Office of Censorship*, de 1941, além do já existente *Bureau of Public Relations*, pertencente ao Departamento de Guerra. Os dois últimos configuravam o aparelho de censura do governo, para além das instâncias militares. O OC tinha liberdade limitada, enquanto o BPR era a última palavra na censura e no controle de imagens e informações.

Aprofundando nessa questão, tal controle visava delinear a percepção que os civis tinham da guerra, retendo imagens que mostrassem claramente os custos da guerra, como, por exemplo, as fotos de GIs[9] mortos e neuróticos, imagens que denunciassem atrocidades cometidas por aliados, que mostrassem interação demasiada ou conflito racial entre os soldados, enfim, tudo o que mostrasse desunião do grupo aliado e que pudesse causar desânimo e desencorajamento na população com relação ao *war effort*, ou disseminar ideias pacifistas e isolacionistas. Nesse sentido, o símbolo da censura nesse período foi o "*Chamber of Horrors*", uma "gaveta" localizada no recém-criado Pentágono, onde ficavam as imagens censuradas. Apesar disso, era apresentada ao público uma "aparência de verdade", visto que muitos ainda lembravam-se da tentativa de controle das opiniões populares na Primeira Guerra – agora o governo dizia revelar tudo, exceto o que pudesse dar informações de estratégias militares e negociações diplomáticas. Em 1943, porém, surgiu o medo de que o fato de se maquiar em demasiado a guerra acabasse por exacerbar a autoconfiança da população, levando esta a diminuir sua dedicação ao esforço, o que poderia prejudicar a produção. Além disso, com o tempo passando, notícias de soldados mortos chegavam, muitos feridos voltavam para casa, e ficava mais difícil manter a propaganda da mesma forma. Então, nesse mesmo ano, imagens de combatentes estadunidenses mortos passaram ser veiculadas

aos poucos na mídia, mas ainda assim eram “sanitizadas”, e, algumas fotos, como as que mostravam neuróticos de guerra, ficaram escondidas até o final. Essa nova estratégia visava mostrar o que poderia acontecer aos parentes e amigos dos que estavam em casa se o país não se unisse para ajudá-los na luta.

O processo da censura não acontecia sem tensões, pois as várias instâncias e órgãos envolvidos não estavam sempre em consenso e quem os mediava era o presidente Roosevelt, cuja opinião pessoal era segurar o máximo da guerra que fosse possível, sempre de acordo com as necessidades do esforço de guerra. Em 1945, o que os cidadãos viam da guerra era mais complexo e mais próximo do real devido não à falta de controle do governo, mas sim ao uso de seu poder de controle a fim dar ênfase visual diferente à propaganda[10].

Se o OC e o BPR cuidavam da censura, juntamente com o presidente, o *Office of War Information* cuidava do que deveria ser mostrado ao público através de orientações às outras agências e de produções próprias, como filmes, cinejornais e pôsteres. Seu poder, segundo o autor George H. Roeder Jr, era limitado, e muitas das suas ordens não eram seguidas; apesar disso, o OWI foi o centro do esforço da propaganda e do fluxo de toda a informação do país.

A característica predominante de tudo o que foi veiculado, podemos perceber ao analisar a imagética de guerra, era a analogia da vida militar com a vida interna do país, que passa a ser chamado de *home front* (fronte interno), cujos soldados eram os *soldiers of production* (soldados da produção), como apresenta Roeder[11], e que contavam com o “*Arsenal of Democracy*”, falado por John W. Jeffries[12]; apresentando a guerra dessa maneira, tenciona-se que os espectadores vejam a si mesmos como participantes e se sintam motivados a cumprir seu papel.

Aqui entramos numa outra característica importante da imagética: a coletividade, que abordarei especificamente nos pôsteres, um meio de veiculação que atinge grande número de pessoas e é passível de compreensão por qualquer pessoa com qualquer capacidade cognitiva, visto que apresenta imagens diretas e pouco texto escrito. O discurso de unidade e cooperação nacional era muito forte nas propagandas, no entanto, essa coletividade requerida aos cidadãos pelo “*Dr Win the War*”[13], não entrava em conflito com a individualidade típica do “*American way of life*”. De fato, a propaganda mostrava compatibilidade entre os interesses coletivos e individuais, pois através da primeira é que se chegaria à segunda, ou seja, através da união nacional a democracia e a liberdade seriam “salvas”, garantindo, assim, os direitos e liberdades individuais, não somente no próprio país, mas no mundo. Percebemos tal premissa num trecho de um discurso presidencial no rádio no ano de 1942, quando Roosevelt diz:

> *"Nossos soldados e marinheiros são membros de unidades bem disciplinadas. Mas eles ainda são e para sempre serão indivíduos – indivíduos livres. Eles são fazendeiros e operários, empresários, homens profissionais, funcionários. Eles são os Estados Unidos da América. É por isso que eles lutam."*[14]

Também vemos essa relação coletividade/individualidade no pôster de Norman Rockwell, no qual encontram-se retratadas as "Quatro Liberdades": liberdade do medo e da vontade, liberdade de discurso e de religião (Imagem 1).

Imagem 1
Pôster "*Four Freedom*", encomendado pelo *Office of War Information*. Norman Rockwell, 2004.

Em terceiro lugar, como característica, destaco a ampla reprodução de estereótipos e a não-abordagem de problemas e conflitos sociais mais sérios na imagética propagandística. Problemas, como por exemplo, das disparidades entre classes sociais e conflitos raciais, étnicos e religiosos. Ao invés disso, estereótipos de personagens típicos são reproduzidos ou criados: a família, os GIs, os inimigos, etc. A família é o retrato da união em prol do bem da família maior, a "nação americana", e todos dentro dela devem trabalhar pra esse bem, seja alistando-se nas forças armadas, seja trabalhando em *war jobs*, plantando "Victory Gardens"[15], recolhendo materiais para doação ou economizando combustível – a família seria a instituição mais beneficiada e protegida com a vitória, como podemos ver também no pôster de Norman Rockwell mostrado acima.

Os soldados também foram estereotipados: o GI típico era romantizado, aparecia na grande maioria das vezes branco, como um herói a lutar numa guerra do bem contra o mal. O autor Andrew J. Huebner, em seu livro *The Warrior Image*, trata dessa questão representativa do soldado; ele diz que ao longo dos anos do pós-guerra, passando por outras guerras como a guerra da Coréia, a imagem típica do GI vai se modificando, tornando-se mais heterogênea e menos romantizada, passando de herói coletivo (*teamplayer*) a vítima individual, tanto das injúrias da guerra quanto da negligencia do governo, mas ainda falavam de sua impressionante capacidade de recuperação[16].

Em contraposição à imagem de herói do soldado estadunidense, encontramos a imagem estereotipada do inimigo, o que se caracteriza também como estratégia da desumanização. O inimigo mais representado era o japonês, também foi o mais atingido pelas políticas internas de defesa adotadas, pois o conflito com os japoneses, além de questões territoriais, envolvia questões ideológicas e raciais. Num primeiro momento, com a desumanização, suas diferenças para com os estadunidenses eram explicadas "cientificamente" por teorias de "supremacia branca", mais tarde passam a ser explicadas por teorias socioculturais, embora a representação dos japoneses sempre os mostrem como animais, literal ou figurativamente (Imagem 2). A vida dos "japoneses-americanos" não era fácil no home front, pois eram vistos como inimigos por muitos; além disso, as famílias japonesas da costa oeste do país foram removidos se suas casas para acampamentos isolados, tinham suas propriedades confiscadas e vários direitos perdidos por mais "americanizados" que estivessem.[17]

Imagem 2
Douglas Air Craft Company, 1942

As mulheres que saíram de casa para trabalhar também foram estereotipadas na imagem da "*Rosie, the Riveter*" (Imagem 3). A segunda guerra frequentemente é vista como um divisor de águas na história das mulheres estadunidenses, pois teria propiciado novas oportunidades e liberdades. De fato, elas alcançaram uma porcentagem muito grande na classe trabalhadora: um terço da força de trabalho, em 1945, era composto por mulheres, embora ganhassem em média quarenta por cento a menos que os homens nos mesmos empregos; elas também bateram o recorde de presença nas forças armadas.[18]

Imagem 3

"Rosie, the Riveter", capa da revista The Saturday Evening Post, Norman Rockwell, 1943.

A imagem acima resume o estereótipo veiculado pela propaganda: a mulher forte, com um chapeador grande se comparado ao livro *Mein Kampf* embaixo dos seus pés, mostrando que seu trabalho ajudaria a derrotar Adolf Hitler; a imagem de Rosie é poderosa e competente, mas também é feminina, seu rosto está maquiado, e a comida em suas mãos, provavelmente trazida de casa, é uma referência ao seu lado doméstico, ainda existente.

As novas oportunidades de emprego, entretanto, visavam atender a exigências do momento, visto que grande parte da população produtiva estava envolvida diretamente com a guerra. Além disso, elas não trabalhavam somente nas indústrias, mas também em outros espaços como escritórios. Paralelamente a essa imagem, outras propagandas que eram veiculadas deixavam claro que o lugar das mulheres ainda era em casa no papel de mãe e dona de casa. No pós-guerra elas diminuíram em número nas indústrias, mas no geral não perderam tanto espaço, e ainda havia milhares de mulheres a mais trabalhando fora de casa do que havia antes da guerra.[19] Tanto no caso das mulheres, quanto no dos afro-estadunidenses,

novas circunstâncias foram acompanhadas de velhos padrões, contudo, mesmo se as oportunidades não foram tão abrangentes e decisivas, eles, e outros grupos, ao menos aprenderam a lutar mais ativamente por seus direitos.

Por fim, e um dos temas mais recorrentes na imagética de guerra, o financiamento do conflito. Estima-se que todos os gastos dos Estados Unidos durante o conflito tenham somado em torno de trezentos bilhões de dólares. Para arrecadar tal quantia, os impostos foram aumentados, mas eles não dariam conta, então, a maior parte do capital veio das indústrias, que forneciam produtos aos países aliados, e dos bônus de guerra vendidos nos *War Loans*. Essa propaganda, assim como as outras, foi feita através da segmentação, ou seja, as mensagens são elaboradas de acordo com o grupo para o qual serão destinadas, por exemplo: nas campanhas dos *loans*, as propagandas veiculadas para camadas pobres davam ênfase no aspecto ideológico, no dever patriótico para com o país ou na ajuda da vitória para que seus conhecidos voltassem logo para casa (Imagem 4); já para os empresários, as campanhas enfatizavam as consequências econômicas, como, por exemplo, o aumento da inflação caso não cooperassem com a economia de guerra.[20]

Imagem 4

Pôster Encomendado por US Treasury, Lawrence B. Smith, 1942.

Analisando os objetivos da propaganda tratados aqui em relação ao comportamento da sociedade em geral durante a guerra, podemos dizer que a guerra pela opinião pública empenhada pelo governo Roosevelt foi vencida, tendo em vista a extensa participação popular no *war effort*. Devemos ter em mente, no entanto, que a imagética não obteve efeitos perfeitamente mensuráveis e previsíveis se olharmos especificamente para grupos sociais

menores ou para indivíduos, visto que as pessoas não se envolveram com o esforço no mesmo nível, nem mantiveram o mesmo envolvimento durante todo o período de conflito: a guerra, depois de um tempo, pode tornar-se repetitiva e cansativa quando vista através das propagandas, por isso elas eram constantemente modificadas em suas estruturas e conteúdo, conservando sempre o mesmo objetivo.

É importante notar, ainda, que a propaganda de guerra como foi conduzida e apresentada somou-se a outros fatores, como, por exemplo, a emergência do país como potência mundial, a proteção do isolamento territorial evitando um combate em terras estadunidenses, e ainda o grande programa de reintegração social criado para os milhões de ex-combatentes. Tudo isso ajuda a formar, no pós-guerra, uma auto-imagem favorável à participação na guerra, uma guerra justa e justificável, a guerra contra o nazi-fascismo, a "Boa Guerra"[21]. Tal teoria sobre o conflito, juntamente com a teoria do "divisor de águas"[22], por muito tempo se mostrou hegemônica tanto no meio popular quanto no meio intelectual estadunidense, à parte alguns trabalhos. Ultimamente, entretanto, essa memória nacional hegemônica tem sido revisitada e repensada por muitos pesquisadores, embora o sentimento de uma guerra justa ainda permeie o pensamento de muitos, como vimos recentemente na visita do atual presidente estadunidense, Barack Obama, ao Brasil, quando, num discurso feito no Teatro Municipal do Rio de janeiro, usou a luta na Segunda Guerra como um elo entre os dois países.[23]

Tanto a produção, quando a aceitação e os efeitos da propaganda na sociedade estadunidense acontecem de forma complexa e cheia de tensões e contradições, da mesma forma, o efeito da própria guerra atinge as pessoas de formas diversas. Ainda assim, concordando com Roeder, a imagética da Segunda Guerra, foi, para a sociedade estadunidense, a experiência visual mais intensa da sua história.

NOTAS

[1] "This war was fought in waiting rooms and store windows, on walls of post offices and factory floors and on big-city billboards – anywhere a poster could help individualize the struggle for ordinary citizens." BURNS/WARD, 2007, p. 166.

[2] O presente trabalho faz parte do projeto de pesquisa "A Reintegração Social dos Veteranos da Segunda Guerra Mundial: estudo comparativo dos ex-combatentes do Brasil e dos Estados Unidos (1945-1965)", coordenado pelo Prof. Dr. Francisco C. A. Ferraz.

[3] TOTA, 2009, p. 161-163.

[4] BURNS/WARD, 2007, p. 19.

[5] GARCIA, Nelson Jahr. O que é propaganda ideológica. SP: Brasiliense, 1994. 11ª edição.

[6] O próprio conceito de ideologia sofre mudanças nesse sentido, pois, trabalhado primeiramente por Karl Marx, foi reelaborado por outros autores como Paul Ricoeur e Marilena Chauí, indo além do seu sentido inicial de dominação de classes pelo viés econômico; essa discussão, porém, o presente trabalho não tem a pretensão de abordar. Para mais informações, ver discussão em: BRANDÃO, H. H. N. O conceito de ideologia. In: *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997, p. 19-28.

[7] DUIS, 1996, p.19, 20.

[8]A marinha de guerra tornou-se o maior símbolo de obstrução de informações e imagens. (ROEDER, 1993, p. 12,13)

[9] A sigla "G.I.", que significa "*Government Issue*", era usada para identificar tudo o que fosse de uso militar, e acaba por ser apropriada pelas pessoas para apelidar os soldados estadunidenses, principalmente os da Segunda Guerra. Da mesma forma, os soldados brasileiros foram chamados de "Pracinhas", os ingleses de "Tommy" e os franceses de "Poilu".

[10] ROEDER, 1993, p. 10-25.

[11] Ibidem, p. 59.

[12] JEFFRIES, 1996, p. 43.

[13] A expressão "*Dr. Win the War*" foi cunhada para designar a política do presidente Franklin D. Roosevelt durante a guerra, que substituiu o "*Dr. New Deal*" da década anterior, a política criada para combater os efeitos da crise econômica de 1929.

[14] "*Our soldiers and sailors are members of well-disciplined units. But they are still and forever individuals – free individuals. They are farmers and workers, businessmen, professionals men, artists, clerks. They are United States of America. That's why they fight.*" ROEDER, 1993, p. 68.

[15] *Victory Gardens* são hortas que o governo aconselhava serem plantadas por cada família, reduzindo, dessa forma, a demanda e a pressão popular por alimentos.

[16] Para mais informações sobre a imagem do soldado na mídia, ver: HUEBNER, Andrew J. *The Warrior Image*: soldiers in American culture from the Second World War to Vietnam Era. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.

[17] FERRAZ; RODRIGUES, 2010, p. 636.

[18] Ibidem, p. 631, 632.

[19] Para dados numéricos sobre as mulheres trabalhadoras durante a guerra, ver: JEFFRIES, John W. *Wartime America*: The World War II Home Front. Chicago: Ivan R. Dee, 1996, p. 93 – 106.

[20] [20] ROEDER, 1993, p. 54.

[21] FERRAZ; RODRIGUES, 2010, p. 648.

[22] Para mais informações sobre as duas teorias acerca do impacto da Segunda Guerra nos Estados Unidos, "*The Good War*" e "*Watershed*", ver: JEFFRIES, John W. *Wartime America*: The World War II Home Front. Chicago: Ivan R. Dee, 1996**.**

[23] A Força Expedicionária Brasileira lutou na Itália ao lado de divisões estadunidenses, além de ter dependido dos Estados Unidos na alimentação, no vestuário, no armamento, no municiamento, etc. (FERRAZ, 2005, p. 51)

BIBLIOGRAFIA

BURNS, Ken; WARD, Geofrey. *The War: an intimate history, 1941-1945*. New York: Knopf, 2007.

DOWER, John. Race, language, and war in two cultures: World War II in Asia. In: ERENBERG, L. A; HIRSCH, S. E. (eds.). *The War in American Culture: Society and Consciousness during World War II*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

DUIS, Perry R. No Time for Privacy: World War II and Chicago's Families. In: ERENBERG, L. A; HIRSCH, S. E. (eds.). *The War in American Culture: Society and Consciousness during World War II*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

FERRAZ, Francisco César Alves. Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____; RODRIGUES, Pauline Bitzer. Os Estados Unidos e as bases sociais e institucionais para o retorno dos ex-combatentes da Segunda Guerra Mundial. *Diálogos* (Maringá), v. 14, n.3, 2010, p. 627-652. Disponível em: <http://www.dialogos.uem.br/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=396&path%5B%5D=pdf_405> Acesso em: 30/03/2010

HUEBNER, Andrew J. *The Warrior Image: Soldiers in American culture from the Second World War to Vietnam Era*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.

JEFFRIES, John W. *Wartime America*: The World War II Home Front. Chicago: Ivan R. Dee, 1996

MAY, Elaine T. Rosie the Riveter Gets Married. In: ERENBERG, Lewis A.; HIRSCH, Susan E. (eds.). *The War in American Culture: Society and Consciousness during World War II*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

PIEHLER, G. K. *Remembering War in the American Way*. Washington: Smithsonian Books, 1995

ROEDER Jr., George H. Censoring Disorder: American visual imagery of World War II. In: ERENBERG, Lewis A.; HIRSCH, Susan E. (eds.). *The War in American Culture: Society and Consciousness during World War II*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

_____. *The Censored War: American visual experiences during World War Two*. New Haven: Yale University Press, 1993.

TERKEL, Studs. "*The Good War"*. New York: The New Press, 1984.

TOTA, Antonio Pedro. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2009.

WYNN, Neil A. The “Good War”: The Second World War and Postwar American Society. In: *Journal of Contemporary History*. SAGE Publications, 1996.

IMAGENS

Imagem1:
Pôster “*Four Freedom*”, encomendado pelo *Office of War Information*. Norman Rockwell, 2004. Disponível em: <http://www.alamo.edu/pac/faculty/rhines/images/fourfreedoms.jpg> Acesso em: 15 abr. 2010.

Imagem 2:
Pôster de *Douglas Air Craft Company*, 1942. BURNS, Ken; WARD, Geofrey. *The War: an intimate history, 1941-1945*. New York: Knopf, 2007, p. 166

Imagem 3:
“Rosie, the Riveter”, capa da revista The Saturday Evening Post, Norman Rockwell, 1943. Disponível em: < http://www.saturdayeveningpost.com/wp-content/uploads/satevepost/illustration_281_3_rosie_the_riveter.jpg> Acesso em: 15 abr. 2010.

Imagem 4
Pôster Encomendado por US Treasury, Lawrence B. Smith, 1942. Disponível em: <http://www.propagandaposters.us/poster9.html> Acesso em: Julho de 2010

A REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DOS *OUTROS:*

MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO E DE LEITURAS[i]

Júlia Mariano Ferreira[ii]

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Universidade Federal de Goiás (UFG)

juliamariano@yahoo.com.br

Paulo César Boni

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

pcboni@sercomtel.com.br

INTRODUÇÃO:

A fotografia tem sido aceita, desde o seu surgimento, como testemunho da verdade e como prova definitiva, graças aos aspectos físicos e químicos que lhe garantem retratar os fatos da forma que eles se parecem. Essa natureza da fotografia gera um status de credibilidade que, usado por diferentes ideologias, torna a fotografia um poderoso instrumento para veiculação de ideias. Graças aos avanços técnicos da indústria gráfica e à possibilidade de reprodução de fotografias, os meios de comunicação passaram a multiplicar massivamente imagens a partir do século XX (KOSSOY, 2000).

Rouillé (2009), garante que a capacidade da fotografia em inspirar confiança no valor documental das imagens não se apoiava somente no dispositivo técnico (a máquina e a impressão), mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade daquela época: a "racionalidade instrumental", a mecanização, o "espírito do capitalismo" e a urbanização. A fotografia era uma resposta à grave crise de confiança que afligia o valor documental das imagens manuais no século XIX. Como fotografia-documento, ela se referia inteiramente a alguma coisa pré-existente e a sua finalidade era reproduzir fielmante as aparências, mas também para registrar pistas, levando a uma ética da exatidão bem como a uma estética da transparência.

As fotografias não podem ser aceitas como espelho fiel dos fatos, pois são portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas pelo fotógrafo. Somente no momento em que elas são contextualizadas na trama histórica, no tempo e espaço nos quais foram criadas, pode-se perceber o potencial informativo das fotografias. Kossoy (2000), exemplifica que “dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência de seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma” (p.30).

Kossoy (2000), ressalta que por meio dos filtros culturais, estéticos e técnicos, articulados no imaginário do fotógrafo, ele registra uma imagem elaborada em um processo de criação. Assim, a fotografia deve ser considerada como uma *representação a partir do real*, pois não pode ser compreendida independentemente do processo de construção da representação o qual o originou. Gama (2006a), ousa ao empregar o termo ficção para definir a maneira como usualmente se caracterizam as imagens de mídia, por serem uma escolha subjetiva, uma leitura, ou uma interpretação da realidade.

Kossoy (2000) explica que, a credibilidade transmitida pelas fotografias possibilitou a manipulação da opinião pública, pois no momento em que vinculadas aos meios de comunicação, seus conteúdos passam a ser potencializados e assimilados como expressão da verdade. Rouillé (2009), garante que atualmente a informação muitas vezes é fabricada em vez de ser captada. Assim, informar consiste sempre, de uma certa maneira, “criar o acontecimento”, representá-lo.

AS REPRESENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS NA IMPRENSA

A realidade cotidiana surge por múltiplas representações. Na imprensa, o mundo é construído simbolicamante por meio de imagens produzidas pelos fotojornalistas. Elas são representações que, diariamente, registram e modificam o cotidiano, contribuindo para a construção social da realidade, sugerindo modos de percepção do mundo, consolidando, como também recriando imaginários. Ao analisar a importância da imagem na imprensa, deve-se considerar que quanto menor a prática de leitura textual para a população, mais importante se torna a leitura de textos visuais.

> O grande fetiche do jornalismo é a crença da população em sua veracidade. A confiança do leitor no jornal conduz a um *pacto fiduciário* entre ambos. É nesse pacto que o jornal adquire um grande poder: a autorização para narrar o mundo ao público. Assim, os jornalistas acabam por usufruir de um certo discurso autorizado e legitimado. E se o texto jornalístico já tem toda essa "força", o que dizer das fotografias inseridas nos periódicos? Ainda mais em um tempo de valorização das imagens (MENDONÇA, 2006 p. 30).

Para Vaz (2006, p.9), "o fotojornalista recorta as variadas realidades do cotidiano e as compõe de acordo com construções mentais, recriando e instaurando novos contextos, afirmando e reafirmando os sujeitos no mundo". A imprensa define quem são os sujeitos visíveis, como também os invisíveis no cenário público do país, e cria diferentes representações para as comunidades. Sabe-se também que as representações visuais não são selecionadas de maneira aleatória, mas construídas a partir de critérios como as relações de saber e poder.

A representação consiste, portanto, em um recurso de poder. A mídia é um dos sistemas culturais que tem maior relevência no processo de construção de identidades e legitimação do saber. Freire-Medeiros e Bakker (2005) citados por Gama (2006b) garantem que os discursos sobre os modos de ser e estar no mundo se produzem e reproduzem nos diferentes campos do saber e das práticas sociais, entretanto adquirem status de realidade distinto quando acontecem nos espaços de comunicação.

Observando a maneira como determinados setores da sociedade são representados e, até mesmo pela ausência de representação, é possível perceber como pensam os proprietários dos veículos de comunicação sobre determinada classe. Torna-se fundamental conhecer o sujeito produtor da fotografia, aquele que trabalha na imprensa, possui um equipamento fotográfico e que, munido dele, tem o poder de produzir imagens, as quais ao circular, produzirão imaginários sociais possíveis de contribuir para a perpetuação e a atualização de um imaginário acerca dos sujeitos.

Saber os motivos que levaram o fotógrafo a produzir determinada imagem conduz a descobrir informações não presentes nas imagens, mas essencialmente importantes para a sua leitura. Invariavelmente devem ser considerados os interesses políticos e econômicos dos editores e proprietários dos veículos de comunicação, os quais acabam reforçando, por meio das informações veiculadas, estigmatizações.

Uma fotografia é sempre uma narrativa, visto que alguém a escolhe para possibilitar conhecer uma cena. A escolha da imagem é específica, pois cada imagem é adquirida sob um número ilimitado de outras imagens que poderiam ter sido criadas pelo fotógrafo. Cabe ao editor do jornal estabelecer os critérios para a publicação das fotografias, bem como o enfoque que elas devem ter para, juntamente ao texto jornalístico, transmitir uma determinada mensagem. Tecendo imagens e narrativas da realidade, os enredos e imagens dos meios midiáticos passaram a ser absorvidos no cotidiano das pessoas, transformando-se em códigos interpretativos, os quais demarcam, e impõem limites que as pessoas têm sobre o mundo e a partir dos quais criam suas próprias narrativas pessoais (JAGUARIBE, 2007).

A enorme visibilidade das favelas na mídia não é recente. Desde o final do século XIX elas já figuravam nos jornais, ressaltando o descompasso entre o anseio da modernidade social nas cidades e a presença das favelas como parte da paisagem urbana brasileira. O discurso higienista, o qual buscava sacudir a opinião pública com as descrições sobre a marginalidade nas favelas cariocas e as políticas de remoção nos anos 1960, fizeram com que os discursos midiáticos sobre as favelas e suas representações girassem em torno da cultura da violência. (JAGUARIBE, 2007 p.128).

A partir dos anos 1980 o Rio de Janeiro deixa de ser visto como a “cidade maravilhosa”, passando a ser considerado um lugar violento. Reportagens mostrando a violência, o tráfico de drogas e a criminalidade nas favelas passam a ocupar lugar de destaque nas mídias brasileiras. Até então a favela era o lugar representativo das classes populares, lugar autêntico da vida carioca, das escolas de samba, da religiosidade popular e da malandragem. A construção das representações sociais da favela no imaginário coletivo surge, principalmente, a partir das descrições das imagens transmitidas por escritores, jornalistas e reformistas do início do século XX (GAMA, 2006b).

Cruz (2007), garante que as favelas não são somente o resultado das ocupações dos espaços nas cidades, mas também o conjunto de sentidos que lhes foram atribuídos. Mediada pela imprensa, a construção de sentidos sobre as favelas e seus moradores perpassa por cinco diferentes discursos, explicados por Drysek (2004) citado por Cruz (2007, p.228): o discurso da violência e do tráfico, que supervaloriza o crime e o tráfico, sempre relacionando o morador da

favela ao crime e à ilegalidade. O discurso da chaga social, que caracteriza a favela como problema social, desvio da rota arquitetônica, sendo elemento de desvalorização imobiliária. O discurso da falta e da carência, que assinala a favela como espaço onde os moradores não pagam impostos, falta estrutura e com pessoas desempregadas. O discurso do idílio, baseado na apresentação da favela de forma romantizada, como espaço da solidariedade. Por último apresenta-se o discuro da diversidade, que não se fixa apenas nos aspectos negativos, mas também mostra os pontos positivos desse espaço.

Pereira e Gomes (2001), afirmam que os meios de comunicação na medida em que atuam no processo de representação das identidades, têm oferecido aos negros brasileiros a oportunidade contraditória de serem *Outros* – e não eles mesmos. Essa afirmação também torna-se válida quando o sujeito das representações é o morador da favela. Os *Outros* são aqueles que não se encaixam nos mapas cognitivos, morais e/ou estéticos do mundo. O *Outro* é ameaçador pois coloca em xeque questões enraizadas e automáticas da sociedade, demonstrando que a sociedade poderia ser diferente. Pensar o *Outro* consiste em pensar os limites feitos e refeitos de um de *Nós*. Não faria sentido pensar o *Outro* por si só. Ele só existe porque se demarcou o que está dentro, porque foram estabelecidas as diferenças e os limites. A partir dessa relação com o *Outro* se elaborada e concretiza a identidade dos grupos (MENDONÇA, 2006).

São recorrentes as estratégias utilizadas para marginalizar e excluir o O*utro* na tentativa de enfraquecê-lo. Bauman (1998), exemplifica citando a estratégia antropofágica que busca o aniquilamento da alteridade e a estratégia antropoêmica, banindo os outros do mundo ordeiro e impedindo-os de se comunicar com os do lado de dentro. Young (1990) citado por Mendonça (2006), explicita cinco formas desrespeitosas de se lidar com o *Outro* – todas gerando opressão. São elas: exploração, marginalização, falta de poder, imperialismo cultural e violência. O autor esclarece ainda que:

> O imperialismo cultural ocorre através da construção de quadros culturais que marcam certos grupos como Outros, estereotipando-os em formas de representações homogeneizantes e, geralmente negativas. Nesse tipo de opressão, os meios de comunicação assumem papel fundamental. Young defende que os culturalmente dominados são marcados tanto por estereótipos como pela invisibilidade simbólica (YOUNG 1990, citado por MENDONÇA, 2006 p. 23).

Elias e Scotson (2000) explicam que há modos de estigmatizar um grupo por meio da pobreza, ao considerar como características definidoras do outro grupo a desorganização social e familiar e a delinquência (o não cumprimento das leis), como também atribuir ao outro hábitos deficientes de limpeza e higiene.

Duplamente excluídos por serem *Outros*, e por serem "incultos" além de "perigosos", os moradores das favelas vivem, nesse olhar etnocêntrico e homogeneizado, o avesso da civilização e da cidadania. Essa midiatização estigmatizada bloqueia relações entre os grupos sociais gerando preconceitos. Uma relação mais aberta entre esses grupos poderia reduzir o "medo" que uns tens dos *Outros.* Por isso, mudar a imagem da favela por meio de uma ação coletiva de auto-afirmação é a proposta de um número crescente de organizações[iii].

A CÂMERA NAS MÃOS DOS *OUTROS*

Com o surgimento do instantâneo, o cotidiano passou a ser intensivamente fotografado e, de modo geral, se fotografa aquilo que se quer mostrar, pois é a imagem que ficará guardada na memória. As fotografias mostram coisas as quais as pessoas estão acostumados a ver e, por isso, não se observou antes. Para Gama (2006b), a fotografia constitui uma ética do ver, modificando as idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que se tem direito de observar. Sontag (1977) reflete que a necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos parecem estar viciados.

Pierre Bourdieu propôs e concretizou uma pesquisa[iv] na década de 1960 que se baseava nos usos da fotografia popular e vernacular, aquela produzida pelos próprios moradores. Martins (2007), explica que para Bourdieu e equipe, o conteúdo sociológico desse tipo de fotografia está no modo de fotografar que diferencia classes ou categorias sociais, as quais usam distintas concepções de imagem nos retratos e fotografias que fazem.

Mas uma parte importante da população ainda hoje é sistematicamente excluída da produção da própria imagem, sendo apresentada pelos jornais à sociedade sob o impacto da tragédia. Esse é o caso dos moradores das favelas. Guran (2008), explica que quando um grupo social abre mão da produção da sua auto-representação, delegando a outras pessoas a produção dessa imagem, ele começa a deixar de existir enquanto um grupo social distinto. Na sociedade

brasileira contemporânea, parte significativa da população economicamente menos favorecida não tem controle sobre a imagem que dela se constrói. Se as fotografias midiatizadas indicam o que observar, as imagens produzidas nas favelas mostram que deve-se direcionar o olhar exclusivamente para a violência e o tráfico de drogas.

O fato dos *Outros* serem narrados, frequentemente, de maneiras negativas, gera consequências bastante perigosas tanto no que se refere à posição social dos sujeitos que compõem esse grupo, como na relação desses sujeitos consigo mesmos. Tendo em vista que os sujeitos constroem suas identidades relacionalmente, e que as narrativas fotográficas em jornais participam ativamente da construção dos sujeitos e de suas representações, o ver-se representado negativamente pode ferir a auto-estima, impedindo a realização do indivíduo em sua integridade.

Segundo Cunha (2000, p.134), quem se dá a ver, "mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se sobre o papel, a si e a seus atributos e propriedade, como gostaria de ser visto". Já quem é visto, o é "sob formas que o despersonalizam de duas maneiras, mostrando-o seja como tipo, seja como uma função [...] configurando como uma forma de imperialismo cultural". Mudar a imagem estigmatizada da favela, por meio de ações coletivas de auto-afirmação torna-se uma proposta frequente de organizações populares. A relação direta entre os moradores da favela e o restante da sociedade, sem a intervenção de um interlocutor externo à comunidade, é ressaltada como essencial nesse processo de desconstrução do olhar.

A tentativa de controle sobre a própria imagem é relativamente recente nas camadas mais pobres da sociedade. Impossibilitadas de se auto-representarem, coube a essas pessoas ocuparem o lugar de objeto fotográfico até o momento em que surgiram as propostas de inclusividade. As fotografias oriundas de projetos de inclusão visual no Rio de Janeiro foram concebidas também para superar a invisibilidade a que estariam condenadas as favelas cariocas. Justificam suas fotografias como uma luta contra a estigmatização dos meios de comunicação (JAGUARIBE, 2007). Nesse contexto, o *Outro* social desponta como personagem, protagonista ou coadjuvante das narrativas visuais construídas, e não mais como objeto da representação.

Grande parte das teorias que tratam da fotografia e do seu funcionamento ideológico entendem o olhar fotográfico como processo de construção da realidade social, partindo do sujeito fotógrafo o qual normalmente pertence a uma classe superior à do retratado, o *Outro* que

torna-se objeto da representação. A ideia de mostrar o *Outro* é recorrente na antropologia e no cinema há muito tempo e hoje, ela faz parte do processo de democratização dos meios de comunicação.

O Viva Favela consiste em um movimento não governamental que objetiva a produção de uma identidade própria, constituída a partir da comunidade, em detrimento do conhecimento ofertado pelos meios de comunicação convencionais, os quais constroem um imaginário exterior sobre a favela. Nesse movimento os moradores produzem narrativas endógenas polifônicas sobre o cotidiano, oferecendo ao leitor das imagens a oportunidade de desvencilhar-se de quaisquer ideias pré-concebidas pelos moradores do asfalto a respeito da favela. Trata-se de uma representação crescente nas favelas que denomina-se "auto-representação fotográfica", um amontoado narrativo que nos permite conhecer a história de um povo, suas tradições religiosas, culturais, políticas, enfim um conjunto de traços, lembranças como também experiências que configuram a identidade coletiva de um povo.

Estendendo o direito a criação da sua própria imagem a um maior número de pessoas, esse e outros projetos de inclusão visual objetivam valorizar a auto-estima dos moradores das comunidades, formar profissionalmente os jovens moradores, ofertando-lhes instrumentos a partir dos quais podem reivindicar a cidadania negada a esses indivíduos, propiciando uma visibilidade social baseada nas imagens produzidas e veiculadas por eles sobre a comunidade em que eles vivem.

Essas imagens são divulgadas em exposições e no portal do Viva Favela, no qual é possível visualizar um outro *Outro.* Um discurso produzido por uma multiplicidade de vozes dentro da prática da democratização da comunicação. Baseado no realismo estético, que produz retratos da "vida como ela é", esse e outros projetos utilizam-se de recursos de intensificação dramática e de ficção para criar mundos plausíveis que fornecem uma interpretação da experiência contemporânea (JAGUARIBE, 2007). Nessas fotografias ditas inclusivas, há uma ênfase no presente, como uma reivindicação do cotidiano.

As fotografias do Viva Favela diferenciam-se daquelas estudadas por Bourdieu, pois já nascem com o objetivo de serem vistas por um segmento maior de pessoas do que aquelas produzidas pelas famílias analisadas pelo sociólogo. A circulação da imagem fotográfica

produzida por esse grupo é pre-requisito para a sua criação, enquanto as imagens analisadas pela equipe de Bourdieu eram arquivadas em caixas de sapato e gavetas das casas das famílias que as produziram, sendo compartilhadas apenas ocasionalmente, com os parentes e amigos próximos para rememorar momentos excepcionais da vida em grupo ou lembrar de pessoas (MARTINS, 2007).

Como o predomínio das produções fotográficas desse grupo é de inspiração fotojornalística, pretende-se com essas fotografias disputar a imagem da favela na mídia. A produção de um olhar alternativo ao da mídia tradicional requer engajamento e qualificação técnica dos moradores aspirantes a fotógrafos. Assim, a inclusão visual ocorre por meio da apropriação das habilidades técnicas que a profissão de fotógrafo requer, pela difusão na própria comunidade das imagens produzidas, permitindo que ela se veja representada de uma maneira distinta da veiculada pela mídia e, pela visualização dessas imagens pelos não moradores das favelas, apresentando uma outra realidade da favela (JAGUARIBE, 2007).

O ALFABETISMO DA CULTURA VISUAL

Projetos como Viva Favela podem ser enquadrados na perspectiva do que Hernandez (2009) chama de alfabetismo da Cultura Visual. Como resposta à emergência do crescente impacto das imagens na vida das pessoas a partir do advento da televisão, surgiu a necessidade de educar visualmente as crianças na perspectiva da alfabetização visual. Inicialmente era baseada no desenvolvimento de competências visuais e sensoriais com as quais a pessoa poderia discriminar e interpretar ações, objetos, símbolos visuais com os quais se encontrava no seu entorno. Porém, mais do que conhecer e operar o sistema de linguagem, Hernandez garante que esse ensino deve ir além da parte técnica. Necessita-se partir de uma perspectiva sociocultural, construída por meio de relações culturais, institucionais e sociais. Para isso, propõe o entendimento das imagens de uma maneira contextualizada.

> Essa forma de alfabetismo pode ajudar a redefinir o papel do sujeito no processo de interpretação. A partir da mudança da pergunta “O que você vê?” para “O que você vê de si nessa representação?” o foco que a alfabetização visual fixava na codificação e decodificação das representações visuais expande-se em um processo de aprendizagem mais compreensivo e abrangente (Hernandez, 2009 p.206) .

A produção de narrativas visuais alcança, para Hernandez (2009), a necessidade de desenvolver formas de expressão pessoal vinculadas à criação de comunidades de ativistas sociais, permitindo que a população crie suas próprias respostas frente aos processos de reestruturação nas sociedades. Por meio de práticas e interpretações críticas, as pessoas percebem como as representações produzem formas de ver e visualizar posições e discursos sociais. Temas como: posicionalidades identitárias subjetivas, relações de poder e narrativas hegemônicas, que antes eram ocultos, com o alfabetismo da cultura visual tornam-se presentes e foco de representações visuais.

Entende-se a cultura visual como um campo que estuda a construção social da experiência visual, enfatizando as experiências diárias e faz de seu objeto de interesse os artefatos da representação visual, abordando perspectivas inclusivas nas quais diferentes formas de produção da cultura possam ser estudadas e entendidas.

O alfabetismo da cultura visual conduz à compreensão e, então à ação. Por despertar as pessoas para uma consciência crítica da realidade, conduz a ações assentadas para resistir a processos de superioridade, hegemonias e dominação. Promove o entendimento de meios de opressão dissimulada, como as representações construídas pela mídia tradicional sobre os moradores de favelas e admite que o conhecimento é socialmente construído e relacionado ao poder (DIAS, 2008). Assim, incentiva consumidores passivos, como os moradores que se veem representados de forma pejorativa nas imagens da imprensa, a tornarem-se produtores ativos da cultura, produzindo fotografias com outras representações sociais sobre eles mesmos.

Barbosa (2009), esclarece que o ensino da arte torna-se um importante instrumento para identificação cultural e desenvolvimento individual. Por meio desse ensino, é possível “desenvolver a percepção para apreender a realidade [...], desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada” (p.1). Para essa autora, a arte supera o estado da despersonalização, inserindo o indivíduo no lugar ao qual pertence, reforçando e ampliando seus lugares no mundo. Defendendo o papel das organizações não governamentais, Barbosa valoriza o trabalho que realizam na busca da reconstrução social do sujeito, combatendo a exclusão e, consequentemente a violência gerada por ela.

Projetos de inclusão visual efêmeros podem até ter alguma visibilidade, provocando um marketing social, mas não conseguem produzir as ações e transformações pretendidas pela cultura visual. O Viva Favela, projeto da ONG Viva Rio, concebido por Betinho e Rubem César Fernandes, tem cerca de nove anos de atuação e entre as suas metas está a democratização da informação e a redução da desigualdade social. Contando com a participação dos moradores das favelas como correspondentes comunitários, o *site* do projeto se propõe a mostrar um olhar de dentro da comunidade. Lucas (2008) assegura que não há como produzir um acervo de fotografias de favelas como o do Viva Favela, a menos que seja com fotógrafos moradores das comunidades. Jaguaribe (2007) certifica que

> No contexto dos realismos contemporâneos, a autenticidade das obras e, sobretudo, das experiências das quais são portadoras, repousa principalmente sobre a biografia. È a biografia, o lugar de onde se fala, a trajetória de vida de quem fala e em nome de quem se fala – e não a imaginação, a inspiração ou a experimentação, por exemplo – que constituem o autor e legitimam o seu imaginário. Em outras palavras, o retrato verbalizado pelo favelado possui maior poder de barganha do que a visão da favela entrevista pelo fotógrafo de classe média, pelo cineasta publicitário ou pelo escritor erudito (JAGUARIBE, 2007 p. 92).

A autora aponta o direito de se mostrar como gostariam de ser vistos, baseado no processo de percepção da representatividade e orientado pela visibilidade midiática, como a origem da significação de que ser real é ter a existência reconhecida pelos espectadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias produzidas pelos correspondentes do Viva Favela almejam portar sinais de sua “inclusividade”, supondo sempre a presença de um terceiro olhar, fora da imagem, por meio do qual a inclusão poderá ser realizada, levando em conta que o processo de inclusão/exclusão é sempre relacional. Demonstrar que o reconhecimento e a admiração pelos retratados provém da própria comunidade, portar sinais de cumplicidade ou de afinidade de interesses entre fotógrafo e retratado e/ou, evitar espaços internos que não possam ser caracterizados como “espaços de favela”, levam ao êxito da imagem, garantindo que ela será bem sucedida (JAGUARIBE, 2007).

A reprodução de apenas imagens positivas poderia levar ao discurso do idílio, da favela romantizada, reproduzindo, novamente, uma imagem de favela não complexa. Refletir sobre o que se produz e sobre o que se transmite por meio das fotografias suscita perguntas como: Quem

está falando? Com quem se supõe estar falando? Quem realmente está “escutando” as mensagens das fotografias?

Publicadas em sites, expostas em exposições que percorrem diversas favelas e cruzam barreiras continentais sendo mostradas em galerias internacionais e publicadas em livros, as fotografias produzidas saem da invisibilidade e, por vezes, conseguem pautar a mídia tradicional, direcionando os olhares dominantes para ações, atividades e questões que até então não tinham espaço na mídia. Por meio do *site* interativo, os internautas podem votar nas fotografias, atribuindo notas para as reportagens fotográficas e também deixar comentários sobre suas percepções.

Assim como a produção das fotografias consiste em um processo subjetivo de construção, a recepção das imagens subentende os mecanismos internos do processo de construção da interpretação, elaborado no imaginário dos receptores, de acordo com seus repertórios pessoais culturais, seus conhecimentos, suas convicções morais, éticas, religiosas e seus interesses econômicos e profissionais. Dessa forma, leituras plurais são possíveis, já que as imagens não podem ser vistas como veículos de transmissão de idéias, mas como espaço de interação, de diálogo e de interpretação. Além disso, as fotografias são marcadas por múltiplas temporalidades, em diferentes fluxos de tempo, como o tempo da produção e o da recepção.

Devido a essas questões, sem um estudo de campo sobre as percepções dos leitores sobre essas imagens, não é possível explicitar as leituras realizadas sobre as fotografias, assim como delimitar em que medida essa nova representação, endógena e auto-biográfica, consegue desestabilizar as narrativas dominantes da imprensa tradicional. Também, sem o contato direto com os fotógrafos do Viva Favela, não é possível questioná-los sobre o fato das imagens produzidas por eles terem sido capazes de realizar transformações nas vidas deles ou mesmo uma reconstrução social. Pode-se direcionar um novo estudo na tentativa de buscar as leituras realizadas sobre essas fotografias pelos moradores do asfalto, assim como tentar perceber se, de fato, nesse grupo de fotógrafos, houve transformações significativas em suas vidas, estimuladas por essa nova construção identitária.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. Processo Civilizatório e reconstrução social através da arte. In *XII Simpósio Internacional Processo Civilizador*. Recife, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/grupoestudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais12/artigos/pdfs/mesas_redondas/MR_Barbosa.pdf>. Acesso em: 23/04/2010.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CRUZ, Márcia Maria. Vozes da favela: representação, identidade e disputas discursivas no ciberespaço. In *Stockolm Review of Latin America Studies*, V.2, p. 77-91, 2007, Disponível em: <http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/SRroLAS_No2_2007_77-91_da%20Cruz.pdf>. Acesso em: 17/04/2009.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo, ser olhado. In AGUIAR, Nélson (Org). *Mostra do redescobrimento:* negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. P. 134-137.

DIAS, Belidson. Pré acoitamentos: os locais da arte/educação e da Cultura Visual. In MARTINS, Raimundo. *Visualidade e educação.* Coleção Desenredos. Goiânia: FUNAPE, N. 3, 2008

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders:* sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GAMA, Fabiene de Moraes Vasconcelos. Olhares do Morro: uma reflexão sobre os limites e os alcances da auto-representação fotográfica. In FREIRE- MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz (Org) *Imagens Marginais.* Natal: EDUFRN, 2006a.

____. *A auto-representação fotográfica em favelas:* Olhares do Morro. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006b.

GURAN, Milton. O olhar engajado: inclusão visual e cidadania. *Studium,* Campinas, v. 27, 2008. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br>. Acesso em: 20 mar.2009.

HERNÁNDEZ, Fernando. Da alfabetização visual ao alfabetismo da cultura visual. In MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org) *Educação da Cultura Visual:* Narrativas de Ensino e Pesquisa. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real:* estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na trama fotográfica.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2000.

LUCAS, Peter. Viva Favela: fotojornalismo, inclusão visual e direitos humanos. In: JUCA, Mayra. *Viva Favela.* 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Olhares, 2008.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da imagem.* São Paulo: Contexto, 2008.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Identidade e representação: as marcas do fotojornalismo na tessitura da alteridade. In: VAZ, Paulo Bernardo. *Narrativas fotográficas.* Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da Imagem.* Belo Horizonte: Mazza Edições & Editora PUCMINAS, 2001.

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

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a fotografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004..

SOUZA E SILVA, Jaílson de. Um espaço em busca de um lugar: as favelas para além dos estereótipos. *Território Territórios*, PPGEO – UFF, p. 107-125, 2002. Disponível em: <http://www.iets.org.br/biblioteca/Um_espaco_em_busca_de_seu_lugar.PDF> Acesso em: 05/05/2009.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e representação racial. *Imagens,* São Paulo, n.5, p.70-84, agosto/dezembro de 1995.

VAZ, Paulo Bernardo. *Narrativas fotográficas.* Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

[i] Esse trabalho é uma versão do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Fotografia: práxis e discurso fotográfico da Universidade Estadual de Londrina (UEL) como requisito à obtenção do título de especialista.

[ii] Júlia Mariano Ferreira é Mestranda em Artes e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). É especialista em Fotografia: práxis e discurso fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

[iii] FERREIRA, Julia Mariano; COSTA, Marcelo Henrique. Olhares de pertencimento: novos fotodocumentaristas sociais. *Discursos fotográficos*, Londrina: UEL, V.5, N.6, p. 213-228, 2009,

[iv] BOURDIEU, Pierre. *Un Arte Medio: Ensaio sobre los usos sociales de La fotografia*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 2003.

ÁFRICA DO SUL E APARTHEID: ANÁLISE IMAGÉTICA DA GUERRA DOS ALBERGUES (1990 A 1994)

Renata de Paula dos Santos[1]
Paulo César Boni[2]
Universidade Estadual de Londrina

Eixo Temático: Fotografia e fotorreportagem

Este artigo analisa fotografias dos repórteres fotográficos Greg Marinovich e Ken Ooesterbroek durante os conflitos denominados *Guerra dos Albergues*, ocorridos na África do Sul entre 1990 e 1994. O recorte temporal se caracteriza como um marco histórico no país, representado pelo ano em que Nelson Mandela foi libertado (1990), depois de 27 anos de prisão, e o ano em que venceu as eleições presidenciais (1994), determinando, assim, o fim do regime do *apartheid*. As medidas de segregação raciais foram mantidas por quatro décadas e determinaram o desenvolvimento político, econômico e social do país. Como referencial metodológico, foi utilizada a técnica da desconstrução analítica da imagem. Por meio da análise dos recursos técnicos e dos elementos da linguagem fotográfica utilizados, a pesquisa buscou identificar a intencionalidade de comunicação de Marinovich e Oosterbroek – membros do *Clube do Bangue - Bangue* – na cobertura desses conflitos.

Palavras-chave: África do Sul; Apartheid; Desconstrução analítica da imagem.

INTRODUÇÃO

Antes de definir os objetivos propostos para esse trabalho, é preciso levar em conta que esse texto comunga com a vertente teórica que classifica a fotografia como meio de comunicação opinativo. Nesta perspectiva, a imagem fotográfica é fruto da interpretação do fotógrafo diante do fato e de sua subjetividade. Como um elemento comunicacional, toda imagem fotográfica visa demonstrar um aspecto da realidade para seus leitores. Assim como a escrita, a fotografia constitui um texto.

Esse artigo busca contribuir com o processo de análise de discurso dos fotógrafos sul-africanos Greg Marinovich e Ken Oosterbroek, para isso será usado o método da desconstrução analítica da imagem. Como seria impossível condensar em tão curto espaço todo o trabalho por eles produzido ao longo de quatro anos, a análise será aplicada a duas imagens.

Entre os anos de 1990 a 1994, o *Clube do Bangue-Bangue* se destinou a cobertura de uma das fases mais sangrentas do *apartheid.* A *Guerra dos Albergues* configurou o conflito direto entre as etnias *xhosa* e *zulu.* O fim da segregação racial, como sistema de governo, ocorreu com a vitória de Nelson Mandela.

Independente da posição assumida por Marinovich e Oosterbroek durante o *Clube do Bangue – Bangue*, o conteúdo das imagens é altamente ideológico.

A SUBJETIVIDADE FOTOGRÁFICA

A imagem fotográfica nasceu como um meio de descobertas. Com o advento da câmera, expressões culturais, religiosas, políticas e geográficas passaram a ser registradas e difundidas, adquirindo um caráter documental. De acordo com Kossoy (1989)[3], a partir do registro fotográfico, o mundo tornou-se mais familiar. Na perspectiva de Sontag (2003)[4], ao ser fotografado o fato torna-se "real" ou "mais real", já que pode ser visto, comprovado e divulgado.

A fotografia se apresenta como um meio de comunicação universal, em contraposição à escrita. Considera-se que a utilização de códigos abertos propicie a compreensão por todos os indivíduos dotados de visão. No caso da escrita, a interpretação é restrita à população alfabetizada. A inexistência de símbolos preestabelecidos ou de um código universal lhe atribui um caráter polissêmico, o que garante a possibilidade de várias e distintas leituras e, até mesmo, de releituras.

Não há um meio científico para determinar a compreensão dos indivíduos ao entrar em contato com o conteúdo fotográfico. Acredita-se, portanto, que pessoas com maior grau de instrução, de informação ou que trabalhem com fotografia possam fazer leituras mais aprofundadas (*analíticas*) das imagens. (BONI, 2000)[5]. Essa premissa leva em conta a capacidade do receptor de fazer interligações, associações, analogias ou a contextualização histórica, social, cultural ou religiosa em que o registro se apresenta.

Desenvolvida em um contexto positivista, a imagem fotográfica ganhou *status* de cópia fiel do real, considerava-se que o registro apontava à realidade, sem a ocorrência de alterações. No entanto, trata-se de um registro parcial do passado, que se refere à realidade intermediada pelo ponto de vista do emissor diante do fato. Para Martins (2008, p.28)[6], a relação entre a imagem fotográfica e a subjetividade do repórter é ainda mais efetiva.

Segundo ele, a fotografia é um documento impregnado de fantasia e diz respeito ao que ele vê – os elementos distribuídos no cenário – e ao que pensa ver. Dessa forma,

> A fotografia é muito mais indício do irreal do que do real, muito mais o supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do auto-engano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e do seu respectivo imaginário. A fotografia, no que supostamente revela e no seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade, propõe-se antes de tudo como o realismo da incerteza. (MARTINS, 2008, p.28).

Assim como os registros escritos, a fotografia traz em si pessoalidades do autor. Ao considerar a imagem fotografia como documento social – por sua capacidade de fazer referência a cenários apagados pelo tempo – é preciso ter em mente que tal registro não atua como reflexo da realidade retratada, mas como elemento de mediação. (BORGES, 2003)[7]. Essa classificação diz respeito aos estilos cognitivos próprios e a linguagem metafórica que compõem a imagem.

Nessa perspectiva, tratando a imagem fotográfica como reflexo das características individuais e ideológicas do emissor, Borges (2003) considera que a pretensa objetividade a ela atribuída não apenas informa os leitores sobre o desenrolar dos fatos, mas cria verdades a partir da fantasia do fotógrafo e da classe social que ele representa.

Ao fotografar, o repórter obedece ao seu registro mental criado anteriormente. É a soma dessas seleções pessoais (ou inspiradas) que interagem entre si e determinam o teor da representação imagética. A fotografia, em suma, trata-se de uma *tradução* do que está diante dos olhos do emissor. É preciso ter em mente o registro imagético diz respeito ao ponto de visto do emissor, e “esse procedimento, às vezes consciente, às vezes inconsciente, evidencia a intencionalidade de reprodução, de transferência, de tradução... de seu modo de ver”. (BONI, 2000, p.50).

A FOTOGRAFIA COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO JORNALÍSTICO

O trabalho jornalístico exige do emissor domínio e conhecimento do assunto. Marcado pela edição dos fatos, é função desse respectivo profissional apresentar ao público apenas os aspectos mais relevantes do ocorrido. Ao repórter fotográfico cabe a tarefa

de sintetizar em apenas uma imagem o que está diante de seus olhos. Seja pelo flagrante ou pela conclusão do ocorrido.

Apesar de toda carga de subjetividade presente no conteúdo fotográfico, essa forma de registro parte do real e garante mais precisão às reproduções do mundo. A partir de 1870, o conceito de velocidade passou a ser inserido na fotografia, com isso os grandes acontecimentos (guerras, conflitos e ações políticas) começaram a ser registrados.

Foi com o desenvolvimento das câmeras portáteis, como a Ermanox e a Leica, que os fotógrafos puderam trabalhar com mais facilidade. Devido à redução no peso e no tamanho dos equipamentos, os fatos cotidianos começaram a ser registrados. A criação de objetivas mais luminosas, equipamentos mais fáceis de manusear, filmes mais sensíveis e do *flash* de lâmpada garantiram a possibilidade de o fotógrafo registrar os fatos sem ser percebido. O flagrante propõe credibilidade à fotografia, tornando públicos atos da vida privada ou ilícitos.

Sousa (2000)[8] diz que a guerra sempre foi tema privilegiado no fotojornalismo. Por partir da realidade, a imagem fotográfica apresentava-se como elemento de registro histórico mais eficaz do que a pintura, além de constituir uma expressão mais precisa de documentação da realidade. A partir da segunda metade do século XX as potências mais industrializadas intensificaram suas participações em diversos conflitos bélicos, o que justifica, em parte, essa recorrência temática.

Roger Fenton é considerado o primeiro fotógrafo de guerra. Ele foi contratado, em 1855, para registrar a Guerra da Criméia. Entretanto, Sousa (2000) atribui que a censura prévia nasceu junto com a cobertura de conflitos civis, pois o conteúdo apresentado por Fenton em seus mais de 300 registros dessa guerra diziam respeito a paisagens artificialmente montadas e registros de oficiais. O ocultamento da realidade do combate nas fotografias ocorreu por determinação do governo inglês, com a prerrogativa de preservar as famílias e a população da verdade da guerra.

Esse artigo busca analisar a cobertura fotográfica da *Guerra dos Albergues* (ocorrida na África do Sul, entre os anos de 1990 e 1994), realizada pelos repórteres Greg Marinovich e Ken Oosterbroek, ambos do chamado *Clube do Bangue – Bangue*.[9] A parceria entre esses profissionais visava amenizar a solidão e o clima de insegurança a que estavam submetidos. O *Clube do Bangue Bangue*[10] tornou-se um expoente político contra a exclusão e intolerância social oriundas do *apartheid.* Durante esse período, o grupo foi premiado com dois *Pulitzer* e três *Ilford* (atribuído ao melhor repórter sul-africano do ano).

A metodologia, denominada desconstrução analítica da imagem, escolhida para a análise nesse artigo considera a fotografia como elemento portador de informação e fruto da opinião de seu emissor. O método se refere à tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), em 2000, por Paulo César Boni, sob o título *"**O discurso fotográfico:** a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo"*.

O CLUBE DO BANGUE-BANGUE E A ÁFRICA DO SUL

A atuação do *Clube do Bangue – Bangue*, na África do Sul, se estendeu entre os anos de 1990 e 1994. Esse período pode ser classificado como marco para a história do país, já que remete ao ano em que o líder negro Nelson Mandela saiu da prisão (1990) e ao ano em que chegou à presidência da república (1994), na primeira eleição multirracial sul-africana.

Desde 1948, o país era governado pela minoria branca (*africânderes*, descendentes de europeus nascidos na África do Sul). O sistema político e econômico, inspirado nos preceitos nazistas de supremacia racial, foi a negação jurídica da igualdade. Segundo Magnoli (1998)[11], o *apartheid* foi o produto de um projeto histórico que transitou na contramão dos ideais de modernidade e contrato social, que condicionavam a evolução política e o desenvolvimento de um país.

A política do *apartheid – separação, desenvolvimento separado –* teve o intuito de dividir geograficamente o país entre brancos e negros. O processo culminou na criação de distritos raciais (*bantustões)* destinados a abrigar os negros, dispostos em torno da área branca. Tal medida visava consolidar o desenvolvimento político e econômico *africânder*, comparado a países europeus e mantidos pela mão de obra dos negros.

O aperfeiçoamento jurídico do sistema passou pela sanção de diversas leis que garantiam a total segregação dos negros. Com a *Lei de Registro da População (Population Registration Act)* posta em vigor em 1950, os sul-africanos foram divididos segundo critérios raciais e linguísticos. Dessa forma, os grupos étnicos básicos eram brancos, negros e mestiços.

Os benefícios sociais no país reduziam-se de acordo com a cor da pele, o que conferia aos brancos representação política, investimentos na economia, saúde e

educação. No outro extremo da lista estavam os negros, sem direito ao voto, em condições precárias de emprego e moradia. Em ordem decrescente de privilégios, a população alternava-se em brancos, mestiços, indianos e negros. (CARLIN, 2009)[12].

Entre as inúmeras formalizações políticas do preconceito (MAGNOLI, 1998) podem ser citadas a *Lei das Áreas de Grupo (Group Areas Act),* sancionada em 1950, que proibia a residência em outras áreas que não as destinadas ao grupo étnico que o indivíduo estava classificado, e a *Lei de Circulação de Nativos (Native Act),* de 1952, que tornava obrigatória a posse de autorização (passe ou passaporte) para circular em outros territórios. Além disso, o sistema restringiu a educação dos negros (*Lei de Educação Negra – Black Education Act,* de 1953) e tornou crime relações sexuais interraciais (*Lei da Imoralidade – Immorality Amendment Act,* de 1957).

Para melhor compreensão, o *apartheid* pode ser dividido em quatro grandes períodos. O primeiro, denominado *Pequeno Apartheid,* se caracterizou como uma série de medidas governamentais destinadas à demarcação de território entre brancos e negros. Vigorou entre os anos de 1948 e 1966. O período seguinte, *Grande Apartheid* (1966 – 1984) agrupou ações mais ambiciosas e desenvolvidas. Foi nessa época que os índices econômicos da população branca tornaram-se mais satisfatórios e excludentes. (MAGNOLI, 1998). Em 1984 teve início o estágio mais crítico do sistema de governo sul-africano, o *Neo – Apartheid.* Finalizado em 1990, com a libertação de Nelson Mandela, essa fase tornou-se crítica graças à intensa pressão mundial e sanções econômicas impostas, principalmente pelos Estados Unidos. Nas palavras do autor,

> Do ’Pequeno Apartheid’[13] ao ‘Grande Apartheid’ a África do Sul viveu a experiência da afirmação e aprofundamento da geopolítica africânder, que enfrentava a tendência integradora da economia capitalista com medidas segregacionistas cada vez mais amplas e coerentes. O neo-*apartheid* consistiu na reversão desse processo. Ele representou uma estratégia de crise da dominação africânder, em recuo e ao mesmo tempo uma tentativa de manutenção da essência do regime de segregação. Contudo, esse recuo acabou apressando a dissolução do sistema, pois ajudou a destruir sua coerência. Como explicava Andries Treuricht, líder do Partido Conservador, a admissão da integração racial nos esportes, educação e nas áreas residenciais envenenava o projeto de construção de estruturas nacionais separadas. (MAGNOLI, 1998, p.74).

A última fase, usada de recorte para esse artigo, vai de 1990 a 1994. A *Guerra dos Albergues* pode ser chamada, também, de conflitos intertribais. Oriunda dos *bantustões*, as áreas mais isoladas do país, foi uma das fases mais sangrentas dos anos de segregação. Os embates davam-se entre os negros da etnia *xhosa* (partidários de Mandela e militantes do Congresso Nacional Africano – *CNA*) e os *zulus* (membros do *Inkatha,* liderados por Mangosuthu Buthelezi). O *Inkatha* foi chamado por Carlin (2009) de *direita negra.* Esse partido era financiado pelo *africânder,* de oposição direta ao *CNA.* Essa questão foi discutida por Marinovich e Silva (2003)[14] ao descreverem que

> Milhares de membros do *Inkatha* foram treinados em tática de guerra pela polícia e pela direita em campos secretos. Líderes do *Inkatha* recebiam armas e dinheiro de unidades policiais secretas. Policiais brancos e negros ou membros das forças especiais eram vistos com freqüência com agressores do *Inkatha*, e um policial branco chegou a depor, anos mais tarde, que participara de ataques em trens suburbanos disfarçado de negro e que mais tarde retornara ao local como investigador. (MARINOVICH; SILVA, 2003, p.111).

Os conflitos intertribais voltavam os moradores dos distritos contra os habitantes dos albergues (alojamento destinado a homens que estavam em outra localidade, que não a sua de origem, para trabalhar). A violência tornou as áreas de divisa entre os territórios *xhosa* e *zulu* intrafegáveis.

Durante esses quatro anos, grande parte do trabalho do *Clube do Bangue – Bangue* foi vendida para agências de renome internacional como a *Associated Press, Time, Sygma* e *Reuters*.

O CLUBE DO BANGUE-BANGUE E A INTENCIONALIDADE DE COMUNICAÇÃO

Esse artigo se propõe a analisar o discurso, ou seja, a mensagem de comunicação dos membros do *Clube do Bangue – Bangue* antes do clique. Para isso, pela metodologia proposta, inferirá o que o fotógrafo pretendia mostrar com o registro que realizou, ou seja, qual a sua intencionalidade de comunicação. Entretanto, seria impossível, em poucas páginas, a análise de todos os registros produzidos pelo grupo durante os quatro

anos. É impossível, também, atestar com precisão o que eles pretendiam em sua inteireza, devido à polissemia estrutural do meio.

Percebe-se, sobretudo, que essa análise percorreu um universo altamente ideológico ao considerar a Àfrica do Sul, o *apartheid* e suas quatro décadas de existência. Para conceituar alguns aspectos de tamanha produção fotográfica, duas foram escolhidas para a aplicação do processo de desconstrução.

Essa imagem (Figura 1), tomada por Greg Marinovich, em 15 de setembro de 1990, retrata o assassinato de Lindsaye Tshabalala, suposto militante do *Inkatha.* Após a agressão física, o homem teve fogo ateado ao corpo e, como um reflexo biológico à dor, saiu em disparada pelas ruas, até o momento em que um militante do *CNA*, de oposição ao *Inkatha*, desferiu um golpe de machete contra a sua cabeça. Esta fotografia é uma das componentes da série que ganhou o *Pulitzer*, na categoria *Reportagem*, em 1991.

Figura 1 - *Com o corpo em chamas, Lindsaye Tshabalala é atingido com um golpe de machete no crânio*
Fotografia: *Greg Marinovich*
Fonte*: Marinovich e Silva (2003)*

A imagem apresenta equilíbrio em sua composição: os personagens se distribuem de forma linear pelo registro. Almejando a veiculação de uma imagem com características marcantes, Marinovich não se importou em documentar o fato, ainda que a ocorrência estivesse no contra luz. Quanto ao menino correndo, ao fim do registro, várias hipóteses podem ser propostas (mas nenhuma pode ser comprovada com exatidão pela

metodologia), entre elas a de que estava fugindo, motivado por um grande susto ou pela anormalidade do fato.

A tomada, provavelmente, foi feita com lente normal, o que proporciona uma curta noção de perspectiva. O plano utilizado para o registro foi o médio, com a valorização do primeiro plano. A profundidade de campo, nesse registro, é bem limitada. Há um curto prolongamento tanto atrás quanto à frente do centro de foco.

A fotografia demonstra movimento, no que tange à ação do fotógrafo. O momento do registro, provavelmente, seria classificado por Cartier-Bresson como feito no *instante decisivo*. A veiculação dessa imagem em preto e branco amenizou e dificultou a percepção das formas presentes no registro, o que a tornou menos chocante para os leitores.

Diante das descrições de desconforto e assombro que Marinovich diz ter sentido durante os momentos em que presenciou a morte de Lindsaye Tshabalala, considera-se que o fotógrafo tenha intencionado colocar os leitores na mesma posição em que estava. Acredita-se que a utilização do ângulo de tomada linear justifique essa decisão.

Quanto à abertura do diafragma, considera-se que o emissor tenha optado por uma grande abertura, que, em resultados visuais, resulta em curto efeito de profundidade e de perspectiva. O registro foi captado em condições naturais de iluminação, fato perceptível pelos erros técnicos, e pela captura do flagrante.

Acredita-se, com base na relevância do acontecimento, que o enquadramento do menino, enquanto foge do cenário, contribua com o sentimento de assombro e indignação do fotógrafo diante do fato. No que tange à classificação do foto-choque, essa imagem seria inclusa no que se refere à sua unicidade. A posição em que a vítima se encontra, indica dor, cansaço, sofrimento, o fim de suas forças.

A segunda imagem escolhida para análise é de Ken Oosterbroek, tomada em abril de 1993, durante protestos pela morte do líder negro Chris Hani. Ao lado de Nelson Mandela, Hani foi um dos expoentes na luta pelo fim do *apartheid*. Essa fotografia (Figura 2) reflete a reação dos sul-africanos. De acordo com Carlin (2009), o assassinato gerou choque entre policiais e negros por todo o país, além de barricadas em chamas e carros incendiados. A fotografia flagrou Kevin Carter, outro membro do *Clube do Bangue-Bangue*, em ação, fazendo tomadas do momento em que residentes fugiam de tiros da polícia, no distrito de Soweto.

Figura 2 – *Militantes do CNA em protesto pela morte do líder negro Chris Hani,no distrito do Soweto, em abril de 1993*
Fotografia: *Ken Oosterbroek*
Fonte*: Marinovich e Silva (2003)*

O enquadramento indicia a utilização do plano médio, com a caracterização do ambiente e dos componentes humanos, ainda que o registro tenha ocorrido no contra luz. O ângulo de tomada é linear, por isso, durante a leitura, é possível colocar-se no lugar de Ken Oosterbroek. O leitor sente-se participante do fato e à frente das lentes de Kevin Carter.

Os sapatos e os papéis jogados na via pública são elementos de significação e remetem à desordem decorrente do conflito. Essa imagem foi publicada no periódico *The Star e* na ilustração de capa do livro *O Clube do Bangue-Bangue: instantâneos de uma guerra oculta.*

Pela utilização da lente grande-angular, há indicação de uma ampla perspectiva. Esta imagem (Figura 2) reforça a informação de que os conflitos ocorriam nas áreas urbanas; nesse caso, o fato se dá às portas de uma delegacia. Percebe-se, pela repetição temática dos quatro repórteres fotográficos do *Clube*, que os conflitos eram frequentes e que o processo de abertura política à democracia racial não agradava a todos.

Pela história política da África do Sul é possível perceber que os componentes humanos presentes na fotografia se referem a militantes do *CNA.* Conforme descrito anteriormente, Hani, assim como Nelson Mandela, era visto como um líder libertário negro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de apenas duas fotografias seria impossível determinar as características do trabalho de Greg Marinovich e Ken Oosterbroek. No entanto, as imagens escolhidas compõem uma amostragem relevante dos registros apresentados por eles[15].

Apesar da polissemia fotográfica, é possível perceber que, ao registrar imagens como essas, seus autores tinham uma posição contrária à determinada pelo governo.

Considera-se que a ação do *Clube do Bangue-Bangue*, em território sul-africano, tenha almejado inserir o leitor na realidade fotografada. Graças ao convívio, é possível perceber estruturas discursivas semelhantes entre eles.

É importante salientar que nenhuma metodologia seria capaz de explicar com exatidão toda a complexidade que esses registros representam. A desconstrução da imagem busca intuir, com base na linguagem fotográfica, o sentido que o fotógrafo quis propor. Por isso, não é possível atestar, de fato, o que representam os aspectos referentes à subjetividade do fotógrafo. Durante a análise, esses pontos foram destacados. Esse trabalho se propôs, ainda, a buscar apoio no contexto histórico sul-africano para sugerir opções que podem ter sido consideradas pelos emissores no momento do registro. Dessa forma, é possível dizer que, apesar da subjetividade inerente ao ato fotográfico, não houve a utilização de elementos de manipulação. Ou seja, os registros apresentam bastante semelhança com a realidade.

O registro imagético serve, ainda, como indício da realidade, já que trabalha com elementos reais. O grau de pessoalidade do escritor é mais facilmente percebido em um texto escrito do que o do fotógrafo em um registro imagético, mesmo que os dois trabalhem com fragmentos da realidade. Nesta perspectiva, considera-se que a interpretação feita pelos repórteres fotográficos se respalda no momento histórico que o país vivia. Marinovich e Silva (2003) publicaram as declarações do Arcebispo Emérito da Cidade do Cabo, Desmond Tutu, que classificavam o derramamento de sangue no país como endêmico.

---

[1] Jornalista graduada pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: renatapstos@hotmail.com .

[2] Docente do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. E-mail pcboni@sercomtel.com.br .

[3] KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

[4] SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros.* Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

[5] Dessa forma, as leituras podem ser divididas em analíticas e superficiais. BONI, Paulo César. *O discurso fotográfico:* a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). ECA/USP, São Paulo.

[6] MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008, p.28.

[7] BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

[8] SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental.* Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

[9] O apelido tinha o intuito de descrever o estilo de vida dos quatro jovens, a sensação de estranhamento que sentiam em relação ao mundo e o companheirismo decorrente dos quatro anos de convivência na África do Sul.

[10] Em 2002, as memórias e imagens do grupo tornaram-se livro, publicado originalmente com o título *The Bang-Bang Club: snapshots from a hidden war.* Em português, a publicação chama-se *O Clube do Bangue-Bangue: instantâneos de uma guerra oculta.* Em 2010, foi apresentado no *Festival de Cannes* o filme *The Bang-Bang Club* baseado no livro, sob a direção de Steven Silver.

[11] MAGNOLI, Demétrio. *África do Sul: o racismo como instituição* **–** conflitos internos e pressões externas.4.ed. São Paulo: Contexto, 1998.

[12] CARLIN, John. *Conquistando o Inimigo* – Nelson Mandela e o jogo que uniu a África do Sul. Tradução de Teresa Carneiro. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

[13] Grifo do autor.

[14] MARINOVICH, Greg; SILVA, João. *O Clube do Bangue-Bangue:* instantâneos de uma guerra oculta.Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.111.

[15] Para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina, 15 fotografias desse mesmo grupo foram analisadas com a presente metodologia e apresentaram características estruturais semelhantes.

O ABERTURA: A IMPRENSA AUDIOVISUAL NO ESFORÇO DA VOLTA DA DEMOCRACIA AO BRASIL (1979-1980)

Paulo Roberto de Azevedo Maia
Universidade Federal Fluminense / UFF
Maia68@hotmail.com

Essa comunicação tem como preocupação primeira analisar o programa Abertura, exibido pela Rede Tupi entre 1979 e 1980. Ele teve importância no processo de abertura política no Brasil ao tratar, semanalmente, de assuntos variados relacionados ao fim da ditadura. A discussão política e cultural, afinada com a idéia de redemocratização, confrontava pensamentos progressistas e conservadores. O programa discutia a abertura no exato momento em que essa se processava e procurou desenvolver uma narrativa diferenciada ao propor uma reflexão jornalística audiovisual sobre a questão do fim do regime militar, onde a participação do cineasta Glauber Rocha se destacou como elemento de provocação da discussão da abertura política aliando imagens e narrativas. O programa ajudou a alimentar a opinião pública com informações e ideias que colaboraram com o processo da abertura política no Brasil se constituindo em mais um elemento da resistência democrática.

Uma questão que surgiu e provocou discussões é a idéia da resistência democrática ligada a atuação de militantes de esquerda no final dos anos 60 e início dos anos 70. Segundo o sociólogo Marcelo Ridenti não é possível falar em resistência democrática. O termo tem origem nos variados grupos que combateram o nazi-fascismo e está ligado a idéia de combate defensivo e não uma ofensiva revolucionária. Assim a experiência no Brasil se distância desse conceito, apenas alguns movimentos podem receber essa denominação como a esquerda católica, alguns movimentos liberais e o próprio Partido Comunista Brasileiro (PCB) que pregava uma ampla frente de combate a ditadura, sem a necessidade de luta armada. A maior parte dos movimentos engajados na luta contra o regime procurou o caminho da luta armada, mas não com a pretensão do restabelecimento da ordem democrática anterior ao golpe. Sua influência era a revolução cubana e procurava desenvolver uma ação revolucionária que derrubasse o regime civil militar e, posteriormente, implantar uma sociedade de cunho socialista. Classificar a luta armada dentro do quadro de resistência foi uma ação mistificadora que teria surgido no período da abertura política com o movimento da anistia.(REIS, 2000)

Os resultados das ações nem sempre são expressão da intenção do agente, sendo assim Ridenti levanta a questão dos resultados da luta armada. O movimento de esquerda era bem pequeno e

insuficiente para combater o regime. Suas ações tiveram pouca expressão e nunca conseguiram se unificar e criar um movimento com chances reais de tomar o poder. Assim por sua fragilidade poderiam ser chamados de resistência. Isso não significa que esses militantes estavam envolvidos em um movimento de resistência democrática, afinal, a grande maioria não tinha a democracia como horizonte. (RIDENTI, 2004: p. 57)

A luta democrática pode ser contextualizada a partir da derrota política dos movimentos de esquerda que optaram pela luta armada quando grupos de esquerda se uniram em torno da idéia de luta pelo retorno da ordem democrática, ajudando a compor um amplo campo contrário a ditadura. Isso acontece no momento em que o governo começa seu projeto de fazer uma abertura política. Começa uma dupla cruzada, a de um governo autoritário propagando o fim do seu regime de forma gradual para não bater de frente com os setores mais conservadores o que poderia impedir o progresso da abertura e a ação de setores organizados da sociedade como o movimentos de esquerda que tiveram a necessidade de se reconstruir enquanto força política depois da derrota da luta armada. (ARAÚJO, 2004: p. 162)

O surgimento de um movimento pela luta democrática provocou dentro dos grupos de esquerda uma reorganização com o surgimento de novos grupos com novas metas. Essa discussão começou no exterior, mais precisamente no Chile, com exilados que procuravam caminhos alternativos para lutar contra a ditadura, mas depois da queda de Salvador Allende com o golpe de Pinochet esse debate foi para outros países se concentrando em Paris onde a publicação da revista *Brasil Socialista* surgiu como um espaço de reflexão para esse debate. [1]

No Brasil na segunda metade da década de 70 começou um esforço das esquerdas de sair da clandestinidade e ganhar visibilidade na sociedade o que foi possível com o estabelecimento de alianças com outros setores da sociedade que também queriam o fim da ditadura. Entre as organizações podemos destacar o MDB que após a vitória da eleição de 1974 preocupou o governo e se mostrou um veículo aglutinador de forças descontentes vindas dos mais variados setores da sociedade. O movimento da Igreja católica pelos direitos humanos através da Pastoral da Terra e as comunidades eclesiais de base e de forma mais particularizada a luta do cardeal de São Paulo Dom Evaristo Arns no seu engajamento contra a tortura que originou o movimento *Brasil Nunca Mais*. O movimento estudantil, depois de anos sem se manifestar, ressurgiu em 1977 com passeatas no Rio de Janeiro. Além desses movimentos setores de classe média e entidades de classe começaram a se manifestar como a Ordem dos Advogados do Brasil/OAB, a Associação Brasileira de Imprensa/ABI, sindicatos dos professores e outros órgãos. Os movimentos considerados de minoria, também, se

organizam tais como o movimento das mulheres, dos negros, da causa indígena e dos gays. É importante ressaltar o papel dos sindicatos dos metalúrgicos, principalmente os de São Paulo e da região do ABC que, aproveitando a nova conjuntura política da abertura, começaram uma campanha salarial que fez renascer o movimento sindical no Brasil. Todos os grupos trabalhavam numa frente ampla da sociedade contra o regime pela luta democrática. (ARAÚJO, 2004: p. 167-168)

A imprensa teve papel importante nesse momento de luta democrática, os jornais da chamada imprensa nanica ou alternativa se posicionaram, A grande imprensa também começou a se manifestar, apesar de não haver por parte grande da imprensa um desejo de manter um posicionamento de oposição ao regime, mesmo com o fim da censura prévia, os jornais eram propriedades de grupos que haviam apoiado o golpe de 1964 e não viam o porquê de manter uma oposição aberta.

Com o início do governo João Figueiredo tem início um programa de televisão que se propôs discutir o processo de abertura política dando espaço a vozes há muito tempo caladas como é o caso de militantes de esquerda do Brasil ou vindos do exílio. Trata-se de *Abertura* que foi veiculado pela Rede Tupi de televisão e ajudou a aquecer o debate pela volta da democracia e está dentro da conjuntura da luta democrática.

Abertura: um programa de abertura política

Ao longo de minha pesquisa de mestrado sobre o cinejornal *Canal 100*[2], foi possível perceber que o período da abertura política não foi muito investigado no que diz respeito à mídia. Apenas poucos trabalhos foram identificados e a grande maioria deles se preocupou em analisar a transição nas lideranças militares e políticas ou procurou fixar atenção no operariado e na classe empresarial.

Para Alzira Alves de Abreu (2005), o pouco interesse dos pesquisadores pela mídia no período da abertura pode ser atribuído à forma como ela é percebida pelos estudiosos, ou seja, ela apresenta um alto grau de subordinação em relação a suas fontes, não agindo diretamente na formulação do fato, mas reproduzindo um discurso que não é o seu. Esse tipo de análise pode ser encontrado nas teses marxistas que consideram a mídia um instrumento de dominação do Estado, desprezando sua potencialidade como veículo de mudança.

Outro argumento que justificaria a escassez de análises atribui ao difícil acesso as fontes que estavam e continuam fechados aos pesquisadores. Apenas os jornais são de fácil acesso e algumas revistas e emissoras de televisão disponibilizam seus acervos o que faz com que seja necessário à utilização de outras fontes primárias como depoimentos orais para enriquecer as pesquisas.

Se identificar trabalhos relacionados à mídia no período da abertura é tarefa árdua, maior dificuldade é encontrar pesquisas que tenham a programação da televisão como foco central no período, pois os estudos relacionados ao tema sempre estão ligados à análise da TV enquanto agente de divulgação jornalística de alguns acontecimentos como o atentado ao Rio-centro, ou ainda, a sua capacidade de manipulação em alguns eventos como no caso da Rede Globo e sua cobertura na campanha das "Diretas Já" (ABREU, 2005). Não existe um trabalho consistente sobre o comportamento da televisão e de seus efeitos no contexto da abertura para o imaginário político.

A televisão passou por transformações na segunda metade da década de 70 ao propor programas que discutiam temas pouco veiculados como a situação da mulher (*Malu Mulher* e *TV mulher* da Rede Globo) e a política nacional que passou a ser satirizada em programas humorísticos como *O Planeta dos Homens*. A política, assunto perigoso e pouco discutido devido à repressão, passou a ser tratado com uma atenção especial e, particularmente, o programa da Rede Tupi *Abertura* representou um marco na televisão brasileira, pois não só discutiu, problematizou e trouxe vozes há muito tempo caladas para fazer coro em prol da redemocratização do país. O jornalista Fernando Barbosa Lima, experiente na produção de jornalismo para TV com programas como o Jornal de Vanguarda da TV Excelsior, Canal Livre e outros, foi o responsável por essa experiência jornalística que aproveitando o discurso da abertura política encontrou espaço para desenvolver uma revista de opinião. O programa que foi ao ar de 4 de fevereiro de 1979 até Julho de 1980, retratava o momento político que o país começava a viver, com a volta dos exilados. Contava com uma equipe de intelectuais, jornalistas, artistas e personalidades, como Antônio Callado, Fausto Wolff, Fernando Sabino, Sérgio Cabral, Oswaldo Sargentelli, Ziraldo, Newton Carlos, João Saldanha e Walter Clark, entre outros.

É verdade que o *Abertura* não foi o único programa a discutir política e acontecimentos cotidianos, *Globo Repórter* vivia sua fase mais interessante com produções que trazia a marca de grandes documentaristas como Eduardo Coutinho. A TV Educativa de São Paulo com *Vox Populis* trazia um programa de entrevistas revelador ao ter como convidados figuras polêmicas como a escritora Clarice Lispector, ou Nelson Rodrigues, falando sobre sua obra ou mesmo a repressão do regime do qual era a favor, mas se

posicionava contra a censura e a violência da qual seu próprio filho foi alvo. É no meio de poucos programas que falavam de assuntos importantes com conteúdo crítico e muitos que ofereciam entretenimento de massa ou procuravam exaltar o Brasil Maravilha, como a série de documentários Amaral Neto – O Repórter, programa que se dedicou a explorar as belezas naturais do Brasil, em um discurso ufanista, é que surgi a idéia de Fernando Barbosa Lima em fazer um trabalho de discussão da realidade política do Brasil nos seus mais diversos aspectos. O programa fazia análises políticas do desenvolvimento do processo da abertura política, mas não se isentava de discutir cinema, psicanálise, literatura, a própria TV brasileira e outros assuntos que transformavam o programa em uma grande revista de variedades. Um fator importante para o surgimento do *Abertura* foi o momento em que se encontrava a censura, apesar da existência da censura, o jornalismo já não estava mais sob o olhar dos censores diretamente, pois já não havia mais censura prévia. Esse fato representou um momento de mudança na televisão brasileira e, segundo Gabriel Priolli, o *Abertura* foi o primeiro programa de repercussão nacional dessa fase e representou mais do que uma ousadia, foi um estímulo da retomada da postura de liberdade, também, para outras emissoras, pois

> A coragem que demonstrou em restaurar no vídeo o discurso político livre, fazendo falar vozes malditas por longos anos – Luís Carlos Prestes, Leonel Brizola, Darci Ribeiro, etc. estimulou os ressabiados produtores de TV a ousarem eles também, solidificando a pequena brecha conseguida no paredão da ditadura. (BARBOSA, 1985: p.39)

O programa *Abertura* provocou reação na imprensa que passou a comentar com regularidade suas edições. Isso pode ter acontecido devido ao caráter democrático do programa que chamava a atenção porque ajudava a reafirmar o processo de abertura política no país com analises de intelectuais, artistas e políticos que não eram comuns na televisão. Um exemplo disso é o artigo “Jornalismo - verdadeiro Show da Vida”[3] de Jefferson Barros que analisa vários programas da época como *Jornal Nacional*, mas considera o *Abertura* o único a discutir assuntos relevantes para aquele momento, um programa capaz de mobilizar até a rede Globo que teria mudado o formato do seu programa dominical Fantástico, muito

próximo de esquemas do jornalismo americano, por causa dele. O programa passava a ser uma referência em tempos de abertura não só pelo conteúdo, mas também pela forma.

Fernando Barbosa Lima procurou fazer um programa que se diferenciava dos demais não apenas no discurso independente, mas também ao propor quadros com personalidades que fugiam das expectativas, assim João Saldanha não falava de esportes como poderia se esperar, mas de algum acontecimento da semana como uma inundação ou evento político considerado relevante. Sérgio Cabral falava de música, mas dava espaço para figuras sem expressão na mídia, novatos ou veteranos não privilegiados pela indústria cultural.

O nome de destaque do programa era o de Glauber Rocha, responsável pelo quadro de maior irreverência. Nele o cineasta discutia a situação da cultura nacional manifestando seu desagrado contra as forças do "imperialismo cultural" e destacava o papel do artista e do povo dentro do cenário político nacional. Figuras consideradas por Glauber como verdadeiros brasileiros estavam constantemente em seu quadro como Brizola, jovem, negro de Botafogo que foi entrevistado como uma referência popular a figura de Leonel Brizola que acabara de retornar do exílio ou Severino, um migrante nordestino a quem o cineasta fazia muitas referências e aparecia com frequência,, mas tinha pouco participação ativa, pois praticamente não falava, se limitando a ouvir as críticas expostas. É sobre Severino o artigo[4] da jornalista Maria Helena Dutra do jornal do Brasil que considera o nordestino vítima de humilhação. A reação do cineasta Glauber Rocha aparece ao entrevistar Paula Gaitán, onde comenta: "A Maria Helena está ficando famosíssima, está dando uma sapateada a lá Paulo Francis". Em outros programas o cineasta mantém o mesmo tom de crítica a jornalista que considera: " Seu artigo no Jornal do Brasil contra o programa das aberturas é um artigo desastroso, porque é um artigo burro. Você precisa ser mais sofisticada. O Severino não está sendo humilhado não." O caráter simbólico da presença de um nordestino representante das camadas populares é uma provocação que Glauber já havia exercitado em *Terra em Transe* com o personagem do homem do povo despolitizado. Glauber Rocha mantinha a sua tradição de figura polêmica e incomoda, cuja crítica sempre ácida com forte carga de ironia provocava reação. Sua participação tinha natureza experimental, escolhendo novos ângulos, personagens e criticando a censura abertamente por proibir o livro de Vianinha que considerava uma dos grandes autores do teatro brasileiro.

Mas além de manter um discurso nacionalista, propagar uma cultura independente, atacar a censura e discutir o papel do homem comum na política nacional. Glauber foi responsável por entrevistas que traziam o tema da abertura ao centro das discussões. A fala do então governador da Bahia Antonio Carlos Magalhães exemplifica não só a iniciativa de um programa que se propunha debater a redemocratização do país como trouxe um olhar significativo na definição de forças que compunham a base governista de apoio ao processo de fim do regime ditatorial, ou seja:

> Eu acho que a anistia no campo político deve ser a mais ampla possível, agora, infelizmente ela não pode ser irrestrita até para que não se confunda os políticos com outros que estão, realmente, em outros crimes que não são de natureza política.[5]

O político baiano enfatizou a necessidade do fim do bipartidarismo na construção da ordem democrática, deixando claro que nas eleições de 1982 já deveriam participar no mínimo três partidos políticos. A importância atribuída à volta do pluripartidarismo era valorizada como uma forma de fortalecer a representatividade dos vários setores da sociedade como podemos observar:

> "O importante é que os partidos tenham representatividade no sentido de valerem pelo o que eles tem nos segmentos da sociedade, na opinião pública. Partido político por decreto nós já tivemos e parece que não estava dando certo, conseqüentemente nós temos que ouvir as bases para que os partidos representem a vontade popular."[6]

Entrevistas como essas nos levam a indagar sobre a natureza do programa. Era um espaço de pluralidade política ou mais uma válvula de escape do regime? Acredito na primeira hipótese. Apesar de figuras expressivas do governo participarem com freqüência, a participação de pessoas dos mais variados setores da sociedade e principalmente de figuras recém chegadas do exílio contribuindo para o debate acerca da abertura e dos caminhos que o Brasil devia seguir, é um forte exemplo desse pluralismo que contribuiu para a luta democrática no Brasil.

NOTAS

Maria Paula Nascimento Araújo mostra o debate entre dirigentes da POLOP e do MR-8 sobre a questão da luta democrática. Ver:A luta democrática contra o regime militar na década de 1970.

[2]Paulo Roberto de Azevedo Maia, *Canal 100 – A trajetória de um cinejornal*, dissertação de mestrado, Programa de Estudos de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, 2006.

[3]BARROS, Jefferson, Jornalismo - o verdadeiro Show da Vida, Última Hora, Rio de Janeiro, 1979.

[4]DUTRA, Maria Helena, Glauber especial e Paulinho livre, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1979.

[5] Abertura, Rede Tupi, abril de 1979, Cinemateca Nacional, São Paulo.

[6] Abertura, Rede Tupi, abril de 1979, Cinemateca Nacional, São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBIOGRÁFICAS

ABREU, *Alzira Alves de*, "**A mídia na transição democrática brasileira",** in Sociologia, Problemas e Práticas, n.º 48, 2005.

AQUINO, Maria Aparecido de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**, Bauru: EDUSC,1999.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. "A luta democrática contra o regime militar na década de 1970" In Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Motta (orgs). **O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: EDUSC, 2004.

BARBOSA LIMA, Fernando; MACHADO, Arlindo; PRIOLLI, Gabriel. **Televisão e Vídeo**, Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BARBOSA LIMA, Fernando. Debate**: 40 anos de televisão no Brasil**. Rio de Janeiro: Intercom/UERJ, 1990.

BARROS, Jefferson. **" Jornalismo - o verdadeiro Show da Vida"**, Última Hora, Rio de Janeiro, 1979.

FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo: Ditadura, Propaganda e Imaginário Social no Brasil**, Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

_____ "A Pluralidade das censuras e das propagandas da ditaduras' In Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Motta (orgs). **O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: EDUSC, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1980.

LATTMAN-WELTMAN, Fernando. **Mídia e Política: Algumas Questões de Método.** II Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (Compolítica), 2007

REIS, Daniel Aarão. "Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória". In Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Motta (orgs). **O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: EDUSC, 2004.

_____ "Os processos de modernização e as modernidades alternativas" In **Nuestra América e EUA** [CD-ROM] / Coordenação Cecília Azevedo... [et al.].Rio de Janeiro : Editora FGV, 2009.

CONTÁGIO IMAGÉTICO: IMAGEM CÊNICA E A PESTE NO DUPLO TEATRAL DE ANTONIN ARTAUD.

Paulo Theodorico Cucaroli Barducci – Artes Cênicas – Universidade Estadual de Londrina – Ações afirmativas Fundação Araucária – theo.valois@hotmail.com.

José Fernando Amaral Stratico (Doutor Orientador) – Artes Cênicas – Universidade Estadual de Londrina – jfas43@uol.com.br.

Partindo das propostas de encenação encontradas nos escritos de Antonin Artaud, temos como meio de expressão cênica uma linguagem imagética. No texto *O Teatro e a Peste* encontramos grande quantidade de imagens que servem de estudo para a criação cênica e orientam o ator ou encenador em caminhos da execução do Teatro da Crueldade. Analisando essas imagens poéticas e metafóricas encontramos elementos da linguagem proposta por Artaud, principal característica de um teatro inovador e reconstrutor, que re-significa a palavra e propõe a expressão nas formas e no espaço cênico.

O teatro, a partir do século XX, quebra a perspectiva da cena criada a partir do texto literário, a construção cênica se dá pela presença do corpo do ator e todas as outras coisas são dadas de acréscimo. No manifesto lançado por Artaud surgem propostas de uma cena cruel no sentido de ser contagiante, a movimentação do corpo e dos elementos cênicos possui uma carga energética que reconstrói o espectador e assim refaz toda a humanidade, antes corrompida pelos vícios da linguagem e por hábitos provenientes e construtores do caos e da destruição da vida.

Essas imagens contagiantes oferecidas no teatro podem ser consideradas como ferramentas utilizadas por Artaud para a construção de uma ordem necessária para a vida e também para o aniquilamento de sua própria dor, que surge com o julgamento de sua linguagem levando-o a ser diagnosticado como louco.

Em seu texto *O Teatro e a Peste* (ARTAUD, 2006, p. 9), Artaud descreve um navio que desencadeia a peste na cidade onde desembarca sua tripulação, sendo os habitantes do lugar atacados pelo flagelo. Artaud nos mostra os sintomas da doença acontecendo no corpo e a sua relação com a mente e o espírito; os corpos mortos sendo amontoados nas ruas para depois serem queimados e os não infectados temendo a epidemia. Com análises dessas

imagens é possível encontrar um duplo que relaciona o processo teatral e o acontecimento da peste.

O texto tem início com o sonho que Saint-Rémys, vice-rei da Sardenha, teve alguns dias antes da atracação do navio. Nesse sonho, o vice-rei se vê infectado, vê a peste contaminando seu Estado (ARTAUD, 2006, p. 8); vê também a desordem e os desvios da moral que ela provoca. Por conseqüência do sonho ele impede que a embarcação que partiu de Beirute desembarque em sua cidade (ARTAUD, 2006, p. 10).

Mesmo se sentindo aniquilado pelo flagelo, o vice-rei sabe que, nos sonhos, a verdade é uma mentira refeita, porém eles exercem uma força sobre ele, que lhe provoca a coragem de tomar medidas a qualquer custo para prevenir que o fato do sonho não aconteça realmente (ARTAUD, 2006, p. 10). Artaud nos mostra como diante do medo, todos os valores, os direitos e morais deixam de vigorar.

O navio chega então a Livorno e lá acontece uma epidemia real. Porém, nem toda a tripulação estava infectada e isso permite pensarmos na possibilidade de que o flagelo já estava em Marselha, o local estava propício ao alastramento do vírus trazido na embarcação. Com esta via de pensamento o autor reflete sobre o contágio e sobre a comunicação entre a doença e o vice-rei:

> Não se pode negar que entre ele e a peste tenha se estabelecido uma comunicação ponderável, embora sutil, e é muito fácil acusar, na comunicação de uma doença como essa, o contágio por simples contato (ARTAUD, 2006, p. 11).

De acordo com Artaud, no teatro esse contágio deve existir da mesma maneira. O contato físico com o público não é necessário, mas o ator deve expressar em seu corpo imagens cruéis e vivas, assim o espectador, como acontece com a peste, sofrerá um contágio com a energia da cena e os mesmos sintomas aparecerão em seu corpo, fortalecendo o Homem e provocando a sua morte. Não a morte em seu sentido de fim da vida, mas no de que ele se torna novo.

> Santo Agostinho em *A Cidade de Deus* acusa essa semelhança de ação entre a peste que mata sem destruir órgãos e o teatro que, sem matar, provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações (ARTAUD, 2006, p. 22).

Em livros de história e em tratados médicos sobre as epidemias de peste temos uma descrição que retém mais a "impressão desmoralizante e fabulosa que elas deixaram nos espíritos" (ARTAUD, 2006, p. 12) do que suas características mórbidas. É neste ponto que Artaud coloca em questão a forma como acontece o contágio da doença.

> Sejam quais forem as divagações dos historiadores ou da medicina sobre a peste, creio que é possível concordar quanto à idéia de uma doença que seria uma espécie de entidade psíquica, e que não seria veiculada por um vírus (ARTAUD, 2006, p. 13).

Os contaminados que chegaram a Livorno foram isolados, mesmo assim os habitantes foram infectados. Assim como a peste chegou ao Vice-Rei sem proximidade física ela chegou aos habitantes da cidade. O navio trazia somente o vírus, a peste já estava lá. O fato de Saint-Rémys não sofrer contágio o tornou herói quando a cidade de Cagliari soube que o navio expulso realmente transportava o flagelo (ARTAUD, 2006, p. 11). A energia que lhe foi enviada por sonho não foi suficiente para lhe provocar o contágio e essa força, do mesmo modo que não o infectou, também imunizou as pessoas do seu Estado.

Utilizando imagens muito ricas, Artaud nos apresenta os sintomas do infectado com força de sentimentos e sensações tão profundas que, ao recebê-las, o leitor percebe o quanto é afetado por estas imagens. Assim o corpo é infectado, não pela presença de um vírus, mas pela força da crença.

Nessas imagens que Artaud oferece ao leitor podemos ver as manchas vermelhas espalhadas pelo corpo, que mais tarde se transformarão em bubões para descarregar a podridão do organismo; a sensação da cabeça pesada, fervendo e gigantesca; a fadiga; os humores descontrolados galopando através do corpo; o estômago embrulhado; o vômito, que parece querer expulsar os órgãos; a febre interior que atrapalha o ritmo dos batimentos

cardíacos; a desordem do espírito; os olhos vermelhos e vítreos; a língua enorme, grossa, primeiro branca, depois vermelha, depois preta e rachada (ARTAUD, 2006, p. 14). Todos esses sintomas são, para o autor, sem precedentes.

> Uma conflagração violenta e localizada num ponto indica na maioria das vezes que a vida central nada perdeu de sua força e que uma remissão do mal ou mesmo sua cura é possível (ARTAUD, 2006, p. 15).

Quando afirma que a doença pode se tratar de uma entidade psíquica, Artaud usa exemplos de peste na história do mundo e enfatiza fatos, como contextos políticos e culturais contemporâneos à epidemia, que comprovam sua afirmação sobre o contágio psicológico.

> A história, os livros sagrados, entre os quais a Bíblia, alguns antigos trados médicos descrevem, do exterior, todos os tipos de peste, dos quais parecem ter retido menos as características mórbidas do que a impressão desmoralizante e fabulosas que elas deixaram nos espíritos (ARTAUD, 2006, p. 12).

A Peste Negra foi a maior e mais trágica epidemia entre todas as registradas pela História, ela ganha este nome por causa das manchas escuras que apareciam na pele dos enfermos.

> Em 1347 a epidemia alcançou a Criméia, o arquipélago grego e a Sicília. Em 1348 embarcações genovesas procedentes da Criméia aportaram em Marselha, no sul da França, ali disseminando a doença. Em um ano, a maior parte da população de Marselha foi dizimada pela peste (REZENDE, 2002).

Essa peste seria semelhante àquela citada por Artaud, do ano de 1720, podendo, inclusive, ser a mesma. Os sintomas descritos pelos relatos da medicina são exatamente os

mesmos. Segundo a História, a Peste Negra perseverou durante muitos anos tendo novos surtos, entre os quais, o de Marselha.

Artaud enfatiza que os órgãos mais atingidos pela doença são os pulmões e o cérebro:

> A segunda observação é que os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesados pela peste, o cérebro e os pulmões, são os que dependem diretamente da consciência e da vontade (ARTAUD, 2006, p. 16).

Salienta que, ao abrir o corpo do cadáver, encontra-se uma matéria que não sofreu perda nem destruição (ARTAUD, 2006, p. 15). Isso indica que muitos morrem não pela força do vírus, mas por serem tocados pelos sintomas. Argumenta que o contato físico que provoca a transmissão da doença pode não acontecer, porém muitas pessoas, impressionadas com as imagens, passam a sentir os mesmos sintomas. Este processo se torna tão forte, estando a mente e o espírito num domínio tão grande do corpo, que o "infectado" sofre fisicamente, aparecendo nele todas as marcas da peste. Esse medo e essa crueldade que o flagelo causa fortalecem a mente e o espírito, isso provoca sintomas corporais e até a morte.

> A peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar (ARTAUD, 2006, p. 16 e 17).

É utilizando a metáfora da peste que o autor nos apresenta o Teatro da Crueldade:

> É com essas estranhezas, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade (ARTAUD, 2006, p 18).

Esse espetáculo das imagens que nos são apresentadas com grande quantidade de detalhes nos aproxima, a cada página do texto, da concepção do Teatro da Crueldade de Artaud. Depois de mostrar os sintomas do enfermo ele oferece uma ordem dos fatos que acontecem de um modo geral em casos de epidemias.

Primeiro a cidade se transforma em um caos, não há mais ordem; depois os defuntos são amontoados em fogueiras; as pessoas fogem da cidade; o número de cadáveres é cada vez maior e as ruas são bloqueadas pelo amontoado de corpos onde há mau cheiro e animais carniceiros; alguns dos contaminados surtam, gritando pelas ruas enquanto outros que não apresentam sintomas se orgulham nos espelhos segundos antes de morrer. Médicos vestidos com roupas de cera, olhos de vidro e sapatos altos caminham entre os mortos cheios de medo. A ralé imune rouba as casas abertas, coisas "que ela sente que lhe serão inúteis. E é então que se instala o teatro. O teatro, isto é, a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente" (ARTAUD, 2006, p. 19).

A perda da ordem e da razão; a mudança de hábitos, atos e atitudes diante da morte e das imagens da peste mostram o grande poder que essas imagens têm sobre seus espectadores.

> O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade. Tudo no aspecto físico do ator, assim como no pestífero, mostra que a vida reagiu ao paroxismo e, no entanto, nada aconteceu (ARTAUD, 2006, p. 20).

Os atos do ator são trágicos e cruéis por serem teatrais. Na vida um ato tem seu início na vontade do seu autor e seu fim na execução, no teatro a ação não tem fim, ela não é realizada, "se nega à medida que se libera, se funde na universalidade" (ARTAUD, 2006, p. 21). Portanto a ação teatral é mais forte que a realizada, ela exige do ator virtude para impedir-se de realizá-la, quando inicia um ato e o nega o ator expande sua carga física de energia.

Mais adiante, no texto *Um Atletismo Afetivo* (ARTAUD, 2006, p. 151), Artaud propõe um trabalho que parte da respiração com as qualidades propostas pela Cabala. O ator deve admitir as localizações físicas do sentimento, assim ele pode saber onde tocar o espectador. Nesse processo de construção da cena as imagens participam como estímulos ao encontro com esses sentimentos, com os movimentos e ações que ele provoca. O ator recebe ou constrói uma imagem e parte dela para um jogo teatral. Na improvisação ele cria imagens físicas, espaciais e com alta carga de energia, essas serão apresentadas com a intenção de provocar em quem as vê a mesma essência da qual o ator se utilizou para criá-las. Um contágio que provoca a mesma inquietação do ator no público, as imagens colocadas no jogo cênico devem ser apresentadas de forma que este acompanhe o ator em seu jogo e seja tocado por ele de forma cruel. Essa crueldade não tem uma relação apenas com o horror, sangue ou violência, Artaud cita este termo como uma maneira de dizer que a cena deve ter vida e energia suficiente para fazer o público gritar, pra surpreendê-lo a todo o momento, entrar em seu espírito.

> Não se trata, nessa Crueldade, nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo.
>
> Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído (ARTAUD, ANO, p 117).

Essa riqueza em detalhes nas imagens deve acontecer com igual intensidade na cena, para assim, produzir esse delírio comunicativo, ato vitorioso e vingativo, incêndio espontâneo, liquidação, desastre social, distúrbio orgânico, transbordamento de vícios, exorcismo total que aperta a alma e a esgota, força extrema, imagens adormecidas, desordem latente e gestos extremos (ARTAUD, 2006, p. 23), termos que Antonin Artaud usa com total intensidade para obrigar o leitor a entender sua proposta.

> O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; [...] (ARTAUD, 2006, p. 24).

Essas imagens entram no corpo físico do ator e criam nele movimentos e energias cruéis, e esses símbolos são para o público “imagens incríveis que dão direito de cidadania e de existência a atos hostis por natureza” (ARTAUD, 2006, p. 24).

No processo de criação toda essa intensidade e crueldade devem ser utilizadas e ressaltadas a todo o momento, o ator deve buscar a inquietação de seu espírito e exaltar sua energia, as imagens se transformam em gestos-símbolos, sons e em tudo o que envolve a cena, grandiosa e expandida, transformando o teatro em uma epidemia como a peste.

> E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais (ARTAUD, 2006, p. 29).

Essa problemática apontada por Artaud é o principio de seu manifesto que, à medida que nega a palavra por estar corrompida, busca nas imagens o meio de expressão. A riqueza em detalhes e força nos escritos do autor acusa a busca de uma linguagem clara e focada para imprimir no leitor as vias de um teatro renovador. Analisando suas metáforas, encontramos o duplo entre o Teatro e a Peste, sendo este o contágio visual imagético. Essa forma poética induz à poesia imagética da cena. Relacionando-se com a desordem social da época o texto nos permite fazer um paralelo com a desordem atual, assim se constrói a cena cruel, buscando expressar, pelas vias dos sentidos, as imagens do caos. Em algumas passagens Artaud salienta que seria inútil o uso de direções intelectuais e de psicologias, a eficácia da cena se dá pelo uso de *estados de tão intensa acuidade* e *de uma argúcia tão absoluta* (ARTAUD, 2006, p. 52) que provocam inquietações no espírito, responsáveis pela reconstrução do homem, excitações que vão de contrapartida à desordem.

CORPO SIMBÓLICO: O USO DO FEMININO NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDO DAS FOTOGRAFIAS DE CAMPANHAS PUBLICITÁRIAS DE MODA[1]

Pedro Ceccim Morales, UFSM[2]

INTRODUÇÃO

Afim de mapear as construções simbólicas feitas através do corpo feminino para gerar sentido nas campanhas publicitárias de moda decorrentes do mercado têxtil brasileiro, elege-se como recorte deste artigo, duas campanhas pertencentes à marca *FORUM JEANS WEAR*, referentes aos anos de 1996 e 2006, consecutivamente, na tentativa de detectar e compreender o processo da construção de sentidos dessas imagens, bem como suas emanações simbólicas, que surgem a partir da publicização do corpo feminino como elemento primordial que possibilita ser este corpo o suporte por onde os conceitos trabalhados pelas referentes campanhas são difundidos e compreendidos pelo público-alvo ao qual se destina tal mensagem.

Considera-se este estudo contributivo para o campo teórico da comunicação social visto que o referido trabalho se configura como um rastreador das negociações imagéticas feitas nas fotografias das campanhas publicitárias de moda, onde o corpo feminino serve como alicerce por onde são materializados os conceitos, as idéias, os sentidos e as sensações pretendidas com a mensagem publicitária que é originada, neste caso, da fotografia.

Esta produção teórica também auxilia a compreensão das instaurações dos valores estéticos e sociais que a figura do que se compreende imageticamente como feminino se faz validar nas trocas midiáticas do contexto social e de comunicação.

Assim, busca-se compreender em um âmbito geral como são fabricadas as redes simbólicas que se tornam difundidas no mercado de consumo da moda, a fim de solidificar ou disseminar a identidade visual e o conceito da marca *FORUM* que, como outras empresas do segmento, muito seguidamente utilizam-se do corpo e, principalmente do corpo feminino, para evidenciar suas gerações de sentido e também suas construções de significados.

Logo, em uma explanação mais aprofundada, analisam-se e descrevem-se nas avaliações referentes às imagens, que constituem o objeto de estudo desse artigo, os aspectos e os elementos que compõe a construção da imagem enquanto propagadora de um sentido

[1] Trabalho final de graduação orientado por Laura Elise Fabrício, Mestre em Comunicação Midiática.
[2] Graduado em Comunicação Social – Habilitação Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário Franciscano, Mestrando em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria.

específico, que configura e solidifica as intenções reais desejadas para a mensagem visual, fazendo da fotografia publicitária de moda o palco onde os desejos do publico consumidor, são materializados através de uma intencionalidade conceitual e estética.

Em seguida, efetua-se um processo analítico e individual para cada imagem, onde são observados os elementos que configuram tais fotografias, a fim de mapear, identificar e analisar as unidades da imagem fotográfica que dão origem a geração de sentido que a peça publicitária possui e emana, avaliando o modo como o corpo feminino, inserido nesta realidade simbolicamente representada através das fotografias, se configura como elemento que propulsiona a geração de sentido dessas campanhas publicitárias .

Verifica-se também, de que forma os elementos estéticos e subjetivos das imagens fotográficas, contribuem para que sejam reforçadas, através do corpo feminino, as construções realizadas e as mensagens que se fazem comunicar. Por fim, busca-se procurar, encontrar e justificar, através de aportes teóricos, qual o fator que faz com o que o corpo feminino tenha maior representatividade simbólica nas campanhas publicitárias de moda em detrimento do corpo masculino.

A IMAGEM FOTOGRÁFICA E A MODA NO ÂMBITO DA COMUNICAÇÃO SOCIAL E DA PUBLICIDADE E PROPAGANDA

A imagem, enquanto mecanismo publicitário é uma das formas mais utilizadas pelos meios de comunicação no ato de informar, vender, fazer desejar e instigar o consumo, bem como construir estilos de vida com o intuito de aproximar as realidades culturais e simbólicas existentes com o posicionamento mercadológico do produto exibido.

A partir da metade da década de oitenta o homem passa a viver sob o signo da era da imagem, experiência esta fomentada e produzida no âmbito da publicidade, que no Brasil, começa a ganhar maior relevância no contexto da moda, onde o uso do corpo feminino – com o objetivo de criar redes simbólicas para estas imagens – se torna o principal artifício para construir conceitos, solidificar marcas e despertar desejos.

A imagem fotográfica, meio pelo qual as significações do mercado da moda se solidificam em forma de mensagem visual, mesmo muito antes de ser empregada como mecanismo midiático, passou por diversas mudanças em sua estrutura técnica, chegando à contemporaneidade, também, sob o formato digital. Ela era, em seu princípio, o advento de um fenômeno fotossensível que envolvia uma chapa revestida de prata sensibilizada com iodeto do mesmo metal, fazendo surgir, dessa forma, no início do século XIX o primeiro

registro de uma imagem inalterável feita sobre um suporte metálico que conseguia representar com mais fidelidade o real.

Com a popularização das câmeras, a fotografia tornou-se presente no cotidiano dos indivíduos e se auto-afirmou como uma das principais formas de manifestação imagética, bem como um dos conceitos de imagem mais conhecidos e difundidos pelo mundo. A partir de tal fato sua difusão, como um recurso de registro ocorreu nos mais variados contextos, fossem eles social, político, científico ou artístico. Este último foi causador de grande polêmica acerca da questão fotografia *versus* artes plásticas, pois o que se questionava no princípio era a validade da fotografia enquanto manifestação de arte.

Logo, essa discussão foi encerrada quando se concluiu que a fotografia não havia surgido com o intuito de substituir a arte, mas sim de avançar o processo da reprodução imagética, sendo mais uma forma de representação ao alcance do homem, tendo como objetivo principal um aspecto visual mais semelhante à realidade.

Reyer, em matéria intitulada “A fotografia na conquista do mercado profissional” diz que:

> (...) a fotografia restaurou a importância da imagem como forma de comunicação. Competindo, nos seus primórdios, com a pintura, a fotografia conseguiu conquistar seu lugar na imprensa, depois na publicidade e também como obra de arte. Hoje, há um vasto mercado de trabalho para o exercício da atividade profissional e artística. (1981, p. 18)[i],

Assim, começam os estudos e experimentações acerca da fotografia e, por conseqüência, suas aplicabilidades técnicas e teóricas, criando novos conceitos e usos da imagem estática.

Não podemos esquecer que a chegada da imagem dinâmica e o surgimento do cinema, devem-se a descoberta do movimento através da seqüencialidade de fotografias e que mesmo sendo essas imagens inanimadas, conseguiam sozinhas transmitir a sensação de algo em movimento.

Dessa forma, como no cinema, a fotografia e suas descobertas trouxeram progressos também para a publicidade, pois as peças gráficas que no começo contavam apenas com ilustrações, agora podiam contar com a imagem fotográfica, seus efeitos plásticos e de iluminação.

Com isso, a imagem fotográfica proporciona ao expectador uma experiência não só mais próxima do real, mas também cria artifícios de vendagem, através da mensagem imagética, aos expectadores/consumidores, dando-lhes a ilusão de fazerem parte daquele contexto inventado para comercializar determinado produto.

Reyer (1981, p. 21)[ii] afirma que "para o senso comum, a imagem fotográfica é uma prova irrefutável da realidade. Explorando esse aspecto, o profissional reconstrói, através dessas técnicas, a realidade que o consumidor deseja ver".

Aliada ao próprio processo químico, físico e digital, que possibilitam a materialização da foto, está a parte subjetiva da produção da imagem, ou seja, o olhar do fotógrafo que dá sentido a imagem e lhe torna capaz de atrair, seduzir e persuadir. Esse olhar será guiado por uma encomenda, previamente efetuada pela agência, através do Pedido Interno de Agência (PIT) que trará informações sobre o produto e sobre as intenções pretendidas para aquela imagem dentro do anúncio em questão.

Aqui, entra a importância da compreensão e da capacidade do fotógrafo em unir essas informações oriundas da agência de publicidade e traduzi-las em uma fotografia que saiba recriar outra realidade, utilizando-se de luzes, texturas e formas para tornar o produto mais visível e mais atrativo aos olhos do público-alvo.

Essa realidade criada será constituída pelos próprios limites de espaço do visor da máquina ou da moldura onde se materializa a mensagem fotográfica, pois o texto iconográfico é determinado por um quadro/limite em que o fotógrafo construirá uma realidade que será pensada a fim de conquistar atenções múltiplas.

Para Nascimento a fotografia, enquanto suporte para a publicidade,

> Atrai e prende o olhar inquieto do consumidor, prometendo a realização de desejos latentes. Nesse compromisso, a foto publicitária apóia-se intensamente no avanço tecnológico do material e equipamentos fotográficos e na capacidade de toda uma equipe de profissionais, que transforma o produto mais simples e banal em uma obra de arte. (1981, p. 22)[iii],

Essa transposição do produto em "quase obra de arte" se torna possível quando o fotógrafo e sua equipe de profissionais conseguem se utilizar dos avanços tecnológicos dos equipamentos e da estrutura cultural e social do público para o qual será destinada a mensagem para salientar todos os adjetivos estéticos e o lugar de bem simbólico do produto, tornando-o atraente aos olhos do consumidor/público-alvo da missiva.

Todo esse processo de sedução do olhar só será possível a partir da ação da percepção visual que está ligada, muito antes de se falar em semiótica ou semiologia, ao próprio ato de captação da luz nas retinas. É esse fenômeno físico que possibilita a formação das imagens que os olhos humanos discernem e decodificam como tais. Assim como na foto, a luz é fator essencial para a existência da imagem nos olhos e, por conseqüência, nas mentes das pessoas.

Aumont , em sua obra intitulada *A Imagem*, afirma que:

> A percepção visual é o processamento em etapas sucessivas de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos. Como toda informação, esta é codificada – em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras de transformação naturais (nem arbitrarias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida na luz. (2005, p. 22)[iv],

É graças a essas informações nervosas causadas pelo contato da luz com os olhos que se formam as imagens que se vê. Logo, se não houvesse luz, essas mensagens não seriam processadas pela retina e, assim, nunca haveria existido um conceito original de imagem.

Não se pode, pois, esquecer que os conceitos imagéticos conhecidos (como a pintura e a fotografia) e as imagens dinâmicas (como o cinema e a televisão) estão subordinados à ação que ocorre entre a luz e a retina.

Assim, pode-se entender que é a luz a grande responsável pela existência de um conceito de comunicação visual, pois tal conceito não existiria sem a experiência da imagem e esta, por sua vez, só se materializa graças à ação da luz, seja na retina para receber tais informações, seja no processo de emissão de mensagens visuais.

A parte subjetiva ocasionada por esse fluxo físico-ótico será sabiamente utilizado pela publicidade com o intuito de difundir e propagar idéias, tornando a foto um dos principais suportes para a materialização do discurso visual e transformando as fotografias publicitárias em manifestações imagéticas do campo da comunicação social.

Para Martine Joly (2003, p. 71)[v], "a imagem publicitária, 'com toda a certeza', portanto essencialmente comunicativa e destinada a uma leitura pública, oferece-se como campo privilegiado de observação dos mecanismos de produção de sentido da imagem.

Essa linguagem visual pensada e construída a partir da fotografia servirá de fio condutor para que os receptores da mensagem compreendam a imagem conforme a intenção desejada, utilizando-se, para isso, dos elementos plásticos como cores, texturas, formas, luzes e também elementos simbólicos para transmitir sensações que venham a atrair o desejo do consumidor.

Souza afirma que:

> Deve-se considerar o contexto e o meio em que estas imagens vão aparecer. Por isso, as imagens devem ser pensadas e adequadas a partir das informações corretas, do ponto de vista do mercado e do produto e das motivações mais íntimas que movem o consumidor em potencial. (2005, p. 239)[vi]

Entende-se, então, o que leva esse arranjo fabricado a dotar a imagem de um sentido específico. Por exemplo, uma imagem destinada a vender *jeans* para jovens usará uma

linguagem visual irreverente, que se utiliza de cores vibrantes e forte iluminação, diferentemente de uma fotografia destinada a um anúncio de jóias. Assim, a peça publicitária de fotografia de jóias utilizar-se-á de luzes indiretas e tons clássicos e neutros em um cenário *clean*, a fim de ressaltar única e exclusivamente o *design* do adorno.

Jakobson (1963 apud JOLY, 1996, p. 55)[vii] acerca do processo lingüístico, seja ele visual ou verbal, diz:

> Qualquer mensagem exige, em primeiro lugar, um contexto também chamado referente, ao qual remete; em seguida, exige um código pelo menos em parte comum ao emissário e ao destinatário; também precisa de um contato, canal físico entre os protagonistas, que permite estabelecer e manter a comunicação.

Esse canal físico ao qual Jackobson se refere é, justamente, no contexto foto-publicitário de moda, a fotografia.

Ela será o mensageiro de todas as intenções conceituais e mercadológicas que os profissionais da comunicação e o fotógrafo pensaram e construíram para a campanha com intuito de tornar mais forte a mensagem que está sendo transmitida.

A base para esse jogo de persuasão, que se materializa por meio da fotografia, encontra-se dentro do esquema estímulo/resposta: quanto mais elaboradas forem as imagens, tanto conceitual quanto esteticamente, maior será o retorno obtido, seja em quantidade de vendas, seja em fixação da marca.

Sobre a importância da imagem no meio foto publicitário de moda, Souza lembra que:

> Com a supervalorização da imagem, passaram a ter grande relevância dentro da moda outros profissionais (na maioria das vezes nem percebidos pelo grande público), como produtor de moda – que ganhou *status* de *stylist* – o programador visual e o fotógrafo, que já faziam parte do sistema de produção e difusão de moda, mas que a partir daí ganham vital importância na propagação de novos conceitos. (2005, p. 237)[viii]

Isso explica o quanto é necessário, cada vez mais, fotografias bem pensadas, planejadas e executadas dentro do mercado publicitário de moda por profissionais que sejam capacitados a produzir imagens de qualidade que agreguem valores e conceitos ao produto que está sendo vendido. Há um bom tempo, o nicho do mercado foto publicitário de moda não se destina mais somente a vender roupas, pois os nomes consolidados no setor têxtil vendem, agora, estilos de vida.

Esta nova maneira de enxergar uma marca é o resultado positivo de uma série de campanhas que foram constituídas de fotografias que conseguiram, através de interpretações múltiplas das características específicas dos públicos desejados, construir, recortar ou representar realidades que viessem a despertar o desejo de consumo.

Sendo assim, fica cada vez mais dificultada a tentativa de desvencilhar moda e fotografia, pois é notório o fato de que a imagem fotográfica configura-se como principal suporte por onde transitam os conceitos imagéticos e os discursos produzidos pela moda.

Esta, por sua vez, vem salientando, com o passar dos anos, o quão importante são suas múltiplas possibilidades de representações e o aprimoramento das técnicas estéticas que o discurso imagético pretende ao se configurar como um dos principais instrumentos de persuasão que a comunicação social possui e utiliza no âmbito da moda enquanto produto.

ESTRATÉGIAS SIMBÓLICAS COMUNICACIONAIS: O CORPO FEMININO NA FOTOGRAFIA PUBLICITÁRIA DE MODA

A publicidade e propaganda, desde o princípio de sua prática, é utilizada como ferramenta destinada a persuadir o outro, por isso os profissionais precisam sempre fazê-la de maneira inusitada, criativa e instigante, tentando, com isso, estabelecer uma aceitação e, por conseqüência, uma identificação entre a mensagem publicitária, o conteúdo que a constitui e o público ao qual se destina.

Isto é possível graças à utilização dos simbolismos que no contexto foto-publicitário funcionam dentro da imagem fotográfica como um código visual que deve ser interpretado e assimilado pelo espectador da fotografia. Essa ordenação simbólica do mundo, que é regida conforme o contexto ao qual se insere, atribui à fotografia publicitária um caráter cognitivo atrativo, que acaba por despertar a atenção do espectador, convidando-o a decifrar e entender sua rede simbólica produzida.

Duarte (2000, p. 170)[ix], sobre o símbolo, diz: “O símbolo é uma grandeza isomorfa com sua interpretação, isto é, seus derivados contraem as mesmas funções, além de não admitirem a análise ulterior em figuras, possuindo um caráter agramatical”. Por isso essa necessidade existente e constante em construir redes simbólicas nas fotografias de moda, pois elas necessitam ser visualizadas e rapidamente assimiladas, não havendo espaço aqui para análises profundas.

Provavelmente seja essa necessidade de imediatismo na fotografia de moda que faz com que a maioria das campanhas publicitárias de moda utilize-se do feminino para criar suas redes de significações simbólicas. A necessidade de ressaltar a mulher e o feminino em imagens está presente e agregada à cultura ocidental desde o período da pré - história sendo posteriormente retomada em períodos clássicos como a antiguidade grega e, séculos mais tarde, o Renascimento.

Na obra *A Terceira Mulher*, Lipovetsky afirma:

> A idolatria do 'belo sexo' é uma invenção da Renascença: de fato, é preciso esperar os séculos XV e XVI para que a mulher seja alçada ao pináculo como personificação suprema da beleza. Pela primeira vez na história, realiza-se a conjunção das duas lógicas que instituem o reino cultural do 'belo sexo', reconhecimento explícito e 'teorizado' da superioridade estética do feminino e glorificação hiperbólica de seus atributos físicos e espirituais. (2002, p. 113)[x]

Justamente por esse período ter como principal característica o abandono das idéias difundidas no medievo, a visão teocêntrica, onde Deus era considerado o centro do universo e o homem deveria ser temente ao Seu poder onipotente – o corpo era considerado "sujo" e "repleto de pecados" e a mulher foi resignada a um segundo plano, sendo excluída das atividades sociais. A exaltação ao corpo feminino serviu como porta-estandarte para esse movimento de abandono das vertentes que provinham da Era Medieval, nas quais a manifestação do feminino, tanto na arte quanto na música ou na literatura, era considerada profana e até mesmo religiosamente condenável.

Contudo, graças às artes plásticas, a mulher foi considerada a manifestação mais sublime da natureza, a beleza estética de suas formas avaliadas como a mais pura revelação do poder divino, o que garantiu à mulher e ao feminino um lugar de destaque em todas as produções imagéticas que viessem a ser fabricadas, desde a Era Greco-Romana, passando pelos séc. XV e XVI e estendendo-se até os dias de hoje.

Assim, institui-se o feminino, na grande maioria das vezes, como o corpo mediador que dá sustentação às mensagens visuais que são emanadas e difundidas a fim de conquistar a atenção do espectador, sendo a mídia a grande responsável por essa conversão da imagem mulher em suporte onde as mensagens serão materializadas.

Conforme afirmam Camargo e Hoff (2005, p. 32)[xi], "a mídia, enquanto dispositivo de poder a serviço de uma comunicação baseadas nas fórmulas de mercado, atualiza constantemente as práticas coercitivas que atuam explicitamente sobre a materialidade do corpo".

Hoje em dia, a materialidade do corpo fica evidente na troca social e midiática feita nas representações dos corpos que constituem as mensagens das campanhas publicitárias. Isso acontece porque, devido a própria a anatomia do corpo feminino, fica mais fácil ressaltar as formas que são geralmente constituídas de curvas delineadas e sinuosas, o que facilita a criação de metáforas visuais que venham a gerar os mais variados sentidos além de ressaltar a beleza estética do produto.

Já a questão da representação do masculino fica restrita a casos e intenções específicos dentro da publicidade e propaganda. Mesmo quando o produto é destinado ao público feminino e em sua campanha utiliza-se do corpo masculino para constituir a mensagem, a figura do homem possui um tratamento cuidadoso para que sua imagem não se torne mais "agressiva" do que já é naturalmente.

Essa vinculação psicossocial da figura do homem à agressividade e à brutalidade é feita há centenas de anos e foi justamente ela que assegurou a instituição do feminino como principal suporte dos discursos produzidos pelas imagens fabricadas no decorrer dos séculos.

Logo, compreende-se a ligação do feminino e da mulher ao título de ser a mais sublime manifestação da beleza estética do mundo e porque ela se faz tão presente no cotidiano humano.

Foi justamente através das mulheres que se instaurou o hábito cultural do consumo da moda, pois se sabe que, no seu princípio, as tendências e criações dos modelos de roupas exclusivas eram restritas ao mundo feminino das nobres européias, que se utilizavam justamente dessas indumentárias para demonstrarem seu poder.

Essa perspectiva facilita a compreensão das ligações instituídas dentro da representação do feminino enquanto elemento simbólico que denota algo e que faz com que o corpo da mulher seja associado a adjetivos estéticos que impulsionam a venda e propagação da cultura da moda.

Geertz (apud THOMPSON, 1999), acerca da análise cultural, articula:

> Ao analisar a cultura entramos em emaranhadas camadas de significados, descrevendo e redescrevendo ações e expressões que são já significativas para os próprios indivíduos que estão produzindo, percebendo e interpretando essas ações e expressões no curso de sua vida diária.(1989, 175)[xii]

Logo, a tradição cultural de consumo da moda ganha sustentação teórica pelo viés de Geertz, pois a moda, assim como outras manifestações e práticas que acabam designando um conceito de hábito cultural específico – como a música, a literatura, a dança – é produzida, interpretada, consumida e reinventada pelos próprios indivíduos que a produzem.

A comunicação social ocupa lugar de importância nesse processo, quando evidência as praxes culturais em seus meios de divulgação, dotando o hábito cultural em questão de um caráter de legitimidade e solidez.

Assim, o consumo de moda consegue se estabelecer como prática cultural, abandonando a configuração de mera aquisição de tendências ditatórias, utilizando-se dos meios de comunicação de massa e das simbologias que o corpo feminino possibilita para as

estruturações de seus discursos auto-afirmativos e persuasivos, fazendo da fotografia o palco por onde esta cultura instituída será materializada e difundida.

A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NA FOTOGRAFIA PUBLICITÁRIA DE MODA

A geração de sentido que é responsável pelas redes de significações construídas dentro do contexto imagético publicitário, encontram-se calcadas nos estudos semióticos desenvolvidos por teóricos como Greimas (1967, apud PIETROFORTE 2004, p. 12)[xiii] que "concebe o sentido como um processo gerativo, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto", mas também, em função das questões culturais e do meio onde se inserem as mensagens publicitárias e dos dispositivos técnicos da fotografia.

Dessa forma, dentro do meio foto-publicitário de moda, as construções semióticas, culturais e técnicas que geram sentidos específicos às fotografias deste nicho da propaganda, baseiam-se num esquema onde os processos gerativos abstratos configuram-se de forma mais complexa por possuir redes de relacionamentos signicos/simbólicos, mas que fazem com que o receptor da mensagem se identifique e compreenda o processo significativo construído na ação publicitária.

Assim, estes processos abstratos que são responsáveis pela construção e geração dos sentidos específicos que são emanados e difundidos pelas fotografias, ficam alocados sob o viés cultural pertencente ao contexto onde se inserem e se difundem essas mensagens visuais, sendo a cultura o elemento que valida as construções simbólicas feitas nas imagens fotográficas do nicho da moda, bem como, o instrumento que as difundem nos meios da mídia, tornado-as, desta forma, representações imagéticas que se fazem presentes no cotidiano do meio social.

Desta maneira, Souza afirma que:

> Vale salientar que o publico sofre a influência da comunicação de massa, mas também influência inversamente na determinação de novos padrões, pois na medida em que cada um passa por mudanças sócio-culturais, vai influenciar a construção de outro padrão. Com a instantaneidade da informação e a universalidade dos meios de comunicação, a propaganda assumiu uma parcela de responsabilidade na formação de uma cultura e na representatividade da mesma. Em suas mensagens, elaboradas com todos os requisitos da moderna técnica da comunicação, inclui-se também uma forma de viver, um comportamento e uma posição diante da sociedade. (2004, p.35)[xiv]

Logo, as mudanças ocorridas nos valores socioculturais da sociedade de consumo estarão refletidas nas construções simbólicas feitas a partir da veiculação do corpo feminino-como suporte de um discurso persuasivo – e traduzidas em imagens fotográficas com o intuito

de vender ao público alvo a sensação de pertencer ao universo representado pela realidade recortada e construída a partir das significações oriundas da imagem feminina.

ANÁLISE DAS IMAGENS: AS MATERIALIZAÇÕES SIMBÓLICAS DO FEMININO NAS FOTOGRAFIAS DAS CAMPANHAS PUBLICITÁRIAS DE MODA

Para consolidar os conceitos e teorias utilizados neste estudo, apresentam-se as duas imagens fotográficas que constituem o objeto de análise dessa explanação teórica. As fotografias selecionadas estão inseridas nas campanhas de 1996 e 2006, ambas da marca FORUM.

Analisam-se as construções de sentido sob a ótica das relações culturais e semióticas, bem como as técnicas fotográficas utilizadas na fabricação destas imagens, subdivididas em categorias de análise a fim de dar conta das propostas desta argumentação teórica que é feita acerca da fotografia publicitária de moda e dos sentidos produzidos a partir do corpo feminino nessas imagens.

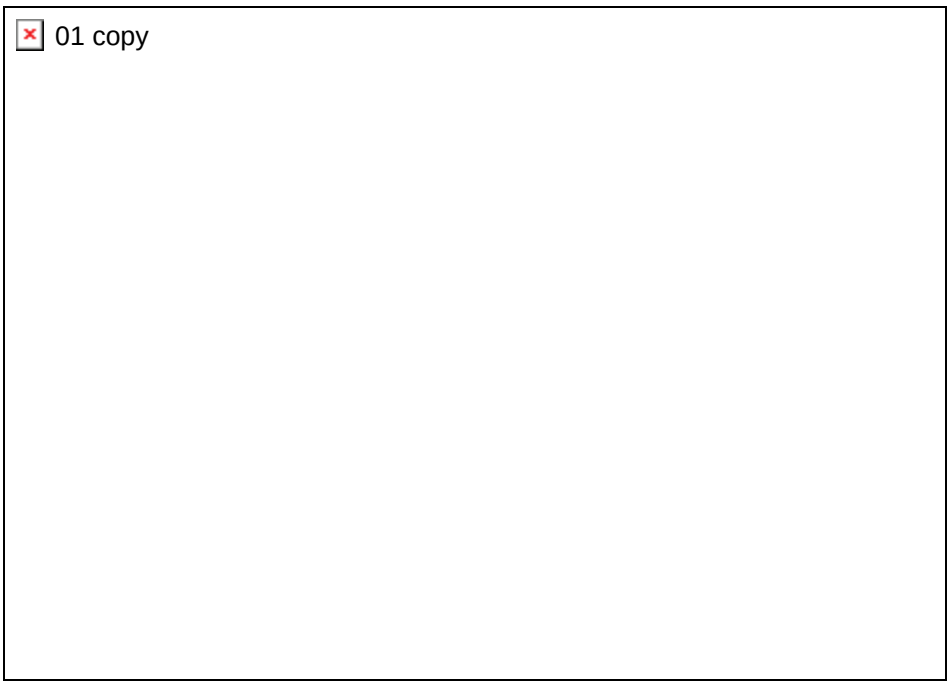


Figura 01 – Campanha Forum 1996.
Fonte: Catálogo Forum 1996[xv]

CATEGORIAS DE ANÁLISE	CARACTERÍSTICAS PERCEBIDAS
LENTE OU OBJETIVA Objetos óticos conversores dos raios luminosos que entram na câmera fotográfica formando a imagem	Objetiva grande ocular: “deforma” o motivo fotografado criando a ilusão de um ângulo maior do que aquele que o fotógrafo possui.
ENQUADRAMENTO Forma como o fotógrafo vê e faz ver o fotografado	Plano Médio Horizontal. Cena de intimidade, de cotidianidade.
COMPOSIÇÃO Distribuição dos elementos no espaço enquadrado buscando equilíbrio e harmonia	Composição espacialmente triangular. Rosto personalizando a sensualidade que é acentuada pela nudez e pela postura da modelo.
POSE Posição estática ou dinâmica do corpo fotografado; evidencia o produto e as suas significações	Apologia da situação de entrega e, ao mesmo tempo, de exibicionismo: encara a lente fotográfica e o expectador da fotografia
ESTETICISMO Conjunto de elementos estéticos que dotam a composição do conceito de belo ou de harmonioso	O corpo feminino é o principal elemento estético, usado em centralidade simétrica guiada pelo chuveiro. A luz é o segundo elemento estético visualizado
ILUMINAÇÃO Feixes luminosos de diferentes intensidades e funções, salientando ou escondendo, com luzes, sombras, penumbras, cores e tons	Tem o papel de salientar o principal artefato da representação, o corpo feminino, fazendo-o ressaltar do fundo branco intensamente iluminado
APORTE CULTURAL DA IMAGEM “Filtro” conceitual que dá lógica à representação efetuada.	Reproduz a cultura da valorização da estética da magreza e do corpo perfeito como forma de aceitação e sucesso social e afetivo.

Quadro 01 – Análise de imagem da Campanha Fórum 1996.
Fonte: MORALES, 2006, p. 48

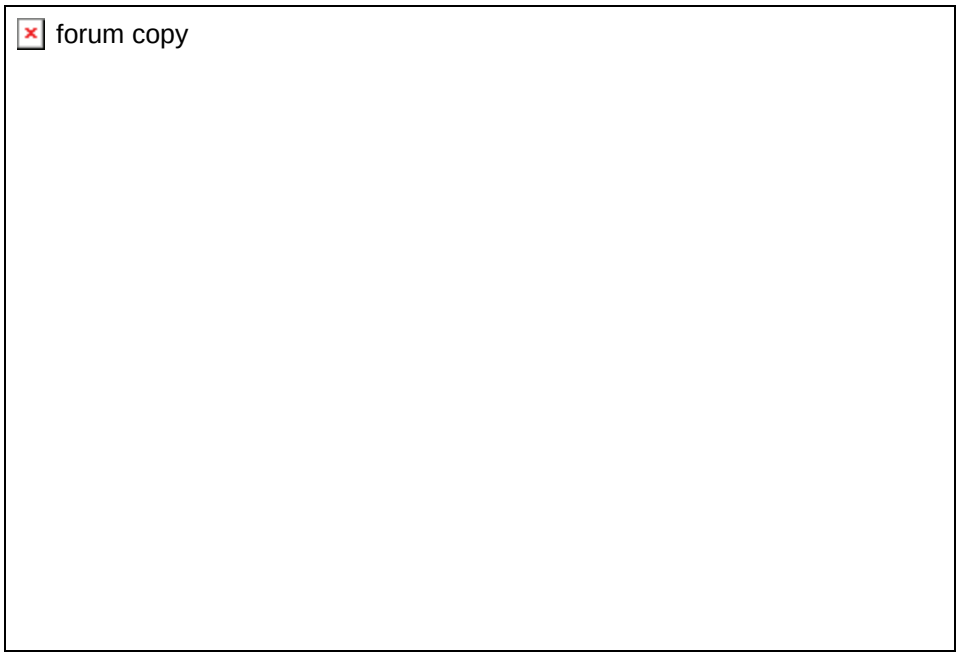


Figura 02 – Campanha Forum 2006.
Fonte: Catálogo Forum 2006[xvi]

CATEGORIAS DE ANÁLISE	CARACTERÍSTICAS PERCEBIDAS
LENTE OU OBJETIVA Objetos óticos conversores dos raios luminosos que entram na câmera fotográfica formando a imagem	Lente padrão ou normal (ângulo de visão de 45 a 50°); usada para a obtenção de vários planos em perspectiva
ENQUADRAMENTO Forma como o fotógrafo vê e faz ver o fotografado	Grande Plano Geral, aberto e horizontal. Mensagem política anticorrupção, inserida simbolicamente.
COMPOSIÇÃO Distribuição dos elementos no espaço enquadrado buscando equilíbrio e harmonia	Possui três grupos de elementos que se complementam e podem conotar ocorrências diferentes (povo –política– poder–sensualidade)
POSE Posição estática ou dinâmica do corpo fotografado; evidencia o produto e as suas significações	Retidão do corpo masculino contrasta com a ondulação do corpo feminino; olhar masculino alheio ao expectador *versus* olhar feminino encarando o expectador. Pose dúbia: cunho político *versus* sensualidade.
ESTETICISMO Conjunto de elementos estéticos que dotam a composição do conceito de belo ou de harmonioso	Destaque para a cor: saliência ao azul dos jeans em contraste com os tons neutros do ambiente que cerca os modelos

ILUMINAÇÃO Feixes luminosos de diferentes intensidades e funções, salientando ou escondendo, com luzes, sombras, penumbras, cores e tons	Dois grandes feixes luminosos postos atrás e na frente dos modelos "recorta-lhes" as silhuetas pela iluminação que valoriza as formas dos corpos e cria áreas de luz e sombra.
APORTE CULTURAL DA IMAGEM "Filtro" conceitual que dá lógica à representação efetuada.	Vínculo com os escândalos políticos ocorridos no Brasil (2005/06). Uso do corpo como suporte de discursos de protesto. Desfaz a suposta incompatibilidade dentre sensualidade e consciência social.

Quadro 02 – Análise de imagem da Campanha Fórum 2006.
Fonte: MORALES, 2006, p. 53[xvii]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após ter percorrido os caminhos teóricos oriundos da semiótica, a fim de investigar e entender as construções simbólicas que se utilizam do corpo feminino para gerar construções de sentidos às mensagens fotográficas, bem como as vertentes dos estudos culturais para compreender o contexto e os mecanismos que validam como autênticas estas constituições imagéticas elaboradas pelo contexto foto – publicitário de moda, chega-se a conclusão que a imagem da mulher é um objeto de evidencia imagética que emana significações simbólicas desde o princípio das praticas que se destinaram a produzir imagens.

O meio fotográfico, por conseqüência, também se beneficiou desta prática publicitária que utiliza o feminino, o corpo da mulher e sua referente representação imagética para construir imagens estáticas, pois a síntese semiótica que essa unidade simbólica proporciona às imagens fotográficas, torna o texto visual direto e simples, o que auxilia o fluxo das mensagens e sua compreensão e assimilação por parte do receptor.

O corpo feminino foi e será por muito tempo o elemento eleito por fotógrafos e criativos da área da comunicação, responsável pelas significações simbólicas pertencentes às fotografias publicitárias de moda, garantindo, assim, a circulação dos conceitos que são oriundos desse meio e que o fazem, por conseqüência, ser aceito e desejado pelos indivíduos que são atingidos por estas elaborações imagéticas

NOTAS

[i] REYER, Luis. *A fotografia na conquista do mercado profissional*. Revista Nova, n. 272, ano 1981, p. 18.

[ii] REYER, Luis. *Op. cit.*, p. 21.

[iii] NASCIMENTO, Orlando do. *Fotografia publicitária: uma arte de massas em busca da perfeição*. Revista Nova, n. 272, ano 1981, p. 22.

[iv] AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Sanotoro. Campinas, SP: Papirus, 1993. (Coleção Oficio da Arte e Forma).

[v] JOLY, Martine. *Introdução à analise da imagem*. 6 ed. Campinas, SP: Papirus, 1996.

[vi] SOUZA, Valdete V.; CUSTÓDIO, José de Arimathéia C. *Fotografia: meio e linguagem dentro da moda*. Discursos Fotográficos, Londrina, v.1, p.231-251, 2005.

[vii] JAKOBSON, Roman. *Comunicação e lingüística*. São Paulo. 18 ed. Cultrix, 2001.

[viii] SOUZA, Valdete V., CUSTÓDIO, José de Arimathéia C. *Op. cit.***,** p. 237.

[ix] DUARTE, Elizabeth B. *Fotos & grafias*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2000.

[x] LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher.* São Paulo: Cia das Letras, 2002.

[xi] CAMARGO, Francisco & HOFF, Tânia. *Erotismo e mídia*. São Paulo: Expressão e Arte, 2002.

[xii] GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

[xiii] PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar***.** São Paulo: Contexto, 2004.

[xiv] SOUSA, Jorge P. *Fotojornalismo: introdução à história, as técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

[xv] BIANCO, Giovane; CUCCO, Susan. *Catálogo de moda Forum*. New York: [s.n.], 1996.

[xvi] BIANCO, Giovane; CUCCO, Susan. *Catálogo de moda Forum*. New York: [s.n.], 2006.

[xvii] MORALES, Pedro Ceccim. *Corpo simbólico: o uso do feminino na construção de sentido das fotografias de campanhas publicitárias de moda*. Santa Maria, 2006. 72 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Centro Universitário Franciscano, Santa Maria, 2006**.**

FERRO NOS TRILHOS E NA ESTAÇÃO: O CASO DA ANTIGA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA DE LONDRINA

Priscilla Perrud Silva[1]
Universidade Estadual de Londrina - UEL - Centro de Letras e Ciências Humanas
Bolsista Inclusão Social/Fundação Araucária 2010/2011

Este trabalho é resultado parcial das pesquisas realizadas a partir do projeto de pesquisa intitulado: "O Museu Histórico de Londrina: O edifício e suas linguagens arquitetônicas e artísticas". Este projeto tem em vista o estudo das linguagens arquitetônicas miscigenadas na Arquitetura Eclética que constitui o prédio que hoje abriga o Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss. Para isto, busca realizar uma intersecção entre essas linguagens e a História da Arte. Esta proposta de estudo está situada dentro do âmbito maior do projeto de pesquisa ao qual está vinculada, intitulado: "Questões Urbanas, Questões de Urbanização: História, Imagens, Traçados e Representações" [2]. Assim, este projeto se configura, portanto, em apenas uma parcela de um estudo mais abrangente, que contempla a cidade de Londrina e sua História.

Explicitado o *lugar* de onde esta pesquisa "fala", continuemos. No estado do Paraná, o formato de construção do território[3] é peculiar, tanto nos discursos como nas ações. De acordo com as informações a respeito da região apresentadas por Renato Leão Rego, sob o comando das Companhias atuantes (a Companhia de Terras Norte do Paraná - ou CTNP - e a Companhia Ferroviária São Paulo-Paraná, ambas subsidiárias da britânica *Parana Plantations Ltd.*) houve um amplo movimento de construção de vias ferroviárias. E ao longo destes caminhos de ferro, se seguia a implantação de cidades: "Na área compreendida entre Londrina (...) e Maringá, a CTNP plantou outras dez cidades[4] ao longo de pouco mais de cem quilômetros de ferrovia." (REGO, 2009, p. 22).

A ferrovia tinha um papel fundamental nesse movimento por se constituir como meio de deslocamento de pessoas para e entre essas cidades, além do transporte de cargas e materiais para sua construção e manutenção e do escoamento da produção agrícola local.

Estas mesmas cidades tinham seu planejamento pensado a partir da linha férrea, antes mesmo dela aqui chegar. A cidade de Londrina, por exemplo, teve início em 1930. Seu plano urbanístico foi desenvolvido tendo em vista a passagem da ferrovia:

> Sabe-se que o trem não alcançou a construção dessas cidades, já que a primeira composição cruzou a ponte sobre o Tibagi em junho de 1935 e, de acordo com as previsões da *Parana Plantations*, só chegaria a Rolândia no final deste ano. No entanto, mesmo que a ferrovia tenha chegado depois de construídas e habitadas as cidades, a conformação urbana se deu em função (e focalizando) a parada do trem. Na verdade, o traçado da via férrea foi uma das condicionantes dessas formas urbanas; mais que isso, o desenho da cidade começava a partir do ponto no terreno onde se demarcava a estação. Ela era a porta da cidade. (REGO, 2009, p. 126)

Assim, as estações ferroviárias, em conformidade com que afirma Rego, caracterizaram um "portal de entrada" para o desenvolvimento dessas cidades, e entre elas, a cidade de Londrina. Através deste breve relato sobre a implantação e atuação das ferrovias na construção e consolidação do território paranaense, salientamos não só sua importância, mas buscamos destacar também o papel da Estação Ferroviária no caso da cidade de Londrina. A partir deste momento, nos lançaremos às questões intrínsecas ao âmbito da edificação dessa Estação e de seus assuntos.

Posteriormente, devido ao crescimento da cidade se instaura uma nova demanda que a primeira Estação Ferroviária de Londrina, na época (conforme podemos verificar na Figura 1) um amplo e relativamente simples barracão de madeira construído em 1935[5], já não conseguia comportar de maneira adequada as necessidades dos habitantes e visitantes que vinham em busca de novas terras. Sobre esse movimento do ir e vir da população é interessante citar o livro O Eldorado: Representações da Política em Londrina 1930-1975 trabalho de José Miguel Arias Neto, que discute em parte essa dinâmica.

Figura 1: A Primeira Estação Ferroviária de Londrina[6].

Desse modo, na segunda metade da década de 1940, se idealiza a proposta de construção de uma nova Estação Ferroviária que viesse a suprimir as novas demandas. Mas, além de sua função prática ela também deveria exercer uma função de representação da mentalidade da elite londrinense, impressionando seus visitantes, tornando-se símbolo do status da cidade. Tendo isto em vista, foi concebido um grande projeto arquitetônico de características monumentais, como pode ser evidenciado na Figura 2:

Figura 2: A Segunda Estação Ferroviária de Londrina[7].

Sua planta (Figura 3) demonstra uma proporção quase simétrica. A construção conta com 2.200 m² distribuídos em três andares, contando com a área da plataforma, sendo construída à esquerda da linha, na mesma posição da Estação Ferroviária anterior:

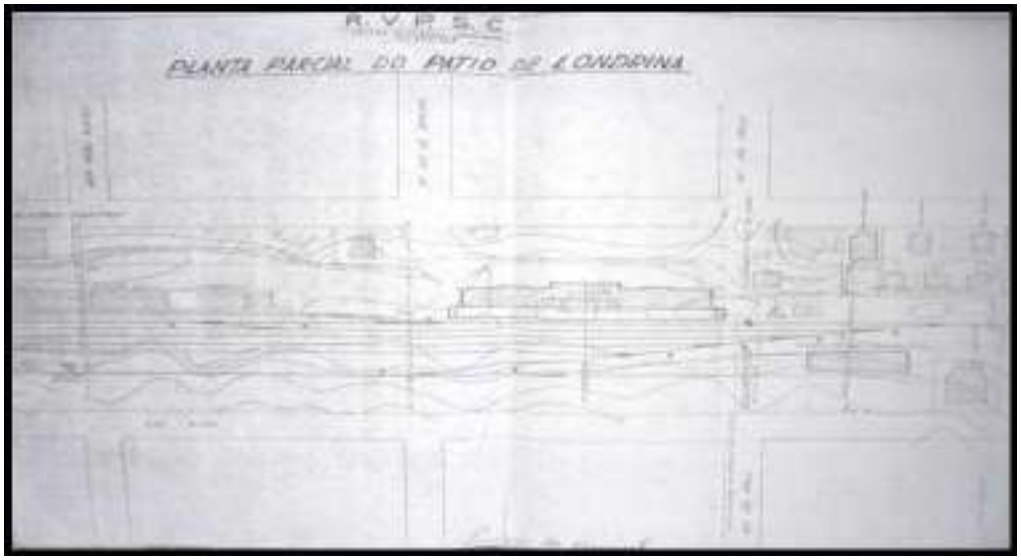


Figura 3: Planta da Segunda Estação Ferroviária de Londrina[8].

As maneiras de representação[9] se davam através dos materiais empregados em sua composição (referenciados como de alta qualidade[10]), além de suas amplas instalações de serviço (água, esgoto, entre outras). Essa representatividade suplantava o domínio da infra-estrutura e adentrava na forma da edificação, em sua arquitetura de caráter eclético (geralmente confundido com o estilo inglês ou germânico), muito apreciado pelas elites da época.

É interessante observar que nas primeiras décadas da vida de Londrina, a linha ferroviária dividia a jovem cidade ao meio. Ela separava a região central da parte empobrecida da cidade, e que de acordo com o que apontam as pesquisa realizadas por Leme, era conhecida como zona de meretrício[11]. Porém, com o desenvolvimento da região central, a Estação Ferroviária foi sendo aos poucos sufocada pela realidade urbana em que estava inserida, o que levou ao desligamento das suas atividades, na remoção dos trilhos da região central e na transposição da malha ferroviária para os limites da cidade.

Assim, a construção acabou alienada de sua função sendo transformada, após uma reforma, em sede para o Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss em 10 de dezembro de 1986, refuncionalização que sustenta até hoje.

A fachada da antiga Estação foi preservada em sua maior parte, modificando-se apenas a composição das portas dos pavimentos laterais. Porém o interior teve que se adequar à nova funcionalidade, sendo eliminadas várias salas, além de serem modificados alguns aspectos de sua estrutura, como por exemplo, os pisos. Mesmo após essas mudanças o prédio do hoje Museu Histórico não perdeu sua característica de distinção em relação às demais linguagens arquitetônicas vivenciadas no espaço urbano de Londrina na época. Ele por si só, especifica e demonstra toda uma representação cultural, assimilada pela memória e pela História da cidade, através de sua projeção caracteristicamente eclética.

Mas, apesar da sua refuncionalização, o âmbito de interesse do estudo desenvolvido se restringe ao edifício em si e às suas “falas poéticas” em meio ao conturbado discurso do texto urbano. Para justificar esta distinção no estudo deste objeto em relação à sua forma e sua função nos utilizamos da premissa de que:

> Este me parece até o momento, o lugar deste edifício, visto que - antes estação ferroviária e hoje museu histórico - se confunde com o Museu Histórico de Londrina “Pe. Carlos Weiss” - que já esteve abrigado nos porões de um colégio -

> pela forma como é referenciado pelo uso das imagens de mídia e pelos inúmeros discursos que o entendem como o próprio museu. Esquecem-se seus admiradores que este é um edifício desvinculado do museu histórico, é uma edificação que o abriga no momento, mas que não lhe pertence, contudo tenha sido adquirido pela Universidade Estadual de Londrina[12] para este fim, no entanto, isso não o protege, visto que nem mesmo sob a égide da legislação local ele foi tombado, assim sendo esta disponível para o uso do museu histórico, mas não é o Museu. (PAULA, 2010, p.15)

Em nota sobre o prédio que atualmente abriga o Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, Paula observa que apesar de abrigar essa função devido ao seu uso pela instituição, na realidade o prédio não é o Museu quanto propósito de construção. Não raramente esta distinção é distorcida nas mídias e nos discursos que o colocam o edifício como o próprio Museu, como já foi mencionado pela autora. Ou seja, ele não é o Museu, apenas o abriga hoje. Fruto de seu tempo, mesmo alienado de seu propósito inicial, as formas do edifício ainda testemunham sua história não só como estação ferroviária, mas também como produto de arte em sua vertente de arquitetura.

Vários movimentos, escolas, e conceitos se efetivaram nas diversas vertentes da produção artística ao longo do tempo, sendo esta, resultado da interação entre múltiplos aspectos construtores: o humano, o cultural, o social, o político, o econômico, o ideológico, entre outros. Entre essas vertentes da produção artística, destacamos a arquitetura, e mais especificamente a sua faceta como Arquitetura Eclética.

No *Dicionário Oxford de Arte,* o verbete *Eclético* se refere ao termo designado pela crítica de arte a um indivíduo ou movimento que relaciona características provenientes de fontes diversas. Sendo fruto da idéia (explícita ou não) de que as particularidades de vários mestres ou estilos podem ser selecionadas e conjugadas em uma só obra de arte; além de instituir uma corrente arquitetônica do século XIX[13]. Na arquitetura, o Ecletismo se configura na somatória de elementos de diversos estilos numa só construção, não como uma simples cópia, mas como uma interessante combinação entre esses estilos.

Em Londrina esse estilo marca algumas construções, geralmente residências da elite local principalmente em meados da década de 1940, que se constituíam em verdadeiros palacetes inspirados nas mansões da Avenida Paulista em São Paulo; mas o principal representante deste estilo é o prédio que abriga hoje Museu Histórico de Londrina. Uma das características da urbanidade de Londrina é essa forte busca por

modelos de inspiração em grandes cidades, principalmente São Paulo capital. Talvez, um dos motivos dessa pretensão seja a relação entre o movimento de constituição da cidade de Londrina e o referido estado. Pois, na época da construção da ferrovia, o caminho utilizado até a região do norte do Paraná era feito por São Paulo, sendo este talvez um dos motivos para que a cidade tenha esse forte anseio de espelhamento com a capital paulista, mas essa é apenas uma hipótese que precisa ser melhor analisada.

Após esta sucinta elucidação sobre o Ecletismo Arquitetônico e sua ocorrência na cidade de Londrina, em nosso estudo iremos destacar o uso de elementos da Arquitetura de Ferro na concepção do prédio da antiga Estação Ferroviária. Mas, antes de vislumbrar tal arquitetura, precisamos demonstrar o *mapa* que foi seguido...

O pressuposto teórico-metodológico a partir do qual esta análise é orientada, se fundamenta nos trabalhos do historiador francês Michel de Certeau. Tendo também como base o entendimento de que, um dado elemento do urbano (no caso o edifício do Museu Histórico de Londrina) se remete a uma determinada forma de urbanização, considerando-se que este mesmo elemento também, de certa forma, comporta a totalidade citadina. Buscamos explicitar essa forma de raciocínio através da análise do papel da Estação Ferroviária na construção da cidade de Londrina, tendo como base sua ação como marco urbano arquitetônico histórico, segundo a visão do urbanista americano Kevin Lynch.

Ao considerar esta suposição como metodologia, no procedimento de pesquisa acerca das questões urbanas nos propomos ao estudo através dos “testemunhos históricos” indicados por Peter Burke[14], expressos na arquitetura do Museu Histórico de Londrina, e para isso, fomos buscar o diálogo com as linguagens constituintes do edifício documentadas em fotografias.

Grande parte das fotografias apresentadas neste trabalho foi feita pela própria autora, além do uso de fotografias disponibilizadas pela internet. Tem-se em vista que entorno da forma de documento utilizada (a fotografia) existe um crescente debate acerca de seus usos e de sua conceituação como documento passível de análise e diálogo com outros tipos de fontes históricas. Ao que concerne à forma de análise deste tipo de documentação se possui a noção de que as fontes imagéticas (fotografias, quadros, ilustrações, entre outras) não devem ser vistas restritamente como instrumentos de ilustração subjugados ao documento escrito. Mas sim como fontes que necessitam de um determinado tipo de uso e estudo, não só em relação ao seu conteúdo, mas também à sua forma, produção e contexto[15].

As fotos produzidas pela autora foram tiradas no próprio local, com câmera digital simples de doze megapixels de resolução, no ano de 2010. As demais fotografias são de autoria e participantes do acervo de Francisco de Almeida Lopes (1909-1987), mas infelizmente não houve acesso a demais informações sobre o autor. Uma das problemáticas referentes à utilização de fotografias como fonte em uma pesquisa foi observado ao defrontarmos com fotografias sem datação, sem autoria, sem informações a respeito da técnica utilizada ou qualquer forma de referência a sua produção. Nas fotografias produzidas pela autora é necessário ressaltar que o recorte visual tem por objetivo destacar os elementos arquitetônicos referenciados da Arquitetura de Ferro, em detrimentos dos demais estilos arquitetônicos apresentados na mesma edificação, visto o propósito desse texto.

Como já foi explicitado anteriormente, o edifício do Museu Histórico de Londrina é tipicamente Eclético em sua composição. A chamada Arquitetura de Ferro entra em voga no final do século XIX e se entende até meados da primeira metade do século XX aproximadamente. Sua característica se pauta no amplo uso do ferro em suas formas, devido à modernização das técnicas de construção e de manipulação deste material. Foi amplamente utilizada em edifícios, estações ferroviárias, pontes e outras construções de grande porte, além de ornamentações como grades, portões entre outros[16]. Apresenta um estilo arquitetônico muito difundido pelos britânicos não só na Grã-Bretanha, mas também em países onde houvesse empreendimentos chefiados pelos mesmos, o que inclui o trabalho das Companhias no norte do Paraná. Trabalho que tem como resultado cenas como esta que iremos analisar: um verdadeiro encontro entre a simplicidade e a modernidade.

Na Figura 4 observa-se o choque de realidades, a produção de contrastes entre a monumentalidade do edifício da Estação e o espetáculo da chegada do trem em relação ao chão de terra vermelha, a tranquilidade emanada da charrete e de sua “força de trabalho” alheia ao gigante de ferro. Sem contar aqueles que talvez esperassem a chegada e a partida pelas vias de trilhos ou que somente observassem a vinda do novo...

Figura 4: Estação Ferroviária de Londrina em um momento rotineiro de chegada ou partida[17].

O ferro que sulcava os caminhos pelo chão por meio dos trilhos agora também fazia parte de sua própria pousada através da Arquitetura de Ferro. Este estilo arquitetônico se apresenta nos portões que davam acesso à entrada da passagem subterrânea que pode ser visualizada na Figura 5:

Figura 5: Portão de acesso à entrada subterrânea da Praça Rocha Pombo[18].

Esta passagem transpunha o subterrâneo da Praça Rocha Pombo que fica em frente à antiga Estação.

Os muros e grades que se vêem hoje ao redor do prédio foram introduzidos na época de transformação do edifício em Museu por questões de segurança[19]. Procurou-se seguir o padrão das grades já existentes no prédio com alguns detalhes de arabescos e

círculos que talvez remetam vagamente ao estilo Art Decó juntamente com um padrão simples de grade. Mais a diante, se decretou também o fechamento da galeria subterrânea, com o mesmo intuito de segurança. Porém, apesar do artifício de cercamento ser válido em relação à questão de segurança na região, de certa forma percebe-se que as grades também infelizmente, afastam a população.

A linguagem da Arquitetura de Ferro também é utilizada nas belas portas de entrada da Estação e nas portas de acesso à plataforma constituindo uma sequência de entradas (Figura 6):

Figura 6: Sequência de portas da antiga Estação[20].

Na Figura 6, é interessante notar que as três portas de acesso ao edifício são alinhadas e correspondentes. É visível da porta da plataforma, que está em primeiro plano, a porta de entrada da Estação e, ao fundo, através da antiga bilheteria da Estação, o portão de acesso à galeria subterrânea. Estas portas seguem basicamente o mesmo padrão circular dos portões da galeria subterrânea (Figuras 7 e 8). Como já foi comentado, seria esse padrão uma referência ao estilo arquitetônico Art Decó ou uma alusão a parte frontal dos trens?

Figuras 7 e 8: Padrões das portas da Estação e da galeria respectivamente[21].

O edifício do atual Museu Histórico Padre Carlos Weiss é um dos principais marcos urbanos[22]da cidade de Londrina, não só pela sua forma e seu Ecletismo explicitamente vigente, mas também pela sua participação na História e no espaço da cidade. Caracteriza-se, portanto, como um importante objeto de estudo, não só para os historiadores da História Regional e da História Urbana.

Afinal, como "texto urbano", na concepção de Michel de Certeau, a cidade também pode ser considerada como uma grande obra de arte. Hoje, o edifício que aloca o Museu, apresenta um aspecto fechado em comparação ao contexto urbano no qual se insere, pois muitas vezes alguns visitantes deixam de visitá-lo por pensarem que se encontra fechado devido a entrada ficar na extremidade de sua fachada ao lado da entrada de uma viela (Figura 9):

Figura 9: Vista da plataforma da antiga Estação. Ao fundo no canto esquerdo se localiza a citada viela[23].

Nesta Figura é possível observar uma das entradas laterais do edifício, que permanece fechada. Acompanhando aquele muro que se encontra ao fundo, à direita subindo uma pequena rampa que acompanha a lateral do edifício se localiza a entrada principal, e juntamente com ela do seu lado esquerdo a entrada da viela. Esse aspecto entre o lugar do atual Museu Histórico em relação ao espaço urbano em que se insere, nos remete ao texto de Michel de Certeau não apenas como arte, mas, especialmente sobre o que é o caminhar, como aponta esse autor em sua obra a Invenção do Cotidiano, quanto prática sob a ótica da construção do espaço e do lugar, o exercício do caminhante. Ora, esse caminho entre as edificações era livre, e o local, este (os espaços entre o que era a Estação Ferroviária e a Estação rodoviária, hoje Museu de Arte), se constituía como área de lazer para as famílias nos finais de semana nos tempos da vida ativa desses dois edifícios como estações de transportes. Atualmente, por ser uma área

isolada, é evitada. Além das imposições dos limites conferidos a esse espaço ao redor do Museu, por meio dos muros.

Portanto, se a considerarmos (a contribuição de Michel de Certeau), e que esta é a de formular, criar, elaborar os próprios caminhos, na tentativa de evitar aqueles estabelecidos pelos marcos definidores e orientadores na espacialidade urbana, como aponta Lynch, podemos dizer que o caminhante em Londrina, não considera como movimento de construção de uma forma de convivência o espaço do edifício em questão. Devido a este distanciamento grande parte da população de Londrina, não inclui na sua trajetória, o Museu Histórico.

Para finalizar, podemos dizer que se Certeau propõe que ao caminhar, escolhemos, qual é o trajeto que nós preferimos fazer, assim construímos os nossos caminhos e consequentemente o espaço que vivenciamos, seja ele o espaço ao redor do Museu Histórico ou até mesmo o da própria cidade.

Referência Bibliográfica:

Sites:

- Enciclopédia Online Itaú Cultural - Verbete Ecletismo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/>. Acesso em: 19 de maio de 2010.
- Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss. Disponível em: <http://www2.uel.br/museu>. Acesso: 20 de maio de 2010.
- Estações Ferroviárias do Brasil. Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br>. Acesso em: 20 de maio de 2010.

Livros e Textos:

- ANDRÉ, Richard Gonçalves. Entre o contexto e a linguagem; o discurso fotográfico e a pesquisa histórica. *Revista Domínios da Imagem*. Londrina: n° 5, 2009.
- BONI, Paulo César. A fotografia como mídia visual da recuperação histórica de Londrina. *Revista Domínios da Imagem*. Londrina: n° 2, 2008.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CERTEAU, M. de.; GIARD, L.; MAYOL, P. Caminhadas pela cidade. In: *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CERTEAU, M. de.; GIARD, L.; MAYOL, P. Relatos de Espaço. In: *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de arte*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 1° edição., São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *O Sonho e a Técnica: A arquitetura de Ferro no Brasil*.São Paulo: EDUSP, 1994.
- FOUCAULT, Michel. A Pintura Fotogênica. In: *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 .

- LEME, Edson Holtz. *Noites ilícitas: histórias e memórias da prostituição*. Londrina: EDUEL, 2005.
- LYNCH, Kevin. *A imagem de cidade.* Lisboa: Ed. Edições 70, 1996.
- NETO, José Miguel Arias. *O Eldorado: representações da política em Londrina 1930-1975.* Londrina: EDUEL, 1998.
- PAULA, Zueleide Casagrande de. Os Marcos Urbanos em História e Memória: o Museu Histórico de Londrina "Pe. Carlos Weiss" em breve nota. *Boletim Museu Histórico de Londrina*. Londrina, v1, n°2, 2010.
- REGO, Renato Leão. *As cidades plantadas: os britânicos e a construção da paisagem do norte do Paraná.* 1° edição. Maringá: Edições Humanidades, 2009.
- SZESZ, Cristiane Marques. O conceito de região: discurso e representação do Paraná. In: ARRUDA, Gilmar.; DENIPOTI, Cláudio (orgs). *Cultura e Cidadania*. Londrina: ANPUH/PR, Vol. 01., 1996.

Créditos das Imagens:

- Priscilla Perrud Silva (fotos)
- Francisco de Almeida Lopes (fotos e acervo)
- Lourenço Paz (acervo)
- Jorge Romanello (foto)

Notas:

[1] Aluna do terceiro ano do curso de licenciatura em História da Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsista de Inclusão Social da Fundação Araucária. E-mail: llaperrud@gmail.com.

[2] Projeto de Pesquisa chefiado pela Profa. Dra. Zueleide Casagrande de Paula (UEL), também orientadora desta pesquisa.

[3] O conceito de construção do território é entendido sob a ótica de Szesz, apresentada no texto: SZESZ, Cristiane Marques. O conceito de região: discurso e representação do Paraná. In: ARRUDA, Gilmar.; DENIPOTI, Cláudio (orgs). *Cultura e Cidadania*. Londrina: ANPUH/PR, Vol. 01., 1996.

[4] Assim alinharam-se Londrina (1932), Cambé (1932), Rolândia (1934), Arapongas (1935), e Aricanduva (antes Itambé, 1938); Apucarana (1938), Pirapó (1938), Jandaia (1938) e Mandaguari (1937), na fase britânica da Companhia; e Marialva, Sarandi e Maringá, já na fase brasileira que deu continuidade ao empreendimento e ao planejamento originais, ou seja, pós-1944, embora essas cidades já constassem do mapa do estado do Paraná de 1944. (REGO, 2009, p.22).

[5] Informação disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/pr-spp/londrina-vel.htm>. Acesso em: 28 de março de 2011.
[6] Foto: Acervo de Francisco Almeida Lopes, s/d. Disponível em: <http://saopaulo-parana.blogspot.com>. Acesso em: 28 de março de 2011.

[7]Foto: Acervo de Lourenço Paz, s/d. A Estação de 1950, ainda ativa. Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/pr-spp/londrina-vel.htm>. Acesso em: 30 de março de 2011.

[8] *Planta Parcial do Pátio de Londrina*. R. V. P. S. C. Trecho Ourinhos – Apucarana. Km – 209,937. Acervo do Arquivo do Museu Histórico de Londrina.
[9] O conceito de representação é entendido segundo a visão de Roger Chartier.
[10] Os materiais de construção são especificados no documento: *Especificações para a construção de uma estação em Londrina.* Ministério da Viação e Obras Públicas. Rede de Viação Paraná – Santa Catarina. C03LDA 5 DOC HIST. SS ESTAÇÃO FERROVIÁRIA DC 54 8. Documento do Acervo do Arquivo do Museu Histórico de Londrina.
[11] LEME, 2005.
[12] De acordo com informações obtidas no próprio Museu, o espaço da antiga Estação Ferroviária foi apenas disponibilizado à Universidade pela Prefeitura Municipal de Londrina real proprietária do imóvel, com o objetivo de abrigar o Museu Histórico de Londrina.
[13] CHILVERS, Ian (org.). 1996. 170 p.
[14] BURKE, 2004.
[15] ANDRÉ, 2009.
[16] COSTA, 1994.
[17] Foto: Autoria de Francisco Almeida Lopes, s/d. Segunda Estação Ferroviária de Londrina, Locomotiva 639. Disponível em: <http://saudades-da.blogspot.com/2006/09/2-estao-ferroviria-de-londrina.html.> Acesso em: 16 de fevereiro de 2011.
[18] Foto da autora.
[19] As especificações sobre a construção da cerca em torno do edifício da antiga Estação são encontradas no documento sobre a permuta do antigo leito da via férrea e a da variante ferroviária: *Pendências relativas ao convênio de permuta.* Prefeitura do Município de Londrina. 27 de julho de 1984. CO3LDA 5 DOC HIST SS 6549. Documento do Acervo do Arquivo do Museu Histórico de Londrina.
[20] Foto da autora.
[21] Fotos da autora.
[22] Lynch, 1996.
[23] Foto de Jorge Romanello.

CONTRIBUIÇÕES DO MARXISMO PARA A COMPREENSÃO DO CINEMA: A TEORIA HISTÓRICO-CULTURAL DE VIGOTSKI (1896-1934) E A TEORIA CRÍTICA DE W. BENJAMIN (1892-1940).

Rafael Egidio Leal e Silva
(Universidade Estadual de Maringá / Programa de Pós-graduação em Psicologia).
Endereço eletrônico: lealesilva@gmail.com.

Eixo temático: História e Cinema (10).

O objetivo deste artigo é analisar as teorias acerca da arte e da estética do russo L. S. Vigotski (1896-1934) e do alemão Walter Benjamin (1892-1940), e, permitir que possamos debater a contribuição de tais teorias para compreendermos o significado histórico do cinema enquanto arte, de acordo com materialismo dialético. Desta forma, questionamos duas teorias que, a partir do marxismo, buscaram compreender o século XX, acerca dos rumos do capitalismo e de seus aspectos ideológicos, na alienação da humanidade, e até mesmo na estética e na arte e sua relação com a sociedade e sua influência na humanização ou na desumanização das massas, trabalhadoras ou marginalizadas. A sociedade contemporânea, ocidental, urbana e capitalista o adotou como uma de suas formas de arte mais massificadas, através da ideologia do progresso científico e tecnológico, o que nos permite observar que a obra cinematográfica é um eficiente retrato da nossa época, onde o homem é instigado a todo tempo a se colocar em movimento, a fim de alienar-se cada vez mais de si mesmo, mas que, contraditoriamente, é apenas através do movimento que o mesmo homem tem a possibilidade de se libertar e se universalizar, tendo a arte papel fundamental neste processo. Através de recorte teórico, analisaremos a **Psicologia da arte** de Vigotski. A teoria de Benjamin considerava o cinema como potencialmente revolucionário, por possibilitar às massas um instrumento de renovação. Considerando que a arte, como a ciência, constitui-se como uma forma mais desenvolvida de conhecimento produzida pelo homem, ela pode nos ensinar a ver e a ouvir, e também a refletir, fazendo avançar a nossa humanidade.

Palavras-chave: Cinema. Liev S.Vigotski. Walter Benjamin.

O objetivo deste artigo é analisar as teorias acerca da arte e da estética do russo L. S. Vigotski (1896-1934) e do alemão Walter Benjamin (1892-1940), e, permitir que possamos debater a contribuição de tais teorias para compreendermos o significado histórico do cinema enquanto arte, de acordo com materialismo dialético. Este texto tem origem nas discussões e desenvolvimento da dissertação de Mestrado intitulada provisoriamente “Homem ou máquina? A constituição do sujeito contemporâneo nos filmes de ficção científica através das lentes da Teoria Histórico-cultural”, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá, orientada pela professora Doutora Silvana Calvo Tuleski.

O presente texto tem como problema a exposição e o questionamento de duas visões acerca do cinema, amparadas pela visão marxista, e com tais visões podem contribuir

para os rumos do atual debate acerca do papel da arte em nossa sociedade. As teorias de Benjamin e Vigotski buscaram compreender o século XX, acerca dos rumos do capitalismo e de seus aspectos ideológicos, na alienação da humanidade, e até mesmo na estética e na arte e sua relação com a sociedade e sua influência na humanização ou na desumanização das massas, trabalhadoras ou marginalizadas. No entanto, o contexto social e cultural que cada um vivenciara e até mesmo os objetivos que cada um se propunha com o marxismo implicou em ideias próprias em relação à arte e à estética e sociedade.

A sociedade contemporânea, ocidental, urbana e capitalista o adotou como uma de suas formas de arte mais massificadas, através da ideologia do progresso científico e tecnológico, o que nos permite observar que a obra cinematográfica é um eficiente retrato da nossa época, onde o homem é instigado a todo tempo a se colocar em movimento, a fim de alienar-se cada vez mais de si mesmo, mas que, contraditoriamente, é apenas através do movimento que o mesmo homem tem a possibilidade de se libertar e se universalizar, tendo a arte como fundamental neste processo, ao permitir que o homem entre em contato com outras culturas e linguagens além de lhe permitir uma infinidade de leituras acerca do real. Ao mesmo tempo, ao se colocar na posição de mero consumidor e expectador, sem compreender o movimento histórico e social de que toma parte, o homem cada vez mais se movimenta para a alienação. O movimento é uma das ideias essenciais para entendermos a modernidade, e tal movimento, que já foi medido através das engrenagens das máquinas da Revolução Industrial, hoje está na velocidade vertiginosa dos *mega*, *giga* e *terabytes* de informação que podemos absorver, seja no trabalho, seja na forma de entretenimento virtual – e visual – de nossos dias. De acordo com Oliveira:

> Isso faz dos filmes um ótimo material para análise da cultura e também para a compreensão da história da ciência. Seja através da reconstrução do passado ou do futuro do pretérito, os filmes nos possibilitam re-visitar os eventos ocorridos ou imaginados. (OLIVEIRA, 2006, 135).

Temos nos filmes, assim, uma fonte bastante e rica para a compreensão da constituição do sujeito contemporâneo e de sua subjetividade. Na transição do século XX para o século XXI, temos vivenciado uma série de problemas advindos do modo como a sociedade encontra-se estruturada em classes antagônicas e sua repercussão na constituição dos indivíduos, já apontado por Sennet (2001) e Mészáros (2003). Vivemos, portanto, numa época marcada por transformações profundas e contraditórias. Pessoas são excluídas do mercado de trabalho e ficam à deriva, à margem da economia, sem acesso às condições humanas

essenciais. Temos também um crescente acesso ao mundo televisivo, inclusive pelas camadas mais baixas da população, mas este "mundo" é controlado por interesses de grandes redes de telecomunicações que determinam o que e de que maneira é passada a programação.

O russo Lev. S. Vigotski tem como pano de fundo de sua obra a Revolução Russa de 1917 e a implantação do regime socialista, como uma pretensa superação do capitalismo. Muito se discutiu acerca do estado da Rússia czarista na época, pois era, na verdade, um estado com características muito mais feudais que modernas ou até mesmo capitalistas. No entanto, com a formação de um regime socialista, a partir das teses de Karl Marx (1818-1883), Vigotski liderou um grupo de pesquisa que tinha por escopo:

> (...) levar as velhas mentes (de psicólogos, professores, pais, etc.) a se depararem com novos fundamentos. Num contexto de superação do capitalismo – que agonizava sob o czarismo – e ante a necessidade de suprimir a propriedade privada e a hegemonia do privado das mentes e da prática social, o que era social e coletivo deveria ser tomado sob nova valoração: a coletividade deveria ser o mote de todas as relações sociais. (FACCI, BARROCO & LEONARDO, 2009, p. 109).

Entendemos que a subjetividade humana e sua forma de entendimento, seja pela arte, seja pela ciência, não pode ser realmente compreendida em sua forma "abstrata", ou seja, destituída de sua materialidade histórica e social que a produz pela ação dos homens, igualmente seres históricos e sociais. O homem deve ser compreendido a partir de sua produção material, ou seja, a produção dos meios necessários para sua manutenção no mundo, e não mais como o produto do mundo.

> A maneira como os indivíduos manifestam sua vida reflete exatamente o que eles são. O que eles são coincide, pois, com sua produção, isto é, tanto com o que eles produzem quanto com a maneira como produzem. O que os indivíduos são depende, portanto, das condições materiais de sua produção. (ENGELS & MARX, 2002, p. 11)

O pensamento marxiano conclui, assim, que cada época resulta na configuração de um determinado tipo de homem. No entanto, a história é dinâmica, refletida nas necessidades dos homens, que produzem os meios de satisfazê-las, e na formação de classes sociais, que, pela divergência de interesses e pela oposição na forma de produzir a realidade, estão em verdadeira luta – a luta de classes. No capitalismo temos como classes a burguesia e o proletariado, que encontram no capital a forma de produção de riquezas e,

portanto, de suas vidas. A burguesia, proprietária dos meios de produção, mantém o proletariado alienado de sua existência, através da exploração do trabalho pela mais valia e pela formação de uma ideologia que mantenha esse sistema de exploração. A ideologia está presente na vida cotidiana do homem, seja na divisão entre trabalho intelectual e manual, entre ciência e senso comum, na arte das elites e na arte de massas. O desvendamento de tais mecanismos é função do cientista humano comprometido com a libertação das amarras da humanidade, o que só é possível através do método histórico e dialético, pois, tal libertação apenas acontecerá quando o homem, livre da alienação, enxergar-se produtor de sua própria existência. Desta forma, a investigação que une o cinema e a Psicologia em torno da Teoria Histórico-Cultural é um desafio, pois o cinema é, na maior parte das vezes, entendido desvinculado de suas bases históricas, apenas como forma de entretenimento, ou, quando objeto de estudos acadêmicos, como expressão da imaginação artística humana produzido por gênios da indústria cultural. Os filmes são considerados como mera imaginação desvinculada de profundas raízes históricas. Concordamos com Noma ao dizer que:

> Evidentemente, não estamos presumindo que um filme tem a capacidade de abordar, de lançar um olhar sobre a totalidade da vida social. O olhar produzido pelo cinema é uma construção de uma determinada visão de mundo acerca de algumas dimensões do social. Desde a sua gênese, ele implica numa série infinita de escolhas, revelando sempre o ponto de vista que a equipe envolvida na produção (diretor, atores, roteirista, produtor, etc) tem sobre a temática abordada. O que interessa para nosso trabalho é que independentemente do tratamento dado ao tema, os filmes sempre lançam mão de e revelam dimensões da consciência coletiva que é produto social da experiência de viver no meio urbano, mesmo quando seu objetivo é a crítica e a rejeição. A grande força do cinema advém do fato dele ser um dos meios que permitem aos sujeitos sociais expressarem, registrarem e conhecerem melhor a sua realidade. (NOMA, 1998, p. 20).

Vigotski lançou assim as bases para a Teoria Histórico-cultural, cuja compreensão da psicologia e da subjetividade humana tem como causa a historicidade das relações humanas, da divisão do trabalho, da não-distribuição da riqueza produzida por este trabalho e da divisão da sociedade em classes que impõe à classe trabalhadora a alienação. Por outro lado, esta teoria vê o homem como ser essencialmente criativo e criador, podendo alcançar sua plenitude histórica. Para ele, assim, a arte possuía uma essencial função catártica:

> O social existe até mesmo onde há apenas um homem e as suas emoções individuais. Por isso, quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social. A questão não se dá da maneira como representa a teoria do contágio, segundo a qual o sentimento

> que nasce em um indivíduo contagia a todos, torna-se social; ocorre exatamente o contrário. A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumento da sociedade. A peculiaridade essencialíssima do homem, diferentemente do animal, consiste em que ele introduz e separa de seu corpo tanto o dispositivo da técnica quanto o dispositivo do conhecimento científico, que se tornaram instrumentos da sociedade. De igual maneira, a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser. Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social, mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isto deixar de continuar social. (VIGOTSKI, 1998, p. 315)

Desta forma, mesmo em nossos aspectos mais íntimos, a história da humanidade se faz presente, de maneira dialética. A arte objetiva sentimentos sociais que, pela sociedade se fizeram fundamentais para o mesmo ser humano que necessita dela como um fogo purificador. O cinema surge, assim, como a forma de arte onde há a possibilidade da catarse, desde que permita ao homem o desenvolvimento de seu potencial humano, que são as funções psicológicas superiores, relacionadas à atenção voluntária e a reflexão. Catarse, conforme Newton Duarte, é um conceito fundamental para a teoria estética marxista:

> Para argumentar em favor dessa perspectiva, retomarei a questão da catarse em Lukács. A análise lukacsiana da catarse na recepção da obra de arte é parte de uma teoria mais ampla, na qual a arte possui como função social a de produzir a desfetichização da realidade social e de fazer o receptor da obra artística deparar-se com o questionamento acerca do próprio núcleo humano de sua individualidade. A realidade expressa na obra de arte é, para Lukács, sempre a realidade humana, é sempre o mundo dos homens o objeto por excelência da arte. (...).
>
> Essa maneira como Lukács entendia o humanismo da arte explica sua defesa intransigente do realismo, que não pode ser confundido com o naturalismo, o qual não consegue trabalhar artisticamente com a dialética entre essência e aparência e acaba tornando-se prisioneiro do fetichismo das formas alienadas que assume a vida cotidiana na sociedade produtora de mercadorias. Enquanto que o naturalismo ficaria prisioneiro dos detalhes de uma dada situação, o realismo captaria de forma artisticamente rica os processos e as tendências do movimento da história. (DUARTE, s.d., p. 04).

A partir da reflexão de Tonet (2006), que afirma que o processo de o indivíduo tornar-se membro do gênero humano passa pela necessária apropriação do patrimônio – material e espiritual – acumulado pela humanidade em cada momento histórico, consideramos que é através dessa apropriação que o indivíduo vai se constituindo como membro do gênero

humano. Por isso mesmo, todo obstáculo a essa apropriação é um impedimento para o pleno desenvolvimento do indivíduo como ser integralmente humano. Desta forma, quando se pretende promover o desenvolvimento das funções psicológicas para níveis mais complexos, não basta apenas assistir filmes como forma de entretenimento, mas é necessário que a eles sejam relacionados conhecimentos que se articulem ao entendimento do Cinema como forma de Arte. No entanto, na sociedade de classes, como nos mostra Leontiev, um dos principais colaboradores de Vigotski: "a encarnação no desenvolvimento dos indivíduos dos resultados adquiridos pela humanidade na seqüência do desenvolvimento da sua atividade global, de todas as aptidões humanas, permanecem sempre unilaterais e parciais" (LEONTIEV, 1978, p. 185). Este patrimônio material e espiritual a que este autor se refere está relacionado ao que há de mais elaborado pela cultura humana, no caso a Ciência, a Arte e a Filosofia. Vejamos esta citação de Lukács:

> Não pensamos aqui tão-sòmente em tôda a técnica dos instrumentos surgidos com o desenvolvimento da produção econômica, da técnica e das ciências naturais, mas também no superior desenvolvimento dos órgãos receptivos naturais causado pelas exigências cada vez mais diversificadas do trabalho, etc., e pelas fecundas relações recíprocas entre os estimulantes resultados oferecidos pela ciência e pela arte, pelo trabalho e pela prática cotidiana. A diferenciação produzida pelo desenvolvimento histórico-social, portanto, não isola entre si as atitudes singulares. Pelo contrário: quanto maior fôr a especialização, tanto maiores podem ser – se a estrutura social não intervém como fator de distúrbio, como é o caso na divisão capitalista do trabalho – suas fecundas relações recíprocas, os estímulos que elas exercem umas sôbre as outras. (LUKÁCS, 1968, p. 160).

De acordo com Engels, segundo o qual: "Primeiro o trabalho, e depois dele e com ele a palavra articulada, foram os dois estímulos principais sob cuja influência o cérebro do macaco foi-se transformando gradualmente em cérebro humano" (ENGELS, [s.d.], p. 273), e para LEONTIEV (1978), foi por meio do desenvolvimento de instrumentos e ferramentas cada vez mais complexas em virtude do trabalho, que o homem desenvolveu as funções motrizes da mão e a fonética das línguas, aperfeiçoando a articulação e o ouvido verbal, o progresso das obras de arte demonstra também a expressão do desenvolvimento das aptidões estéticas, no homem. O processo de apropriação se objetiva no decurso do desenvolvimento de relações reais do sujeito com o mundo, e estas relações "não dependem nem do sujeito nem da sua consciência, mas são determinadas pelas condições históricas concretas, sociais, nas quais ele vive, e pela maneira como a sua vida se forma nestas condições" (LEONTIEV, 1978, p. 275). Seguindo este raciocínio, para se desenvolver as aptidões artísticas e

científicas, as novas gerações devem não só ter acesso a estas formas de conhecimento, mas se apropriar do modo como elas são produzidas:

> As aquisições do desenvolvimento histórico das aptidões humanas não são simplesmente *dadas* aos homens nos fenômenos objetivos da cultura material e espiritual que os encarnam, mas são aí apenas postas. Para se apropriar destes resultados, para fazer deles *as suas* aptidões, "os órgãos da sua individualidade", a criança, o ser humano, deve entrar em relação com os fenômenos do mundo circundante através de outros homens, isto é, num processo de comunicação entre eles. Assim, a criança *aprende* a atividade adequada. Pela sua função este processo é, portanto, um processo de educação. (LEONTIEV, 1978, p. 290)

Sendo assim, por que não pensarmos o cinema enquanto um ganho histórico que pode ser um importante meio para a educação?

Se a Teoria Histórico-cultural abre uma grande possibilidade para o cinema, podemos encontrar na obra de Walter Benjamin, em seu texto **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução** uma visão bastante otimista em relação ao cinema. Benjamin publicou este texto em 1936, sendo que ele mesmo se suicidou em 1940 em fuga da Gestapo, vivia o contexto da efervescência da sociedade alemã dos anos 20 e 30 do século passado. Ao mesmo tempo que derrotada da primeira Guerra Mundial (1914-1918), era uma sociedade em pleno desenvolvimento econômico, tecnológico e bélico. Tal desenvolvimento também refletia-se na arte e no cinema, com o expressionismo alemão. Benjamin foi um dos teóricos da Escola de Frankfurt, corrente de pesquisadores que, a partir da crítica marxiana, e de outras teorias consideradas revolucionárias, como a psicanálise, formularam teses que procuravam compreender o momento histórico que viviam. Sobre Benjamin, vejamos esta citação de Kothe:

> O problema dele não era reescrever *O capital*, mas entender a especificidade do fenômeno cultural. O seu trabalho não pode ser lido como uma substituição do marxismo, mas só como uma contemplação deste num determinado aspecto que o próprio Marx quis e não pode desenvolver. Benjamin estuda a transformação da palavra literária em mercadoria, não substitui a mercadoria pela palavra: isto não lhe seria possível. Ele não queria substituir o modo "moderno" (isto é, capitalista industrial) de produção pelo moderno modo de produção literária: queria estudar o modo moderno de produção literária e a modernidade de seu produto, ou melhor, esta modernidade dentro do modo moderno de produção e esse modo moderno em sua modernidade literária. (KOTHE, 1991, p. 14-15).

Benjamin parte da tese de Marx que pode ser citada em nesta passagem: "A força é o parteiro de toda sociedade velha que traz uma nova em suas entranhas. Ela mesma é

uma potência econômica." (MARX, 1998, p. 864). Assim, a tônica de sua teoria é que as produções do capitalismo serão a força que o derrubarão, por conterem um potencial revolucionário. Ele acreditava que o cinema era essa força.

Pra Benjamin, toda arte possui a característica de reprodutibilidade técnica. No entanto, cada época produziu obras com "aura", ou seja, obras que sua reprodução era tão difícil que possuíam caráter de únicas. A aura confere à obra de arte um caráter quase sacro, e que por este motivo muitas vezes foi explorada pela religião, em rituais. O cinema rompe com isso, pois:

> Pois a *aura* depende de seu *hic et nunc*. Ela não sofre nenhuma reprodução. No teatro, a *aura* de Macbeth é inseparável da aura do ator que desempenha esse papel tal como a sente o público vivo. A tomada no estúdio tem a capacidade peculiar de substituir o público pelo aparelho. A *aura* dos intérpretes desaparece necessariamente e, com ela, a das personagens que eles representam. (BENJAMIN, 1980, p. 16).

A característica fundamental do cinema é a mediação pelo aparelho: a câmera ao ser gravado, a montagem, o projetor. Não é a arte que se coloca como natural, mas obrigatoriamente mediada pela técnica que faz o público conviver e ser desafiado por ela. O cinema possui inúmeros artifícios de montagem, e novas linguagens (o quadro) para o público.

> Para Benjamin, o que tornava o cinema único era, paradoxalmente, o seu caráter não-único, o fato de que suas produções eram disponibilizadas multiplamente, para além das barreiras de tempo e espaço, em um contexto em que o fácil acesso transformava-a na mais social e coletiva das artes. (STAM, 2003, p. 84)

Desta forma, o cinema possui uma *praxis* que o torna totalmente peculiar em relação ao outros modos de arte. Tanto no teatro, como no na pintura, a *aura* do ator ou do pintor são a expressão da individualidade, o que no cinema, de produção altamente coletiva, especializada na divisão do trabalho, o que implica na reprodução do capitalismo no fazer do cinema.

> A auto-alienação expressa na representação do homem no aparelho revela uma "aplicação altamente criadora". O ator cinematográfico se encontra numa situação de estranheza diante do aparelho e isto pode ser transferido para as telas, podendo ser vista pela massa, que irá controlá-la. A invisibilidade da massa para o ator reforça este controle. Assim, Benjamin coloca sua posição: a arte contemporânea deverá se orientar mais para a reprodutibilidade e menos para a obra original para ser mais eficaz. O uso

> político do controle da massa sobre o ator ocorrerá com o fim do capitalismo, já que no contexto atual o capital cinematográfico impede tal processo, pois dá um caráter contra-revolucionário a ele, promovendo, inclusive, o "culto do estrelato". (VIANA, 2006)

É interessante notarmos que ele já visualizava, nos anos 30, o acirramento das tensões do fascismo e do nazismo que culminariam em mais um conflito mundial. Interpretando esses regimes totalitários como uma das formas da atuação do capitalismo na política, Benjamin previa que a estética da guerra se anunciaria. O fim do capitalismo então, se fazia necessário como forma de preservação da humanidade:

> *Fiat ars, pereat mundus*, esta é a palavra de ordem do fascismo, que, como reconhecia Marinetti, espera da guerra a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica. Aí está, evidentemente, a realização perfeita da arte pela arte. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo, aos deuses do Olimpo: agora, ela fez de si mesma, a fim de conseguir viver a sua própria destruição, como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo. A resposta do comunismo é politizar a arte. (BENJAMIN, 1980, p. 28).

A posição otimista de Benjamin em relação ao cinema foi criticada até mesmo por outros integrantes da Escola de Frankfurt, como Adorno, que não faz parte de nossos objetivos, pelo menos por enquanto, de apresentar este debate. Mesmo entre outros autores de vinculação ao pensamento marxiano, o cinema é visto assim como Vazquez:

> o *star system* em que se apóia, em geral, a indústria cinematográfica capitalista, e, em particular a norte americana, é uma criação artificial dos produtores para assegurarem o máximo lucro, ligado, por sua vez, ao número de espectadores que podem assistir a fita. E, ao lado do *star system* (ou vedetismo), deve-se colocar a preferência dos espectadores – preferência fabricada ou induzida de fora – por certos temas ou genros de películas que terminam por se converterem no tema ou gênero que o público *necessita* ver, ainda que, em última instância, sua necessidade não seja tanto sua quanto dos próprios produtores. (VAZQUEZ, 1978, p. 282).

Sendo assim, podemos observar, a partir da Teoria histórico-cultural, que há espaço para a emergência de um indivíduo criador e criativo, e não apenas reprodutor. E, a partir de Benjamin, podemos entender o cinema como meio para esta possibilidade, uma vez que, ao observarmos a produção cinematográfica norte-americana comercial, podemos perceber que o que tem imperado é a estética da guerra como meio de manter o capitalismo vivo e atuante.

Referências.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Col. Os Pensadores.

DUARTE, N. *Arte e formação humana em Lukács e Vigotski*. Disponível em <http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT17-4026--Int.pdf>.

ENGELS, F. & MARX, K. *A ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ENGELS, F. *Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem*. *In*: MARX, K. & ENGELS, F. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Alfa-Ômega, [s.d.]. Vol. 2.

FACCI, M., BARROCO, S. & LEONARDO, N. *A historicidade na constituição do sujeito: considerações do marxismo e da Psicologia Histórico-cultural*. In: TOMANIK, Eduardo A.; CANIATO, Angela Maria Pires; FACCI, Marilda Gonçalves Dias (Orgs). *A constituição do sujeito e a historicidade***.** Campinas, SP: Editora Alínea, 2009.

KOTHE, F. *Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história*. In: KOTHE, F. *Walter Benjamin*. São Paulo:Ática, 1991.

LEONTIEV, A.. *O Desenvolvimento do Psiquismo.* São Paulo: Editora Moraes, 1978.

LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARX, K. *O capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital*. 16.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998. Vol. II.

MÈSZÀROS, I.. *Século XXI: Socialismo ou Barbárie.* Rio de Janeiro: Boitempo, 2003.

NOMA, A. K. *Visualidades da vida urbana: Metropolis e Blade Runner*. Tese de Doutorado em História Social, São Paulo: PUC, 1998.

OLIVEIRA, B. *Cinema e imaginário científico*. *Hist. cienc. saude-Manguinhos* [online]. 2006, vol.13, suppl., pp. 133-150.

SENNET, R.. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo.* 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. 2.ed. Campina: Papirus, 2003.

TONET, I. *Educação e formação humana*. 2006. Disponível em: <http://us.share.geocities.com/ivotonet/arquivos>. Acesso em: 20 mar. 2007.

VAZQUEZ, A. *As idéias estéticas de Marx*. 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

VIANA, N. *O cinema segundo Walter Benjamin*. Revista Espaço Acadêmico n. 66 nov/2006. Disponível em < http://www.espacoacademico.com.br/066/66viana.htm>.

VIGOTSKI, L. S. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca***.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LER IMAGENS NOS/DOS/COM OS COTIDIANOS ESCOLARES: QUESTÕES QUE NOS PERMEIAM

Rafael Marques Gonçalves
Mestrando em Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Juiz de Fora/MG
rmgoncalves@ymail.com

"O conhecimento das imagens, de sua origem, suas leis é uma das chaves de nosso tempo. [...] É o meio também de julgar o passado com olhos novos e pedir-lhes esclarecimentos condizentes com nossas preocupações presentes, refazendo uma vez mais a história à nossa medida, como é o direito e dever de cada geração."
(FRANCASTEL, 1973)

A oportunidade de participar deste "III Encontro Nacional de Estudos da Imagem" muito me entusiasma, ao passo que tenho buscado trilhar caminhos teórico-metodológicos de pesquisa em educação a partir do uso e debate sobre as imagens, bem como suas diversas possibilidades de aproveitamento naquilo que almejamos estudar. A inserção nesta temática e estudo toma por base muitas outras discussões tecidas por diferentes grupos de pesquisa no Brasil, destacando o fato de que os estudos nos/dos/com os cotidianos (Alves e Oliveira, 2008), buscam dar centralidade a vida cotidiana, ao que nos é corriqueiro, e potencialmente recheado de múltiplos sentidos, tenho buscado percorrer as pistas e trilhas que estes são capazes de nos fornecer, e com isso propor discussões, a partir de diálogos com Alves e Oliveira (2010), Alves (2001) que trazem em seu bojo o uso das imagens no/do cotidiano escolar enquanto recurso metodológico.

Dialogando com as noções dos estudos nos/dos/com os cotidianos busco tecer as redes necessárias para a compreensão das singularidades das práticas escolares cotidianas, a partir de imagens fotográficas captadas no/do cotidiano escolar. Entendo as fotografias como fontes de pesquisa, buscando ressaltar uma criticidade e um viés criterioso para sua compreensão e com ele fazer emergir diferentes potências de trabalho, a partir das imagens cotidianas, sendo assim o objetivo deste trabalho é tecer uma discussão sobre o uso da

imagem fotográfica frente as (in)certezas que se tem em nossos sentidos sobre os modos de se *fazertecer* conhecimento com imagens nos/dos/com os cotidianos escolares.

Sobre o cotidiano...

Pensarviversentir a pesquisa em educação junto a autores e noções teóricas que buscam dar centralidade às ações realizadas pelos sujeitos como principal potência na legitimação do conhecimento produzido, torna-se necessário um deslocamento conceitual com a maneira de *pensarfazer* a pesquisa em educação, onde se faz necessária a construção de alternativas contra-hegemônicas de trabalho e compreensão.

Inicialmente o termo cotidiano remete a um entendimento de rotina, de dia-a-dia, hábitos e costumes, deveres e fazeres que cotidianamente tenhamos, produzimos e sentimos sempre de uma mesma maneira, ocultando nossas ações, apontando-as como rotineiras. Pais (2003), na busca de entender o cotidiano de maneira contrária a uma simples constatação simbólica, aponta que no cotidiano está a possibilidade de sentir diferentes noções. Inicialmente o cotidiano seria o que no dia-a-dia se passa, mesmo quando nada aparentemente se passa, ou seja, no cotidiano coexistem ações, sentidos, formulações e produções epistemológicas.

Pais (2003), em seu texto, traz uma discussão interessante acerca dos estudos sociológicos que se fazem como ouriços e os saberes não alinhados do campo da sociologia. Para o autor, a legitimação de modelos e verdades científicas dá-se pelo fato de que ambos pressupõem aperfeiçoar performances que fabricam uma dada realidade do social, como base em estatutos e teorias que na maioria das vezes pairam sobre a sociedade como hábitos e totens científicos, onde a própria ciência traduz-se em representações coletivas de uma aparente face do cotidiano. Neste sentido, as regras da razão subordinam o saber e a produção do conhecimento a uma lógica do valor de uso e troca que este exerce sobre a sociedade.

Na contramão deste modelo e tendências fixas, a sociologia do cotidiano procura usar a teoria de maneira distinta, principalmente pelo fato que teoria e prática de pesquisa são indissociáveis, ou seja, todo e qualquer pressuposto teórico que anime certa pesquisa vai partir do cotidiano e suas diferentes noções e nuances. Como vias de desvio, Pais (2003) aponta que para estarmos atentos a tais vias e possíveis brechas que os saberes, antes alinhados no entendimento da sociedade, possuem para criarem-se espaços, outras brechas e intervalos no campo dos saberes desalinhados. Daí que a sociologia do cotidiano é, sobretudo,

um *espaçotempo* de produção de sentidos que comumente estão ligados a detalhes que fermentam a impossibilidade de estabelecer padrões de uma totalidade nas localidades do cotidiano.

Em suas palavras, Pais (2003, p. 30) esclarece que:

> Neste percurso de "trespasse", a sociologia do quotidiano corresponde mais a uma perspectiva metodológica do que a um esforço de teorização, a menos que se ressuscite a acepção antiga (de tradição grega) do termo "teoria", que significava "panorama", "descrição ordenada e compreensiva" – à margem das normas, leis, preceitos e regras que dominam os grandes quadros teóricos, de natureza mais explicativa. Em que consiste a perspectiva metodológica do quotidiano? Precisamente em aconchegar-se ao calor da intimidade da compreensão, fugindo das arrepiantes e gélidas explicações que, insensíveis às pluralidades disseminadas do vivido, erguem fronteiras entre os fenômenos, limitando ou anulando as suas relações recíprocas.

Os fios cedidos por Pais (2003) em sua perspectiva de entendimento e compreensão do cotidiano, enquanto local de permanente produção, (re)significação e legitimação de conhecimentos, mostra-se ainda como um viés metodológico para se pensar/fazer/sentir a pesquisa em educação nos/dos/com os cotidianos, que busca pensar/fazer/sentir os espaços escolares e não escolares cotidianamente em sua pluralidade para além de sua rotina.

Como perspectiva metodológica as pesquisas *nos/dos/com os cotidianos* trazem caminhos possíveis para orientar meu vadiar pelo cotidiano escolar e suas plurais maneiras de se fazer e criar conhecimentos. As "premissas necessárias" para desinvisibilizar os cotidianos e suas lógicas em redes apontam que ver/rever o/no cotidiano de uma escola de educação em tempo integral vai requerer outras lógicas e noções metodológicas que vão emergir cotidianamente.

Alves (2008) aponta que o cotidiano é um "objeto" complexo, que exige também métodos complexos para conhecê-lo. Seguindo essa trilha, alguns aspectos abrem caminho para compreender a complexidade: o pesquisador pode pautar-se pelo *sentimento do mundo* e não apenas olhá-lo a partir de analogias no/do/com o cotidiano, ou seja *virar de ponta cabeça*; *beber em todas as fontes*, indo além dos modos de produzir conhecimento do pensamento herdado, dedicando-se a buscar e aprofundar outras fontes, tecendo novos saberes; e não menos importante, *narrar a vida e literaturizar a ciência*, sempre em conjunto com os nossos sujeitos de pesquisa.

e pesquisar nos/dos/com os cotidianos...

A metodologia de trabalho nos/dos/com os cotidianos aponta alguns movimentos necesários e toma como premissa o que Alves (2008) busca denominar, pedindo licença a Drummond, de *sentimento do mundo*, presente na capacidade que devemos ter de não apenas olhar o mundo e sim sentí-lo, em todas as suas nuances, possibilidades e pontos de vista.

Estando assente no sentimento do mundo a autora discute cinco movimentos necessários, mas não únicos, de estar aberto a sentir o cotidiano onde se passam nossas pesquisas, o primeiro deles dar-se-á através de um *mergulho* na "realidade" cotidiana e para "apreender essa 'realidade' é preciso estar atento a tudo o que nela se passa, se acredita, se repete, se cria e se inova, ou não" (p. 21) e rememorando Pais (2003) sentir o cotidiano mesmo quando nada aparentemente se passe nele, este movimento nos possibilita entrelaçar e laçar fios e redes ligados aos *saberesfazeres, à*s práticas e aos sujeitos cotidianos em suas multiplicidades, buscando no diálogo atento, o fôlego necessário para o constante mergulho.

Seguindo pelas trilhas dos estudos nos/dos/com os cotidianos um segundo movimento que se chama: *virar de ponta cabeça*, surge no trabalho com a preocupação que o conhecimento tecido em rede, pode estar na contramão do estabelecimento de noções teóricas como verdades únicas e sim como limites. Isso quer dizer que virar de ponta cabeça os estudos que realizamos será indiciar aspectos, noções e pressupostos epistemológicos, nos quais a base está em vislumbrar os *espaçostempos* cotidianos de práticas e redes como critério e referencial epistemológico, colocando-nos frente à necessidade de ter sensibilidade para perceber a teoria como limite. (ALVES, 2008)

Um terceiro movimento das pesquisas nos/dos/com os cotidianos escolares é entendido como o *beber em todas as* fontes. Se o mergulho e o ato de virar de ponta cabeça nos coloca face a uma diversidade de discussões, este terceiro movimento aponta que é necessário pensarmos que além daquilo que possamos "agrupar", sistematizar e contar, é possível ainda encontrar e se encantar com outras possibilidades de leituras, de sistematização e agrupamento, tendo como ponto de partida as múltiplas maneiras com as quais é possível encontrar as fontes de minha pesquisa, ouvindo, olhando e escutando atentamente o que consideramos como fontes.

Nas anotações de diários de campo, nas conversas com as professoras, nos desenhos e imagens fotográficas, dentre outros, tem-se a importância de incorporar tanto o diverso

como a totalidade das expressões individuais e coletivas nessas fontes, assumindo a heterogeneidade ao avesso dos referenciais e fontes de pesquisa tidos como pontos decisivos de desvelar do real. Como na imagem da rede de caçar borboletas de Certeau, trazida por Alves (2008), é necessário tecer outras redes que captem as diferenças, as histórias que os sujeitos praticantes do cotidiano têm a contar, as experiências pensadas/vividas e sentidas, sejam de todas as possíveis fontes nas quais posso beber.

Com os movimentos apresentados até então se pode apreender que o ato de pesquisar e tecer pesquisa nos/dos/com os cotidianos pressupõe outra abordagem de materializar os sons, os cheiros, os gostos etc. que se compreendem e com eles legitimam outras formas de tecer conhecimento e redes em nossos "relatórios", uma alternativa viável está em outro movimento que Alves (2008) apresenta como *narrar vida e literaturizar a ciência*, que irá compor outras maneiras de se tecer nossas pesquisas.

Ao discutir a questão da escrita e sua importância na configuração de um dado "modelo" de sociedade, a autora aponta a necessidade de perceber a multiplicidade de expressões que estão presentes em nossas sociedades e que talvez não pudessem apenas ser tidas como escritas, já que na maioria das vezes eles não obedecem a uma linearidade, seja em sua construção, seja na sua apresentação, por indicarem caminhos de uma *escritafalada*, *falaescrita* ou uma *falaescritafala*, ou seja, caminhos de uma narrativa.

Encontrando na narrativa um caminho em potencial para abordar as expressões linguísticas implicadas pelos cotidianos, a autora ainda ressalta que a narrativa de uma história e/ou fato cotidiano não constitui uma mera descrição do mesmo, fazendo-se necessária a incorporação da ideia de que ao narrar uma história a fazemos como um *narrador praticante* que entrelaça e traça os fios e redes apresentados que chegam até o pesquisador. Como em uma *arte de contar histórias* é possível narrar a vida cotidiana dentro de sua própria vida, sons, cheiros, gostos... (ALVES, 2008).

É interessante perceber que em todos os movimentos necessários a uma pesquisa no/do/com o cotidiano a centralidade das ações envolve os sujeitos que as praticam, exercem, criam e narram suas histórias. Neste sentido, tem-se um quinto movimento que Alves (2008) define como *Ecce femina*, que abarca os homens e mulheres que cotidianamente nos auxiliam a fazer pesquisa, onde o coletivo é fundamental para a compreensão e sistematização de tudo o que envolve as abordagens cotidianas da pesquisa.

Os envolvidos na/da pesquisa deixam de serem objetos, para serem sujeitos que sentem o mundo, o viram de ponta cabeça, bebem em todas as fontes e narram suas vidas, ou

seja, participam ativamente da pesquisa coletivamente com o pesquisador, pois “o grande desafio (...) é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralista e multifacetada do mundo (CALVINO, 1990, p.127)

Pesquisar nos/dos/com os cotidianos, parece razoável crer, será o sinônimo de deparar-me com as incertezas, tendo como companheira a dúvida e talvez o assombro, enveredando-me pelo cruzamento das múltiplas dialéticas, entre o "rotineiro" e o "acontecimento". Esse percurso pode desinvisibilizar os elementos que o engendram: a multiplicidade e a fluidez, na medida em que me interessa no/do/com o cotidiano os processos através dos quais micro e macroestruturas são produzidas assim como as práticas sociais produtoras da realidade social em/na sua cotidianidade. (OLIVEIRA; ALVES, 2008)

...com imagens e suas narrativas

Pensar nas possibilidades que os estudos nos/dos/com os cotidianos trazem leva-me ao encontro de outros fios e redes com os quais posso tecer junto a outros pesquisadores uma reflexão que envolve o uso de imagens na pesquisa em educação junto daqueles que se dedicam a trabalhar com os cotidianos sejam escolares ou não – Alves e Andrade (2010), Ciavata e Alves (2004), Sgarbi (2005) – suas imagens e narrativas através de desenhos, cartuns e fotografias, entendendo esta última enquanto *fonte de pesquisa*, como afirma Martins (2008), para narrar as experiências cotidianas da pesquisa.

Flusser (2009) atribui à imagem a noção de uma superfície que pretende representar algo inserido num *espaçotempo*. Sua origem liga-se intimamente às dimensões que envolvem sua criação e reprodução, visto que enquanto capacidade de abstração do real a imagem e suas abstrações do imaginário fornecem uma reflexão sobre suas dimensões imagéticas. Entendo que a compreensão imagética se dá nos planos pelos quais as imagens são constituídas, o significado decifrado aparenta as mediações entre o homem e o mundo.

Para tal, aponta o autor, que a *imagem técnica* produzida pelos aparelhos fotográficos leva em consideração um gesto de fotografar que salte sobre as regiões e dimensões aparentes no campo da visão para encontrar com um *espaçotempo* onde outras regiões permutem aquilo que se deseja imprimir na superfície fotográfica, ou seja, o ato de fotografar é composto de saltos imaginários que possibilitam as imagens estabelecerem possibilidades imaginárias inesgotáveis.

No trabalho com fotografias, Alves e Andrade (2010) lembram que se fazem necessárias duas discussões: a primeira cabe ao campo do fotográfico que engloba as escolhas, o que fez e o porquê do registro em imagem fotográfica de uma determinada situação; e a segunda que parte do fotógrafo, que levando em consideração a urgência da transmissão de uma verdade social, ou não, dependendo da função e informação que se deseja vincular à fotografia, estabelece determinados parâmetros de interpretação. No entanto, graças à capacidade que a fotografia tem de atribuir e permitir múltiplas leituras, esta quando vista ou revista subverte e inverte os dois pontos destacados.

No que diz respeito às ocultações e revelações que a fotografia tem na/da/sobre a vida cotidiana, as múltiplas facetas de leituras e proposições que levam ao ato de fotografar, Martins (2008) lembra que os processos fotografáveis e a máquina fotográfica não podem literalmente serem consideradas como objetos de (re)produção da "realidade" social frente à subjetividade que envolve o momento de "congelamento" do cotidiano. Neste sentido, pode-se compreender a fotografia como um componente de funcionamento da vida entre tensões daquilo que se deseja ocultar e/ou revelar.

O interessante é perceber e reconhecer o caráter polissêmico da imagem, uma que vez o ato de fotografar não congela o que de fato está no social e sim nutre a interpretação de uma contínua sociabilidade em fluxo, que por vez ou outra, vai agregar e (re)definir significações de um aparente "congelamento" de imagem, ou seja, o "retrato" da sociedade. Assim como aponta Martins (2008), sobre a imagem:

> Vista como um conjunto narrativo de histórias, e não como mero fragmento imagético, se propõe como memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, como recordação do impossível, do que não ficou e não retornará. Memória de perdas. Memória desejada e indesejada. Memória do que opõe a sociedade tradicional, memória do comunitário que não dura, que não permanece. Memória de uma sociedade de rupturas, e não de coesões e permanências. Memória de uma sociedade de perdas sociais contínuas e constitutivas, de uma sociedade que precisa ser recriada todos os dias, de uma sociedade mais de estranhamentos do que de fatos. (p. 45)

Espaçotempo de memória, de vidas, de cotidianos e narrativas, as imagens fotográficas tomam uma dimensão importante e fundamental para a (re)leitura nos/dos

cotidianos, visto que pode-se elencar imageticamente as ocultações e (re)velações das redes de significados e conhecimentos tecidas pelos sujeitos praticantes, sobretudo quando é possível fazer da imagem fotográfica um espelho através do qual adentramos e percorremos os sentidos, as divagações e indagações que fazem parte de um negativo (e positivo) do gesto fotográfico.

Manguel (2001) aponta para a possibilidade de interpretação e da tradução narrativa da qual a natureza e seus frutos do "acaso" são possíveis, a partir de riscos, rabiscos, sons e imagens, onde ocorre um paralelo entre palavras e imagens, no qual se pode reconhecer a experiência de um mundo. As imagens que se apresentam em nossa consciência, sejam encerradas por um moldura e/ou soltas em nossos sentidos, fluem em (re)descobertas, associações e combinações, que com palavras emprestadas podem ser lidas, faladas e escritas independente do tempo que dispomos para contemplá-las e narrá-las.

Nas relações que se estabelecem no vislumbrar da imagem fotográfica e em sua leitura, pode-se atribuir a elas uma ampliação do que inicialmente estaria limitado pelo "congelamento" imagético, perante o caráter temporal de um antes e depois. Com isso, a leitura e o decifrar imagético podem ser possíveis no vaguear pela superfície da imagem denominada por Flusser (2009) como *scanning* que seguirá a estrutura da qual se constitui sua superfície. O ato de vaguear estabelece as conexões temporais, nas quais o ato de estabelecer marcos temporais torna-se infinito e inesgotável na (re)organização e tessitura de redes compreensivas das narrativas imagéticas.

Neste sentido, com o gesto de fotografar para narrar através das imagens o cotidiano com o qual me disponho a dialogar, levo em consideração um espírito coletivo, seja na captura das imagens, seja em suas leituras, sendo importante destacar o aspecto referente a uma tomada de consciência de que os sujeitos praticantes da vida cotidiana constroem outras narrativas que podem e vão influenciar as minhas, com suas fragmentações e ocultações, (re)ordenando imaginariamente o que era tido como irrelevante na/da vida cotidiana.

Inicialmente, a leitura de imagens pode se parecer perdida e vazia quando se é levado em consideração à ampla dimensão de possibilidades deste recurso, mas é importante destacar e tecer que as imagens e suas narrativas oferecem pistas sobre algo que estaria aparentemente não-visível em seus fragmentos constitutivos. Um "elefante atrás da orelha" é elemento fundamental para o uso da imagem nas pesquisas nos/dos/com os cotidianos, não nos deixando levar para a sua utilização como meras ilustrações ou pela ilusão de que a imagem

traz em sua leitura uma verdade absoluta mas sim, estar atento à multiplicidade dos processos de tessitura dos conhecimentos.

Assim a leitura de imagens vai ao encontro de redes que se constituem através das narrativas que as imagens carregam, pois "nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa" (MANGUEL, 2001, p 28).

O alerta referente ao uso das imagens na pesquisa em educação pode ser corroborado na leitura que Fischman (2004) faz sobre o uso desta alternativa como fonte de pesquisa ligada na necessidade de incorporar "criticamente, a noção de investigação e reflexão sobre o que vemos, e como essas imagens são construídas e reconstruídas por todos os participantes" (p. 119). Usada para "dar voz" e/ou fazer surgir imagens congeladas de uma "realidade" em permanente fluxo, já que o pressuposto imagético da pesquisa pressupõe a sua incorporação, tendo como ponto de partida à vida cotidiana e seu imaginário ético e estético.

Como um aspecto metodológico no/do uso e leitura de imagens, Kossoy (2009) busca evidenciar quatro pontos que são pertinentes de serem destacados para "finalizarmos". Um "guia de orientação" do trabalho cotidiano para a pesquisa em conjunto com alguns dos movimentos necessários apresentados inicialmente para se pensar/fazer/sentir a pesquisa nos/dos/com os cotidianos escolares.

O primeiro deles está em ressaltar uma criticidade e um viés criterioso para compreendermos o *mergulho* no cotidiano com as imagens enquanto fontes. Neste sentindo, Kossoy (2009), ressalta as seguintes questões: ***"quem constituiu as fontes? Em que condições? Para quê? O que expressam? O que dizem e o que não dizem?"*** (p. 157), através das quais é possível nos colocarmos em constante alerta e dúvida. Viver as (in)certezas que se tem *a priori* em nossos sentidos sobre os modos de se *fazertecer* conhecimento em rede em imagens.

Os questionamentos nos colocam em face de necessidade de entender o mundo e vivermos em sua incompletude, na medida em que como Freire (????) somos seres inconclusos e com isso em constante reformulação. Ou seja, as questões que podemos fazer a um certo grupo de fontes imagéticas hoje podem não ser as mesmas no futuro, por sermos sujeitos que inseridos no/do mundo experimentos, vivemos e tecemos outras redes de conhecimentos cotidianamente, o que de certa forma acarretaria na compreensão e no questionamento de nossas fontes de pesquisa, as imagens fotográficas.

Outro fator importante nesse primeiro aspecto é os fragmentos de uma série e/ou acervo fotográfico a ser pesquisado pode ser entendido como um dado tema da vida, algo que aconteceu no *espaçotempo* em que aparentemente nada aconteceu, mas esta registrado fragmentariamente pelas fotografias e o que nelas se vê reunidas são recortes, escolhas que expressam diferentes significados, apresentando ainda silenciamentos ou não.

Kossoy (2009) aponta que no uso das imagens fotogra´ficas é necessário ***"não esquecer que as fontes só começam a falar a partir do momento em que as interrogamos, e que a qualidade das respostas que elas podem dar coincide com a qualidade das questões que se formulam."*** (p.158). Levando ainda em consideração que ***"ressaltar que as fontes não dizem tudo, não podem dizer tudo – mesmo quando as lemos escrupulosamente e formulamos as perguntas certas"*** (p. 159).

A proposta de *virar de ponta cabeça* e *beber em todas as fontes*, dos estudos nos/dos/com os cotidianos, creio estarem ligadas intimamente aos dois aspectos acima apontados, pois se faz necessário para a prática cotidiana de pesquisa certa criticidade no sentido de que ao explorar o campo imagético, podemos através de diálogos, questionamentos, etc. problematizar a leitura das imagens e com isso nos aproximar da discussão que Kossoy (2009) aponta, uma vez que o campo iconográfico das imagens podem trazer diferentes formas de abordagem da sua compreensão.

A partir disto, pressupõem-se que vai estar no uso da teoria como limite um percurso capaz de fazer emergir das fontes outras leituras possíveis, entendendo ainda que referente às fotografias da vida cotidiana que escolhemos para fazer parte do nosso corpus de análise são fragmentos e carregam consigo relações subjetivas as quais nos impõe em sua leitura conhecer bem mais do que já conhecemos, sendo através do ato de beber em todas as fontes possíveis um caminho plausível para o entendimento da multiplicidade presente nelas.

Versando sobre a exigência ética, o mesmo autor busca ressaltar que o pesquisador ***"seja particularmente escrupuloso e prudente e que seja guiado por uma concepção rigorosa da verdade histórica"*** (KOSSOY, 2009, p.159). Neste sentido, podemos nos aproximar das noções que construímos ao *literaturizar a ciência* e tomar a *ecce femina* enquanto ponto focal no/do trabalho da escrita, da abordagem e narrativa das fontes e vozes no/do/com o cotidiano no qual nos propomos a pesquisar. Na medida em que uma pesquisa onde os aspectos ligados ao social e as instituições envolvidas, requer não apenas a legitimação dos sujeitos envolvidos, mas também o respeito pelas suas relações e suas identidades.

Para darmos um final (mas sem nada a concluir)...

Enquanto possibilidades e potências de trabalho que repercutem em instâncias reflexivas que buscam legitimar o *espaçotempo* do cotidiano escolar como via de permanente produção de conhecimento, onde as *redes de conhecimento* tecidas levam à emergência e os sujeitos praticantes reconhecidos enquanto sua complexidade. O diálogo dos estudos nos/dos/com os cotidianos com a prática e leitura de imagens fotográficas, alicerçados num coerência ética, com a vida cotidiana, se encharcam de uma noção de pesquisa em educação que podem apresentar as nuances de legitimação dos conhecimentos que até então eram excluídos e silenciados por uma objetividade e racionalidade de pesquisa que atribuía ao cotidiano imagem de mera repetição e não vitalidade.

Se a possibilidade de pesquisarmos com imagens e suas narrativas trazem a tona diálogos entre as diferenes experiências e práticas cotidianas captadas em imagens, fica a expectiva do confronto de nossas experiências com as experiências que nos são (im)postas, mesmo quando a pluralidade e a diversidade insistem em aparecer, tanto em nosso cotidiano, quanto em nossas leituras e narrativas imagéticas, com isso é mais do que chegado o momento de nos centralizarmos a tudo e todos que tecem o cotidiano.

Assim, devemos entender e assumir que aos mergulharmos nos/dos/com os cotidianos, destaco aqui o escolar, não podemos nos furtar da luta de desinvisibilizar destes a multiplicidade que vai além daquilo que podemos inferir inicialmente, onde o conhecimento e o reconhecimento dos *espaçostempos* cotidianos não se resume ao que esta diante de nossos olhos e muito menos ao que a simples leitura de imagens é possível interpretar, exigindo ainda de nós um grande esforço para nos livrarmos de nossos juízos para então podemos pensar/viver/sentir a vida, as narrativas e as memórias imagéticas em sua diversidade, já que o momento de ontem não retorna ao hoje em sua plenitude e nuca irá se repetir igualmente...

Referências

ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês Barbosa de. Pesquisas em currículos através de imagens e narrativas de professores. In: ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICA E PRÁTICA DE ENSINO, 15, 2010, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2010. 1 CD-ROM.

ALVES, Nilda. ANDRADE, Nivea. Possibilidades de escrita da história imagética de uma universidade. In: Seminário do Laboratório Educação e Imagem, 5., 2010, Rio de Janeiro. **Anais**... Rio de Janeiro: UERJ, 2010. 1 CD- ROM.

ALVES, Nilda. Sobre movimentos das pesquisas nos/dos/com os cotidianos. In.: ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês Barbosa de.(orgs.). **Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas:** sobre redes e saberes. Petrópolis: DPetAlli, 2008, p. 39-48.

ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês Barbosa de.(orgs.). **Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas:** sobre redes e saberes. Petrópolis: DPetAlli, 2008.

ALVES, Nilda. Imagens das escolas. In: ALVES, Nilda; SGARBI, Paulo. (orgs). **Espaços e imagens na escola.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 7-18.

FISCHMAN, Gustavo E. Reflexões sobre imagens, cultura visual e pesquisa educacional. In.: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda. (orgs) **A leitura de imagens na pesquisa social:** história, comunicação e educação. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008, p. 109 – 126.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** Perspectiva: São Paulo, 1973.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumarã, 2009.

KOOSY, Boris. **Fotografia e história.** 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem.** São Paulo: Contexto, 2008.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de; ALVES, Nilda. (orgs). **Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas:** sobre redes de saberes. Petrópolis: DPetAlli, 2008.

PAIS, José Machado. **Vida cotidiana.** São Paulo: Cortez, 2007.

ALTERIDADE E ORIETALISMO: A DEMARCAÇAO DO OUTRO NAS FOTOGRAFIAS DO CONFLITO ENTRE ISRAELENSES E PALESTINOS

Regina Krauss

Universidade Estadual de Londrina

Resumo

Este trabalho atenta para a caracterização imagética de palestinos e israelenses nas capas do jornal *Folha de S. Paulo*. Para isso, utiliza como subsídio os conceitos de teóricos da imagem e da semiótica da cultura de Bystrina, além das noções de estereótipo e arquétipo para compreender de que modo se elabora a construção da alteridade na oposição Ocidente *versus* Oriente. A partir dos esquemas de representação escolhidos pelo jornal, investiga as estratégias de apelo emocional, espetacularização e mitologização dos personagens para demarcar o espaço do Outro na imprensa diária e na formação de imaginários coletivos.

Palavras-chave: Fotografia. Israel e Palestina. Alteridade.

Abstract

The aim of this paper is to present an image analysis of photographic coverage on the conflict between Palestinians and Israelis through the covers of *Folha de S. Paulo*. Using as support the theoretical concepts of the image and the Bystrina Semiotics of Culture, beyond notions of stereotype and archetype to understand how it produces the representation of otherness in the opposition West *versus* East. From the forms of representation chosen by newspaper, investigates the strategies of emotional appeal, spectacularization and mythologizing of the characters to demarcate the space of the Other in the daily press and the formation of collective imaginary.

Keywords: Photography. Israel and Palestine. Otherness.

Introdução

Este artigo trata, principalmente, da caracterização imagética dos israelenses e palestinos nas capas da *Folha de S. Paulo* intentando perceber como se configura a presença de cada um desses povos na cobertura do jornal. Partiu-se da percepção de que sutilezas podem ser percebidas na representação do conflito. Dentre elas, se pode sugerir a escolha pela espetacularização da morte e da violência que o Outro sofre e a diferenciação que se faz dos israelenses quando fotografados durante os ataques.

Que sentidos aparecem quando se analisa as informações iconológicas presentes nas capas do jornal depois de passarem por três filtros: do olhar do fotógrafo, das agências internacionais e dos editores dos jornais diários que compram e escolhem estas imagens? Além disto, analisadas as imagens dentro de um repertório específico, que juízos de

valor a respeito dos povos envolvidos no conflito aparecem?

O litígio entre palestinos e israelenses irrompeu infinitas vezes nos noticiários brasileiros, e mesmo antes da decisão da Organização das Nações Unidas (ONU) autorizando a criação do Estado de Israel, em 1947, já se divulgavam relatos acerca da disputa entre os dois povos. Foi, no entanto, após a decisão do órgão internacional, que a imprensa passou a cobrir os acontecimentos na Faixa de Gaza e região. Para além do olhar ávido que acompanha as muitas capas dos jornais que estampam palestinos e israelenses, uma história secular que poucos espectadores conseguiriam explicar e a representação de figuras humanas com traços físicos e culturais diferentes dos 'ocidentais', cujas mortes ali impressas testaram os limites da recepção ética e estética cotidianamente no jornal diário.

A construção do Outro

Nas fotografias selecionadas a seguir, é possível observar a associação frequente dos personagens a estruturas arquetípicas, polarizações e demarcações estereotipadas. Durante este período do conflito – que compreende o maior ataque israelense a Faixa de Gaza nos últimos 40 anos – as fotografias foram todas feitas por fotógrafos palestinos, pois Israel proibiu a entrada de jornalistas na região. Sua nacionalidade enfim aparece nos créditos juntamente com a agência internacional. O detalhe não pode ser ignorado.

FOLHA DE S.PAULO

Israel prepara ataque terrestre a Gaza

Fig. 1 – *Folha de S. Paulo* (29 de Dez. de 2008), Capa

Fig. 2 – Fotografia publicada na capa. 29 de Dez. de 2008

Legenda: Família palestina passa por prédio em chamas após míssil israelense ter atingido campo de refugiados de Rafah, no segundo dia de bombardeios na Faixa de Gaza. Eyad Baba/ Associated Press.

Na fotografia de 29 de dezembro de 2008 (*Fig. 2*), o poder simbólico dos elementos é bastante forte: uma família, a mãe chorando, a criança com olhar estupefato, o pai em atitude claramente protetora e ainda, escombros. O olhar mais atento revela particularidades que não são vistas facilmente em fotografias de palestinos: a mulher usa jóias, é branca e tem as unhas pintadas de vermelho; o menino não está machucado ou sangrando, usa uma roupa de bebê de lã artesanal; o pai está em uma atitude de defesa e não de revolta. Aqui a família é emoldurada por um ambiente destruído, com fogo e fumaça.

O fotógrafo escolheu um ângulo que favorece uma representação quase bíblica da tríade. José, Maria e o menino fogem da perseguição de Herodes, rei da Judéia. A comparação ao mesmo tempo universaliza a figuração, como também identifica os personagens naquele espaço territorial onde são protagonizadas as mais diferentes questões religiosas envolvendo o cristianismo.

Pode-se também relacionar o uso constante de famílias, mães sofredoras e crianças vulneráveis à automática relação que fazemos com o repertório de narrativas de guerra e conflito e também ao arcabouço de figurações arquetípicas das quais fazemos uso tanto para figurar como para compreender uma imagem ou texto. De acordo com Jung (2000, p. 91),

> A princípio ele (o arquétipo) pode receber um nome e possui um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente. O modo pelo qual, por exemplo, o arquétipo da mãe sempre aparece empiricamente, nunca pode ser deduzido só dele mesmo, mas depende de outros fatores.

No caso da fotografia de Eyad Baba (*Fig. 40*), temos a *mater dolorosa* e seus atributos de imagem primordial mais recorrentes: a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, aquele que irá suprir as necessidades de crescimento e alimentação. (JUNG, 2000, p.92). A respeito da criança – que aparece repetidamente na cobertura deste conflito – sua representação está normalmente em primeiro plano, no centro das imagens e não raras vezes a presença dos pais serve apenas para narrar sua impotência diante do perigo iminente. As crianças representam a idéia de futuro potencial. Tanto na subjetividade coletiva ou individual, a criança aparece como devir, o símbolo de um fluxo, de unificação dos opostos, um mediador ou um portador da salvação. (JUNG, 2000, p.165).

Fig. 3 – *Folha de S. Paulo* (1º de Jan. de 2009), Capa

Fig. 4 – Fotografia publicada na capa. 1º de Jan. de 2009

Legenda: Homem finca bandeira do grupo Hamas ao lado de mesquita destruída na cidade de Gaza pelos bombardeios aéreos israelenses. Mohammed Saber/ Efe

Na capa de 1º de janeiro (*Fig. 4*) a fotografia do palestino Mohammed Saber é dramática, até cenográfica. Pela legenda se fica sabendo que um palestino nacionalista coloca a bandeira do Hamas sobre os escombros em sinal de resistência. Centralizada no retângulo fotográfico, a bandeira esfarrapada chama a atenção e cria uma composição eficiente com a torre da mesquita na perpendicular. Aqui, os eixos de geração de sentido de Pross (1980) podem ser lembrados: o ponto de vista do espectador é "contra plongé", saindo da terra (coberta de entulhos, totalmente negativa) indo em direção ao céu que se abre ligeiramente logo acima da união da bandeira com a torre da mesquita. A fotografia explora bem a relação acima/abaixo e claro/escuro, além de associar a bandeira do Hamas com o símbolo religioso muçulmano. Eliade (2008, p. 38) escreve que a comunicação com o Céu é expressa indiferentemente por certo número de imagens referentes todas elas ao *Axis Mundi*: pilar, escada, montanha, arvore, mastro. Também segundo o autor, a tradição israelita crê que a Palestina, sendo a região mais elevada, não foi submersa pelo Dilúvio. Para os islâmicos, o lugar mais elevado da Terra é a *kâ'aba*, pois a "estrela polar testemunha que ela se encontra defronte do centro do Céu". Para os cristãos é o Gólgota que se encontra no cume da Montanha cósmica. Estas crenças exprimem o mesmo sentimento religioso: "nosso mundo é a terra santa porque é o lugar mais próximo do Céu, porque daqui, dentre nós, pode-se atingir o Céu; nosso mundo é, pois, um 'lugar alto'". (ELIADE. 2008, p. 40).

Imediatamente, é possível associar a fotografia de Saber à dos marines

levantando a bandeira americana depois da conquista de Iwo Jima (*Fig. 6*), ou mesmo à bandeira comunista erguida no Parlamento da Alemanha nazista no dia 2 de maio de 1945 (*Fig. 7*). Ou, voltando ainda mais, podemos associar a bandeira do Hamas da fotografia de Mohammed Saber com ao famoso quadro de Eugène Delacroix (*Fig. 5*), *La Liberté Guidant Le Peuple* (A liberdade guiando o povo), símbolo da Revolução Francesa. A perfeita composição e a inúmeras associações levam a crer que a fotografia de Gaza tenha sido montada, assim como as de Iwo Jima e a dos comunistas. É o ponto de vista palestino se fazendo ver através das lentes do fotógrafo e das grandes agências. Uma escolha imagética, aliás, bastante cômoda, de um olhar habituado, tal como Sontag (2004, p. 33) identificou ao dizer que conhecer o mundo através das fotografias, é o contrário de entendê-lo. Para entendê-lo deveria se partir de não aceitá-lo como aparece.

A seguir, as correlações por similaridade de repertório (*Figs. 5, 6* e *7*) que aparecem quando se observa com cuidado a imagem de Saber e se percebe a bandeira como elemento positivo mais significativo em contraposição ao caos predominante no restante do campo de visão das imagens apresentadas:

Fig. 5 - La Liberté Guidant Le Peuple
Pintura de Eugène Delacroix

Fig. 6 - Iwo Jima,
Fotografia de Joe Rosenthal

Fig. 7 - Bandeira comunista erguida no Parlamento da Alemanha nazista.
Fotografia de Yevgeny Khaldei, 2 de maio de 1945

FOLHA DE S.PAULO

Israel bombardeia escolas da ONU

Crise tira indústria à pior queda desde 96

Bolsa Família exclui 2,2 milhões de famílias

Fig. 8 – *Folha de S. Paulo* (7 de Jan. de 2009), Capa

Fig. 9 – Fotografia publicada na capa. 7 de Jan. de 2009

Legenda: Palestinos carregam corpo de menina achada entre os escombros de casa atingida por Israel; estima-se que mais de 100 crianças tenham morrido no conflito. Fadi Adwan/ Associated Press.

O observador sente ao mesmo tempo fobia e filia pela imagem da criança morta (*Fig. 9*): a eterna atração do homem pelo mórbido, pela atrocidade. Persichetti (2006, p. 184) observa que

> não existe mais a fotografia de guerra, existe o drama: a viúva jogada por sobre o corpo do marido, a mãe *madonna* que chora o filho, camponeses com o olhar perdido frente às suas casas levadas pela enchente ou pelo terremoto. Um drama estético que, se aparentemente quer substituir a foto-choque, na verdade se presta ao mesmo papel. Ou seja, comove, mas não informa.

A morte da menina é tão importante que o homem que a carrega teve a cabeça cortada pelo fotógrafo. Só a menina morta é relevante. Apesar da aparente necessidade de chocar, de obrigar o leitor a pensar em seus próprios filhos, a opção por publicar este tipo de imagem causa controvérsia, como provou o envio de cartas e e-mails à redação da parte dos leitores revoltados. Consensualmente não se publicam fotografias de rostos crianças mortas, assim como não se noticiam suicídios ou se usa linguagem que promove a discriminação ou ódio racial. As exceções normalmente são abertas para crianças

‘orientais’, que não se parecem com as “nossas”.

Em seu trabalho sobre a imagem da criança na imprensa brasileira, Angela Farah percebe que “a representação da criança brasileira afetada pela violência ou mesmo vítima direta da violência nos jornais analisados não deixa ver o sangue e as marcas efetivas da agressão à infância”. (FARAH, 2009, p. 10). Sontag já especulou o papel das imagens mórbidas e escreveu que o objetivo talvez fosse, mostrar o horror de forma muito clara para que as pessoas enfim compreendessem o absurdo da guerra (SONTAG, 2003, p.17), e na mesma linha ainda:

> Essas imagens trazem uma mensagem dupla. Mostram um sofrimento ultrajante, injusto e que deveria ser remediado. Confirmam que esse é o tipo de coisa que acontece naquele lugar. A ubiqüidade dessas fotos e desses horrores não pode deixar de alimentar a crença na inevitabilidade da tragédia em regiões ignorantes ou atrasadas – ou seja, pobres – do mundo. (SONTAG, 2003, p.62).

Morin complementa essa questão quando afirma que a dor da morte é uma dor individual, precisa ser presente e reconhecida. Quanto mais próximo o morto, mais único o sentimento, mais violenta a dor, “não há nenhuma ou há poucas perturbações por ocasião da morte do ser anônimo, que não era insubstituível”. (MORIN, 1988, p.31). Para Souza (2004, p. 112) o primeiro item da questão ética-deontológica no fotojornalismo atual é a cedência ou não a estética do horror.

Diante da “irreversibilidade” da morte cruel em lugares atrasados e da relação de distanciamento que existe entre nós, *voyeurs* ocidentais, chegamos ao ponto imprescindível de comentar o conceito de orientalismo presente no pensamento de Edward Said (2007). Para ele, o orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção epistemológica e ontológica entre o “Ocidente e o Oriente”. Essa distinção fundamental seria o ponto de partida para a elaboração de teorias, romances, obras de arte e outras peças culturais sobre o Oriente, seus povos e costumes. (SAID, 2007, p. 2). Porém, o orientalismo não seria apenas uma forma de representar o Outro, é também uma estratégia para estereotipar o Outro, através de um discurso baseado na oposição fundamental: Oriente *versus* Ocidente. A ideia de orientalismo representa, para Said, uma boa fatia do pensamento moderno que envolve a dominação física e cultural da região chamada de Oriente (e Oriente Médio).

Assim, os termos fundamentalismo, terrorismo islâmico, xiita e outros tantos que inspiram terror no imaginário ocidental são fruto de um exagero de discursos e

imagens do que Said (2007, p. 381) chama de ‘demônios estrangeiros’,

> Assim, opor-se à anormalidade e ao extremismo embutidos no terrorismo e no fundamentalismo (...) significa também defender a moderação, a racionalidade, a centralidade executiva de uma moralidade vagamente designada ‘ocidental’ (ou qualquer outra moral assumida em termos patrióticos ou regionais). O irônico é que, longe de dotar a moralidade com a confiança e ‘normalidade’ segura que associamos ao privilégio e à retidão, essa dinâmica ‘nos’ imbui com uma defensividade e fúria farisaica que acaba vendo os ‘outros’ como inimigos, dispostos a destruir nossa civilização e nosso modo de vida.

A imprensa internacional cria rótulos para as ações ocidentais no Oriente, tais como ‘Cruzada contra o terror’ e luta contra o ‘Império do Mal’: senso comum que contrapõe o laicismo democrático ocidental ao fundamentalismo religioso oriental sem iluminar, no entanto, relações que esclareçam as relações entre símbolos religiosos, figurações políticas e demarcações geográficas. Eliade (2008, p. 48) percebe que “nos nossos dias ainda são utilizadas as mesmas imagens quando se trata de formular os perigos que ameaçam certo tipo de civilização: fala-se de “caos”, de “desordem”, das “trevas” onde “nosso mundo” se afundará”. Para ele, isso prova que as imagens padrões sobrevivem ainda na linguagem e nos chavões do homem não-religioso.

A necessidade de forçar a criação de um Oriente que seja a inversão do Ocidente obedece ao princípio básico da oposição binária da cultura, entendida aqui a partir da Teoria Sintética de Bystrina (1995) que entende que os códigos terciários da cultura sempre se apresentam por binariedades, cuja organização simbólica mais fundamental é dada pela contraposição dos polos positivo e negativo, este último ocupando maior espaço nas narrativas midiáticas, tendo em vista que a relação entre polos é assimétrica. Essa assimetria seria dada, segundo Bystrina (1995, p.7), pela presença da morte diante de toda expectativa humana, fazendo com que os homens criem então estratégias simbólicas para superá-la ou escamoteá-la, originando assim todo universo do imaginário.

FOLHA DE S.PAULO

Fuga de dólares é a maior desde 1982

Fig. 10 – *Folha de S. Paulo* (8 de Jan. de 2009), Capa

Fig. 11 – Fotografia publicada na capa. 8 de Jan. de 2009

Legenda: Mulher israelense protege os filhos durante alerta de ataque com foguetes em kibutz no sul de Israel, próximo à faixa de Gaza. Jack Guez/France Presse

FOLHA DE S.PAULO

Israel e Hamas rejeitam plano de cessar-fogo

Desemprego nos EUA é o maior desde 82

Fig. 12 – *Folha de S. Paulo* (10 de Jan. de 2009), Capa

Fig. 13 – Fotografia publicada na capa. 10 de Jan. de 2009

Legenda: Palestinos andam de carroça durante novo dia de bombardeios israelenses à Cidade de Gaza. Abid Katib/ Getty Images.

Fig. 14 – *Folha de S. Paulo* (14 de Jan. de 2009), Capa

Fig. 15 – Fotografia publicada na capa. 14 de Jan. de 2009

Legenda: Palestina conduz ovelhas diante de edifício destruído por ataques israelenses à Cidade de Gaza, cuja invasão entrou em ritmo lento. Mohammed Abed/ France Presse.

Nas imagens de 14 de janeiro de 2009 (*Fig. 15*) e 10 de janeiro de 2009 (*Fig. 13*), se dá a retomada de algumas associações. A mais latente delas é a retratação das pessoas em cenas antiquadas, até arcaicas. Acima, uma mulher com vestimentas tradicionais pastoreia ovelhas através dos escombros resultantes do conflito. Na fotografia de 10 de janeiro (*Fig. 13*) homens conduzem uma carroça pelas ruas, sendo que o mais velho usa *keffiyeh* (lenço de cabeça palestino). Obtidas por lentes palestinas, as imagens dão pistas de que seus autores – mesmo conhecendo as muitas nuances de sua sociedade – optaram por estas cenas para relacionar o modo de vida dali com tradições tão antigas quanto aquelas descritas pelas escrituras sagradas. Podem querer dizer: Nós já estávamos aqui! Ou ainda: Nós ainda vivemos assim, enquanto os israelenses têm casas e carros e cidades modernas. O cidadão de Israel só adquire nas imagens aqueles atributos que Goffman (1978) percebeu nos estigmas: somente os que são congruentes com o estereótipo que se tem dele. Os judeus são quase europeus, quase como o padrão geral dos ocidentais.

A respeito da diferenciação antropológica que podemos fazer entre povos mais ou menos atrasados e incivilizados, podemos invocar Victor Turner (1974, p.54):

> [...]. em matéria de religião, assim como de arte, não há povos “mais simples”, há somente povos com tecnologias mais simples do que as nossas. A vida “imaginativa” e “emocional” do homem é sempre, e em qualquer parte do mundo, rica e complexa. Faz parte de minha

> incumbência exatamente mostrar quanto pode ser rico e complexo o simbolismo dos ritos tribais. Também não é inteiramente correto falar da "estrutura de uma mentalidade diferente da nossa". Não se trata de estruturas cognoscitivas diferentes, mas de uma idêntica estrutura cognoscitiva, articulando experiências culturais muito diversas.

Para nós, ocidentais, o estereótipo vem a calhar, porque nos ajuda a entender quem são eles e quem somos nós. A alteridade se estabelece como momento de comunicação e de alteração singular da individualidade. Em seu estudo sobre o estrangeiro, o filósofo e sociólogo alemão Georg Simmel mostrou que a relação deste com os nativos de uma terra determinada é, por essência, absolutamente complexa e cheia de ambiguidade: é uma relação composta de incompreensão e de intimidade, obviamente subjetiva mas também nutrida por uma dimensão objetiva que "não envolve simplesmente passividade e afastamento; é uma estrutura particular composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento". (SIMMEL, 1983, p.184). Nos comentários de Todorov (2003) acerca da conquista da América são reveladores nesse sentido. Segundo ele, "a primeira reação, espontânea, em relação ao estrangeiro é imaginá-lo inferior, porque diferente de nós: não chega nem a ser um homem, e, se for homem, é um bárbaro inferior." (TODOROV, 2003, p. 106). Todorov escreve que em diversas culturas do mundo, os povos chamam seus vizinhos que falam outras línguas e têm outros costumes, de "os mudos".

Conclusão

Nas fotografias analisadas da *Folha de S. Paulo*, a relação do leitor com este Outro árabe se dá em grande parte no terreno do discurso emotivo. Aquele que julga pela empatia e semelhança ou pelo repúdio pelo que é diverso. Principalmente quando se trata da morte desse dessemelhante, a imprensa (e seus leitores, consequentemente), afrouxa suas amarras éticas e estéticas em prol da visibilidade total, do choque que vende notícia. Ainda que bravamente se argumente que a fotografia repulsiva é uma arma de mobilização, há os que pensam diversamente. Michel Foucault (2000, p. 305), por exemplo, vê esta relação de modo mais radical. Para ele, a morte do Outro não acontece na minha vida, não afeta a minha segurança pessoal, "a morte do Outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura."

Referências bibliográficas

BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de semiótica da cultura.* Tradução: Norval Baitello Jr e Sônia B. Castino. São Paulo: CISC, 1995 (pré-print).

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano*. Tradução: Rogério Fernandes. 3ª Edição. Ed. Martins Fontes: São Paulo, 2008.

FARAH, Ângela. A Representação Visual da Criança na Imprensa Brasileira: uma Análise dos Jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo. INTERCOM,* Curitiba, 2009. CD-ROM

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade.* Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOFFMAN, Erving. *Estigma:* notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução: Mathias Lambert. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* Tradução de Elisabeth Rüf. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte.* Tradução: Cleone Augusto Rodrigues. 3ª edição. Lisboa: Europa-América, 1988.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. *Discursos Fotográficos.* Londrina, v.2, n. 2, p.179-190, 2006. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1484/1230>. Acesso em: 12 Nov. 2010.

PROSS, Harry. *La estructura simbolica del poder.* 1ª Edição. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

SAID, Edward. *Orientalismo:* o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Tomás Rosa Bueno. 3ª Edição. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. In: Evaristo de Moraes Filho (Org.). **Simmel.** São Paulo: Ed. Ática, Col. Grandes Cientistas Sociais, 1983, p. 182-188.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia.* Tradução: Rubens Figueiredo. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Diante da dor dos outros.* Tradução: Rubens Figueiredo. 1ª Edição. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo.* 1ª Edição. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América:* a questão do outro. Tradução: Beatriz Moisés. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Tradução: Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974

REPRESENTAÇÃO CÊNICA E ROTEIRO FOTOGRÁFICO NO CÍRCULO DE CULTURA

Regina Lúcia Mesti - UEM

Pedro Carlos de Aquino OCHOA - UEM
pedroochoa@bol.com.br

Eixo temático: Educação e imagem

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo sobre práticas pedagógicas na educação de jovens e adultos que foram constituídas em contexto comunicacional de produção de roteiro fotográfico e representação cênica. Na análise do Círculo de Cultura, desenvolvido por Paulo Freire, destacamos a seleção de palavras e imagens nas discussões de situações de vida dos trabalhadores. Seria essa produção das interações comunicacionais a indicação das condições consideradas essenciais ao diálogo promovido por Paulo Freire? Nossa hipótese é de que a valorização do contexto comunicacional favorece a significação indispensável no processo de aprendizagem. A metodologia de estudo da cultura e condições de trabalho vivenciadas pelos alunos foi organizada com procedimentos de entrevistas, produção de roteiros fotográficos com o tema imagens de minha vida, textos teatrais e representações cênicas. A elaboração do texto teatral aproveitou as informações das histórias orais registradas pelos entrevistadores. As fotografias com cenas de vida da comunidade demarcaram o novo conhecimento dos atores sociais e estruturou o tempo e o espaço do cenário construído no pátio da escola. Os exercícios cênicos representaram uma oportunidade para o diálogo em vários tons em pleno desenvolvimento das atividades relacionadas ao Círculo de Cultura e à Alfabetização. Cada aluno-trabalhador na representação teatral aprendeu outros modos de ver a si, ver o outro e os acontecimentos sociais. A comunidade confirmou as interpretações das histórias apresentadas no palco e reconheceu as condições de trabalho dos cortadores de cana-de-açúcar e dos pescadores da lagoa que são fontes de sustento no município de Roteiro, estado de Alagoas, nordeste brasileiro.

Palavras-chave: Formação de Professores. Círculo de Cultura. Representação Cênica

No Círculo de Cultura o percurso de investigar e atribuir sentido

Nos estudos das obras de Paulo Freire reconhecemos a importância da investigação do universo cultural e práticas sociais da comunidade. Paulo Freire desenvolveu uma proposta de estudos e discussões apoiados na criação do Círculo de Cultura que se constituía em oportunidade de entendimento das relações de interferências entre as condições sociais, econômica e política brasileira. Os temas eram definidos com o objetivo de investigar problemáticas apresentadas pela comunidade com a finalidade de

conscientização. Na investigação sobre a organização pedagógica do Círculo de Cultura promovido por Paulo Freire destacamos em nossas pesquisas a valorização do aspecto comunicacional nas situações de promoção do diálogo. Ou seja, identificamos na teoria e prática pedagógica freireana um cuidado explícito com a elaboração de aspectos da comunicação, com a seleção de palavras e imagens "carregadas de sentido" para favorecer as situações de estudos e discussões. Seria essa produção das interações comunicacionais a indicação das condições consideradas essenciais ao diálogo promovido por Paulo Freire? Ainda sem apresentar respostas que evidenciem argumentos e pressupostos do pensamento educacional de Paulo Freire instituímos em nossos estudos e organização do trabalho pedagógico a valorização do processo de significação no contexto comunicacional e educacional.

Na elaboração e desenvolvimento do projeto de alfabetização de jovens, adultos e idosos, construímos o que aprendemos em Paulo Freire: o Círculo de Cultura e o exercício do diálogo. Nessa construção, a máxima de Paulo Freire se concretizou: as especificidades da cultura local e as formas de trabalho dos alunos foram consideradas na seleção dos temas de estudo, na organização do trabalho pedagógico e na produção dos materiais didáticos. A comunidade era constituída por pescadores da lagoa em torno da qual foram construídas suas casas de taipa. No contorno das casas as plantações de cana-de-açúcar seguiam para onde a vista não tinha alcance e para lá muitos cortadores seguiam todas as madrugadas. Os alunos estudiosos da linguagem em sala de aula e observadores das fotografias que apresentamos quiseram saber mais das cenas e cenários que selecionamos e quiseram ver para além do enquadramento realizado com nossa máquina. Ensaiamos o uso das câmeras fotográficas descartáveis e cada um definiu seu roteiro fotográfico com o tema Imagens de Minha Vida. As imagens produzidas a partir do Roteiro Fotográfico colaboraram para compor os cenários das narrativas. O ato de conhecer nunca será demarcado: as observações das novas fotografias geraram discussões e indagações sobre as condições de trabalho, saúde e educação.

Lagoa Roteiro ao entardecer

Lagoa Roteiro em dia de chuva.

Cidade de Roteiro: as casas entre a lagoa e o canavial.

Brincadeiras de crianças durante o recreio na Escola Rural Municipal.

Aluno das turmas de alfabetização captura as “Imagens de Minha Vida”.

A fotografia da mesma cena selecionada pelo aluno do projeto Alfabetização Solidária.

Na página seguinte: a) Aluno das turmas de alfabetização no corte de cana.

b) Imagens com tinta sobre papel, a partir das fotografias.

Aluna das turmas de alfabetização durante entrevista com moradores.

A entrevista realizada para ouvir as pessoas mais velhas foi uma alternativa para esclarecer algumas indagações a respeito das histórias ouvidas nos palanques de comícios e histórias lidas nas cartilhas da escola. O que os alunos e os educadores apresentavam nas discussões em sala de aula ainda era marcada pela dúvida entre o que viam e vivenciavam e as outras versões sobre a vida em Roteiro. As perguntas foram elaboradas na sala de aula e o papel de entrevistador foi assumido por cada aluno com seus cadernos e lápis. O que disseram os primeiros moradores aos alunos entrevistadores foi escrito no quadro da sala de aula para sistematização e composição

de narrativas da história da comunidade. A elaboração dos questionários e a produção das narrativas com os resultados das entrevistas foi uma oportunidade de escrita e reescrita dos alunos no processo de comunicação e alfabetização. As indagações e sistematização das respostas tiveram por objetivo conhecer e contar a o início da constituição daquela comunidade. As reconstituições das histórias a partir das fotografias e das entrevistas permitiram evidenciar algumas transformações produzidas no tempo e espaço de vida dos alunos trabalhadores.

A produção do texto teatral foi subsidiada por esse novo conhecimento do início da história dos pescadores em Roteiro. A produção dos cenários e figurinos exigiu a criação e participação de muitos alunos das turmas de alfabetização que convocaram outros trabalhadores para a coleta de materiais como cascas de árvores e de mariscos para construção do palco e dos cenários. O episódio do risco de naufrágio no mar exigiu muito tempo para elaboração do cenário e da cena vivida pela rica senhora que, ainda no barco, prometera suas terras à santa em agradecimento por ter sobrevivido à tempestade.

O roteiro da encenação foi construído seguindo uma metodologia de organização e apropriação política da história a ser encenada. Esta metodologia consiste primeiramente em uma recuperação da história por meios de pesquisa dos alunos, em relatos de moradores, documentos e informações. Desta forma, como agentes da ação dramática, os alunos, seguindo uma orientação organizaram o texto sobre a História de Roteiro por unidades de acontecimento. Primeira unidade: os pescadores pegaram na rede de pesca uma Santa, que foi considerada padroeira da cidade e recebeu um local especial para ser vista. Segunda unidade: os moradores trabalhavam para um dono de propriedade e assim foi estruturada a vila que hoje é a cidade de Roteiro. Terceira unidade de acontecimento: durante uma discussão sobre quem é o dono da terra, que fora doada à santa, o eco do questionamento se manteve diante de respostas diversas: *_Se moramos na terra a mais de setenta anos, quem é o dono da terra?* Podemos considerar que a produção do texto teatral e sua encenação não só colaborou para conhecer e contar a história de vida dos alunos trabalhadores, mas contribuiu de maneira especial para refletir sobre a as condições sociais em construção.

A investigação coletiva sobre as histórias de vida exigiu a ampliação das condições de comunicação nas salas de aula e muitas situações de interações com a comunidade. Ler

e escrever, fotografar e desenhar, contar e recontar histórias são ações do contexto de estudos que assumiu uma especificidade: a produção do texto e encenação teatral assistida em duas cessões pela comunidade que aplaudiu confirmando as interpretações. A identificação com os estudos do Círculo de Cultura de Paulo Freire está presente na atitude investigativa e na valorização do universo vocabular e semântico dos alunos. A produção de sentido no diálogo, aprendido com Paulo Freire, foi expandida em sua forma e sentido com o envolvimento de todos nas atividades teatrais. Os exercícios cênicos e o espetáculo teatral fizeram vibrar expressões de alegria nessas interações possíveis também no espaço educacional.

Os diálogos e as representações de cenas de vida indicavam o tempo, o espaço e os motivos dos atores sociais, o que colaborou para o reconhecimento das condições atuais de assoreamento e intoxicação da água da lagoa e as atividades da destilaria de álcool. Com a ampliação dos estudos foi possível identificar alguns fatores sociais, econômicos e políticos nas transformações das condições de vida.

No percurso de investigação sobre as contradições da vida, os dados das entrevistas e das fotografias foram entrelaçados, algumas narrativas foram sistematizadas. A composição dos livros de leitura da sala de alfabetização intercala textos escritos, fotografias e desenhos daquilo que o foco da máquina não alcança. Na entrevista com os moradores mais antigos identificamos elementos da história que a observação das fotografias e os traços de memória não alcançavam. Na observação das fotografias os dados indicavam cenas com a complexidade da vida que o roteiro fotográfico apenas insinuou. O texto teatral e a representação cênica ultrapassaram os limites da memória dos entrevistados, do enquadramento da câmara fotográfica, dos roteiros com Imagens de Minha Vida, dos livros de leitura com “conteúdos” da vida dos trabalhadores. No teatro, no pátio da escola, os atores sociais compuseram os diálogos no ensaio e nos improvisos, as vibrações das vozes e dos gestos fizeram sentir emoções a qualquer tempo vividas.

Platéia aplaude encenação teatral no pátio da escola.

Banda de Pífano faz sonoplastia durante apresentação teatral.

A história da arte apresenta no percurso do teatro sua contribuição para o conhecimento e estranhamento de práticas culturais. Esta experiência pedagógica e teatral, no projeto de alfabetização de jovens adultos e idosos, desde a pesquisa das informações locais ao espetáculo aplaudido colaborou para a interação entre as pessoas no exercício cênico, contribui para expressões de diferentes formas de reconhecimentos do contexto cultural e representou um espaço privilegiado para o grito das indagações.

Referências:

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva 2005.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

MESTI, Regina Lúcia. Imagens e narrativas no percurso de alfabetização de jovens, adultos e idosos. *In*: SCHELBAUER, A.R.; LUCAS, M.A.; FAUSTINO, R.C. (Orgs.). **Práticas Pedagógicas, alfabetização e letramento.** Maringá: EDUEM, 2010. p. 87-95.

OCHOA, P.C.A; MESTI, R.L. Teatro na escola: linguagens e produção de sentido. *In:* **Anais do 16º Congresso de Leitura do Brasil.** Campinas-SP: ALB, 2007.

Professor Pedro Ochoa com alfabetizadores: estudo da história do teatro.

IMAGENS EM SALA DE AULA[1]

Reinaldo Nishikawa[2] (UNOPAR)

reinaldo1@unopar.br

"Continuidade de palavras não significa necessariamente
continuidade de significados".
(Carlo Ginzburg)

Vivemos numa sociedade na qual as imagens adquiriram, ao longo dos séculos, uma quase absoluta credibilidade. Com o surgimento da fotografia no século XIX, multiplicaram-se seus usos e funções, que iam desde molduras fixadas nas lareiras das propriedades da elite aos retratos pitorescos e pornográficos destinados à diversão. A partir da premissa de que a fotografia é a transposição da realidade congelada no espaço/tempo, seria possível inferir que existem formas de "ler" uma imagem?

No tocante aos textos escritos, é válido ressaltar que os compreendemos como construções históricas, na medida em que são elaborados por um indivíduo inserido num conjunto de relações sociais, econômicas, culturais e, entre outras, políticas. A linguagem, neste ínterim, é perpassada de signos que representam dado "objeto", de modo que abre possibilidades para múltiplas leituras distintas. Estas, por sua vez, são também convenções ligadas a um espaço/tempo, condicionadas por diversos elementos, como autor, obra, edição e público.

Tendo em vista estas considerações, pretendemos, neste artigo, contribuir para o estudo das imagens, apresentando a fotografia como um conjunto de relações, apropriações e representações da "realidade", demonstrando as possibilidades de se "ler" uma fotografia, uma vez que a mesma é perpassada de "protocolos de leitura", que funcionam como filtros interpretativos indicando sentidos pré-determinados pelo produtor.

[1] Esse artigo é resultado parcial do projeto de extensão intitulado: "Museu de Imagem e História" desenvolvido na Universidade Norte do Paraná.
[2] Doutorando em História Econômica pela Universidade de São Paulo. Docente do curso de História da Universidade Norte do Paraná – UNOPAR.

Os elementos que o produtor dissemina pela fotografia, na tentativa de assegurar, ou indicar a correta interpretação que se deveria dar a ele, fazem parte dos protocolos. Assim como, as apropriações do objeto pelo observador, que implica nesse caso, suas diferentes leituras do mesmo objeto, ou como disse Chartier, "[...] cada leitor, a partir de suas próprias referências [...] dá um sentido mais ou menos singular, mais ou menos partilhado, aos textos de que se apropria".

Significa que a leitura das imagens é produto e produtor de sentidos. Ao analisar uma imagem, devemos levar em consideração as diversas apropriações que fazemos. Portanto, seria possível ler uma imagem? Se utilizarmos como pressuposto que as imagens são convenções ligadas a um espaço e a um tempo e que acabam sendo condicionadas a diversos elementos exteriores, como, o autor, a edição e o público, como afirmar que a imagem é neutra? Em sala de aula, seria correto afirmar que uma imagem é uma transposição fiel de um acontecimento?

O livro de Walter Benjamin anuncia uma leitura de uma imagem pintada por Paul Klee. Na descrição dada a imagem, encontramos um turbilhão de informações capazes das mais diversas concepções de tempo, modernidade, passado. Assim, na Tese 9, de seu livro, Benjamin descreve a obra "Angelus Novus":

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.[3]

[3] BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política.** São Paulo: brasiliense, 2002, p. 222-223.

Note que a descrição na verdade é uma leitura dada pela obra, referenciando determinada concepção de história, de perspectiva e de visão de tempo. Uma imagem pode gerar diferentes visões. Observe a imagem analisada por Walter Benjamin.

Paul Klee. **Angelus Novus**, 1920.

As imagens são parte integrante de um arcabouço epistemológico, criando um referencial de análise onde a capacidade de "leitura" também condiciona como o leitor faz a leitura do ícone.

II. Livro didático e imagética

Ao utilizarmos os livros didáticos como mananciais do conhecimento histórico, devemos nos atentar para algumas observações fundamentais. O livro didático é um instrumento pedagógico e/ou um depositário de conteúdos. O desafio, entrementes, é fazer a transição do *saber* acadêmico para o *saber* escolar, também conhecido como um processo de *explicitação curricular*. A grande questão é que os livros didáticos não apresentam tão somente conteúdos programáticos, mas demonstram como esses devem ser

ensinados, transmitidos e avaliados. Portanto, os livros didáticos são também parte de um grande sistema de valores, de ideologias, de culturas, dentre outros interesses.

O livro didático também acaba sendo, em muitos casos, o único suporte que o professor tem acesso. Essas características também devem ser levadas em consideração, sendo de uma importância considerável no sentido de relativizar o papel do docente nesse processo. Vejamos um exemplo. Determinado livro didático apresenta uma imagem. A imagem acaba sendo parte de um longo processo de criação, que deve ser contextualizado, analisado a relação tempo e espaço de produção, o período, o público, dentre outros elementos. Uma fotografia, nesse sentido, acaba reduzindo a escala de observação (foco), ignorando, dessa forma, toda dimensão existente; aquilo que a fotografia não mostra têm um valor na interpretação iconográfica. O valor da interpretação consiste na capacidade de análise dada ao objeto.

O olhar do fotografo (agente) é de fundamental importância para uma desconstrução da imagem, afinal, é dele que parte a eleição privilegiada de focalizar determinada imagem ou determinada paisagem que (in)conscientemente já está estabelecida em sua memória. Dessa perspectiva ficamos com a relação existente em seu contexto histórico de produção. Pensando dessa maneira, as imagens são, segundo a perspectiva de Ciro F. Cardoso (1997), um ícone. Além dessa questão, o ícone-signo é considerado um elemento comunicativo “por serem de percepção instantânea (CARDOSO, 1997:403). Quando pensamos em analisar esses elementos, devemos supor uma ação entre a imagem (produto) e o fotógrafo (produtor). Essa relação existe na medida que buscamos inferências nessa relação.

> A fotografia, enquanto componente desta rede complicada de significações, revela, através da produção da imagem considerada como fruto de trabalho humano, pauta-se em códigos convencionalizados socialmente, possuindo [...] um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridos as imagens como mensagens.[4]

[4] CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História** – Ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 406.

Assim, a compreensão da análise imagética deve se buscar aquilo que não foi revelado pelo olhar fotográfico. Muitas vezes, o espaço escolar exige uma demanda muito grande de informações e o grande problema enfrentado é transformar essa informação em conhecimento. O olhar fotográfico analisado em sala de aula deve ter como aspecto fundamental a relação entre signo e imagem, ou seja, os [...] aspectos da mensagem que a imagem fotográfica elabora [...] inserir a fotografia no panorama cultural [...] e entende-la como uma escolha realizada de acordo com uma dada visão de mundo. (idem)

É indiscutível a importância da imagem fotográfica como uma marca cultural de uma determinada época, não apenas pelo passado ao qual nos refere, mas pelo passado que trás a tona. Esse passado revela um tempo e um espaço próprios, vivos. Em um sentido individual, envolve uma escolha a ser realizada; em um sentido coletivo, remete o indivíduo a sua época.

Nesse sentido, a imagem deixa de ser uma imagem **congelada no tempo** para se tornar uma mensagem que se processa **através do tempo**. Seja uma imagem/documento, seja uma imagem/monumento.[5]

A fotografia

Louis Daguerre foi o inventor de um aparelho de captar imagens através de células sensíveis à luz. A base desse material eram matérias químicas a base de nitrato de prata. As primeiras fotografias serviam para decorar salas de jantar, rememorar antigas lembranças, dentre outros significados. Mas o surgimento da fotografia trouxe grandes e diferentes expectativas. Por um lado, a técnica fotográfica, a perfeição da imagem, a riqueza de detalhes deixavam maravilhados muitos que presenciaram tal invento e suas imagens; por outro, a idéia de que a fotografia aprisionava as almas dos retratados não era exclusivo de ignorantes, incultos. Segundo vários pensadores da época, a fotografia trazia como conseqüência, a perda da própria essência humana, sintetizada em uma “teoria dos espectros”, assim definida:

[5] Para aprofundar a discussão sobre o papel da memória ver: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Ed. Unicamp, 1990.

> [...] cada corpo é composto por camadas sobrepostas de espectros. Na operação daguerreana (fotográfica), uma camada de espectro é extraída do corpo para sensibilizar a chapa [...] impregnada de sais de prata, que formarão os contrastes de luz na imagem. A cada chapa batida, um espectro a menos. O corpo vai perdendo sua consistência até desaparecer completamente. Decomposto, o sujeito passa a existir somente em fragmentos fotográficos.[6]

Sendo assim, as diferentes interpretações podem alterar a maneira de se analisar a imagem fotográfica. Devemos estar atentos a escala de observação reduzida pelo olhar fotográfico, pois, ao mesmo tempo em que a imagem é rica em detalhes, é pobre quanto a um plano mais geral. Dessa forma, a fotografia reduz a realidade em uma parte, definida pelo plano. Mas essa parte da realidade sofre interferências de algo exterior a trama fotográfica? Como funciona esse mecanismo de leitura chamado legenda?

As legendas possuem um papel capital em uma imagem; uma vez que ela, a fotografia, é uma linguagem não-verbal, será a legenda que trará inteligibilidade cognitiva a uma imagem, sendo expressa em poucas linhas e dispensando uma melhor observação no pictórico.

Imaginemos as pessoas, ao verem uma fotografia, digamos, numa exposição. Sua primeira reação é olhar a foto, numa observação superficial. Em seguida, quando se lê a legenda, que o direciona e convence o interlocutor (observador) do que a fotografia “representa”, o sujeito retoma seu olhar para a imagem na tentativa de encontrar a mensagem que a legenda lhe propôs (sugeriu).

Um elemento essencial dessa nostalgia é que os objetos naturais – árvores, flores, animais criados pelos homens, e pássaros – são valorizados por suas associações primeiras: eles trazem de volta lembranças da infância, de uma maneira mais vívida e imediata do que é capaz qualquer ser humano: os objetos naturais, ao contrário dos humanos, são percebidos enquanto classes, não como indivíduos, e uma primavera pode ser instantaneamente reconhecida como a mesma planta que vimos na infância, ao passo que uma pessoa não.

Na análise fotográfica, devemos levar em consideração que essa imagem não demonstra uma visão geral de uma determinada sociedade, mas uma visão particular (a

[6] DUBOIS, François. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1994, p. 227.

do fotógrafo) que exprime uma dimensão do real, uma visão de mundo que se altera no movimento do foco. Em outras palavras, a imagem congelada e focalizada pelo fotógrafo não é uma verdade inquestionável, mas, é a tentativa de convencimento de que a sua fotografia demonstra é a totalidade de uma sociedade. A compreensão da cultura, enquanto forma de apreender e transformar as relações sociais, passa pela análise dos sistemas de signos.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política.** São Paulo: brasiliense, 2002.

CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História** – Ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

DUBOIS, François. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1994, p. 227.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Ed. Unicamp, 1990.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

A CHARGE POLÍTICA EM GOIÁS COMO FERRAMENTA DA ARTE-COMUNICAÇÃO NA ABORDAGEM DE MARIOSAN

Renato Fonseca Ferreira
Mestrando em Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás
Bolsista CNPQ/ CAPES
rfonsecaferreira@gmail.com

Resumo

A charge proporciona uma infinidade de olhares que não se resumem apenas à forma, mas ao seu conteúdo informativo e características que lhe são singulares como o discursivo persuasivo e a mensagem de protesto. Há um olhar tendencioso para a charge enquanto ferramenta humorística, porém seu alcance vai além de uma imagem cômica partindo para a comunicação de fatos através de uma linguagem visual, revelando um discurso próprio contra a estrutura sociopolítica, econômica e cultural de um determinado grupo. Este trabalho visa a análise de uma charge executada por Mariosan em 2008 que se caracteriza como prática discursiva e ideológica de natureza persuasiva. A abordagem política ressaltada nas charges revela o posicionamento ideológico que o artista possui e, por se tratar de um sujeito que acompanhou a evolução e desenvolvimento da charge no Estado e as mudanças políticas, econômicas e sociais – de meados da década de 1970 até os dias atuais – constituem-se também em uma fonte de conhecimento não apenas de seu trabalho, mas também um resgate de parte da história da charge de Goiás.

Palavras-chave: Mariosan, charge goiana, arte-comunicação

Introdução

A charge, na maioria das vezes, possui publicação diária em jornais ou revistas de atualidades que organizam um conjunto predominante de textos em torno dela com o intuito de transmitir a informação. Geralmente, a charge é apresentada nos gêneros opinativos de um dado jornal ao lado de editoriais e artigos com a função de elucidar situações e personalidades que estiveram em destaque durante o dia ou semana.

As charges sugerem uma comicidade despertada pela capacidade lúdico-criativa do artista denotando não apenas sua técnica, mas seu ponto de vista crítico e perceptivo distinguindo suas diferenças estéticas e culturais. Calabrese (1993, p. 21-22), afirma que na observação de uma imagem, são considerados seus princípios culturais e estéticos, a noção de

estilo constitui um conjunto significativo de figuras com as quais um sujeito, um grupo ou uma época se expressa. Logo, a caricatura ou charge possui elementos gráficos que diferenciam cada artista como uma espécie de assinatura identificando o estilo de um determinado cartunista. Embora a charge possua elementos plásticos que a caracterizam nas artes visuais, a recorrência a elementos verbais e a construção de valores históricos e sociais, tornam a charge em um dispositivo transdisciplinar, portadora de um discurso persuasivo e ideológico que utiliza o humor como ferramenta de orientação crítica e de protesto.

O humor presente na charge não pressupõe uma atitude negativa, mas "é justamente a constituição humorística que permite à charge, dissimulando seu caráter de oposição, tentar desvelar, pela linguagem verbal e não-verbal, sentidos muitas vezes silenciados no contexto político." (ATHAYDE, 2010, p. 9)

Esta afirmação da autora demonstra que o discurso ideológico presente na charge considera o humor como uma "função desestabilizadora de sentidos" que revela aquilo que não é dito diretamente, mantendo um posicionamento de protesto e rebeldia. Nesse sentido, a imagem assim como os elementos textuais que a cerca, obtém destaque não apenas pela irreverência que trata o assunto, mas por sua capacidade de atingir a cognição de determinado fato pelo viés visual como forma de expressão.

A análise será realizada na observação de uma charge, baseada nos pressupostos teóricos de JOLY (2007) e CALABRESE (1987, 1993) com o intuito de revelar conteúdos e significados intrínsecos em sua composição. A análise do discurso presente na charge contará também com os conceitos expostos por FIORIN (1999) e ORLANDI (2007) como método de descrever e explicar criticamente os processos de produção e circulação da charge e, visando compreender os mecanismos dos processos de significação e não apenas interpretar a imagem, buscando verdades ocultas, mas reconhecer seu simbolismo a cerca da realidade e a construção de ideologias, da identificação do sujeito e de historicidade a partir da subjetividade utilizada pelo artista.

A CHARGE EM GOIÁS

A trajetória da charge no Estado de Goiás não é historicamente catalogada, logo várias lacunas existem sobre a origem da mesma, não sendo possível definir com exatidão seu precursor uma vez que a grande maioria dos trabalhos não possuía assinatura ou data. A primeira charge que surgiu em Goiás foi publicada no antigo *Jornal de Notícias*, de Alfredo Nasser segundo reportagem publicada no jornal *O Popular* (1978). Como não trazia

assinatura, não se sabe quem é o autor. No entanto, José Asmar (1924-2006) é considerado pelos artistas proeminentes da década de 70 (Mariosan e Jorge Braga – em entrevista – dentre outros) e, inclusive fontes de jornais goianos (*O Popular*, 1978) como o artista pioneiro na elaboração e publicação da charge no Estado.

Ilustração 1. *Folha de Goyáz*. 10 de agosto de 1949. Goiânia. p.1

Todavia, após consultas realizadas no Instituto Histórico Geográfico de Goiás, constatei que a charge em Goiás não passou a ser difundida apenas com Asmar por volta da década de 1940 a 1960, mas também em 1949, por Augusto Rodrigues (1913-1993)[i] conforme ilustração 1.

Esta ilustração é uma evidência de que a charge esteve inicialmente divulgada ainda na década de 1940. Nesta imagem podem-se identificar dois indivíduos aparentemente pertencentes à classe média, identificados pela indumentária da época que discorrem sobre outro sujeito: Adhemar. Aparentemente o referido indivíduo seria Adhemar Pereira de Barros, político influente entre as décadas de 1930 e 1960, nomeado interventor federal na Era Vargas e, posteriormente eleito prefeito e governador de São Paulo. A charge não apresenta nenhuma relação com os acontecimentos ocorridos no Estado de Goiás, conforme observado no diálogo dos dois indivíduos, pois apesar da impressão ser realizada no Estado, em pequena escala, a charge era importada de outros jornais de circulação nacional, pela ausência de artistas locais. Este fato é explicado pelo período anterior à Revolução de 30 e transferência da capital em Goiás cuja população, em sua maioria, era de origem rural havendo a predominância dos

latifúndios, a ausência de centros urbanos e a economia quase que exclusivamente de subsistência, (PALACÍN, 1994; MORAES, 1994) justificando a carência de cartunistas que o Estado possuía. Somente a partir de 1940, imprime-se um ritmo acelerado ao progresso de Goiás, com a campanha nacional "Marcha para o Oeste" para intensificar a popularização do Estado de Goiás que culmina na década de 50 com a construção de Brasília (PALACÍN, 1994; MORAES, 1994). Assim com o processo de urbanização, a formação de um mercado interno, o desenvolvimento da indústria e o crescimento da população urbana de Goiás com altos índices de imigração, sobretudo de Estados como Minas Gerais, Bahia e Maranhão, favoreceram o aparecimento de artistas interessados em publicar seus trabalhos nos periódicos da época.[ii]

José Asmar, nascido em Anápolis, escritor e jornalista, membro da Academia Goiana de Letras, também caricaturista, conferencista, administrador, dentre outras atividades atuou na imprensa durante um período de praticamente 73 anos marcando história em jornais como *O Globo* e, contribuindo para a inserção da charge no Estado de Goiás lançando artistas como Bosco Fontinelli e Fróes no jornal *Cinco de Março* (a partir de 1970), cartunistas que propiciaram a inclusão da charge nos periódicos goianos, ampliando o alcance da charge e fornecendo subsídios para que o artista Mariosan que, através do experimentalismo e de forma autodidata, surge em um cenário em que a charge goiana ainda estava sendo experimentada nas impressões dos jornais da época.

A circulação da charge nos jornais entre as décadas de 40 e 50 era quinzenal ou esporádica, conforme observação constatada na análise dos periódicos goianos da mesma época e, a repetição de imagens que alteravam somente os diálogos também se revela uma constante conforme se pode observar nas imagens abaixo:

Ilustração 2. *Jornal de Notícias* 09 de julho de 1958.

Ilustração 3. *Jornal de Notícias* 03 de setembro de 1958.

As imagens são idênticas, não possuem autoria e trazem dois indivíduos que discorrem sobre a política local. Novamente a classe social dos sujeitos é identificada pela indumentária refletindo o poder aquisitivo pertencente à classe média. O sujeito que está em pé orienta o diálogo a partir de uma afirmação que posteriormente é respondida pelo sujeito sentado com uma indagação em ambas as imagens. Na ilustração 2, o interlocutor cita uma afirmação de José Feliciano em Trindade – localizada no Estado de Goiás – a respeito de Dr. Pedro de que o mesmo é um grande condutor de almas. Em seguida o segundo sujeito indaga: "Será o eleitorado fantasma?" A fim de compreender a situação exposta, o Dr. Pedro a qual José Feliciano se refere é Pedro Ludovico Teixeira e, o fato de ser um bom condutor de almas se baseia na capacidade que o político possuía em cativar a população devido à caracterização de seu governo de origem populista. A ironia da charge surge com a indagação "Será o eleitorado fantasma?" uma vez que o antigo interventor manteve-se no poder por 15 anos e o sistema eleitoral brasileiro facilitava a fraude como manter ativos nomes de eleitores já falecidos com o intuito de fraudar as eleições e prejudicar os candidatos adversários.

Na ilustração 3, a mesma imagem é impressa com a alteração dos dizeres. Nesta, o sujeito que está em pé afirma que o Dr. Pedro irá ganhar as eleições por 80%. Em seguida o indivíduo sentado indaga: "E os outros 90%?" A ironia novamente se faz presente na indagação do sujeito sentado. Os outros 90% são os intelectuais, jornalistas e opositores ao governo de Pedro Ludovico, enquanto os 80% que garantirá a vitória de Pedro Ludovico é formado por uma elite disposta a manter cargos e privilégios e pela massa composta por trabalhadores, beneficiada pela política populista de Pedro Ludovico. B

Ilustração 4. *Cinco de março* de 24 a 30 de dezembro de 1973.

Somente houve o desenvolvimento de uma produção quase diária com o jornal *Cinco de Março,* sendo o primeiro jornal a inserir em suas páginas um periódico de humor chamado *Café de Esquina* (ilustração 4) e, foi também a escola de vários caricaturistas como Fróes, Jorge Braga, Mariozan, Pádua e Marcondes (*O Popular*, 1978, p. 17). E essa reunião de tantos cartunistas que iniciaram seus trabalhos em um mesmo local, se dá pela oportunidade que o jornal fornecia e a própria ideologia e linha política que atraiu estes artistas, conforme afirma Mariosan em entrevista. Pode-se afirmar que a charge goiana passou a ser desenvolvida com mais veemência durante o regime militar, pois a publicação deixou de ser

semanal e passou a ser diária possibilitando que os artistas goianos manifestassem suas opiniões e contribuíssem de forma significativa para este período que marcou o Estado.

Mariosan, nascido em Iraí-MG, Triângulo Mineiro, iniciou seu trabalho no jornal *O repórter* e em seguida foi para o jornal *Cinco de Março* em 1978 passando pelo jornal *Diário da Manhã* em sua fase inicial em 1980. Atualmente trabalha como chargista e caricaturista no jornal *O Popular.*

Mariosan é um artista contemporâneo que acompanhou a evolução da charge no Estado e as mudanças dos periódicos goianienses pela intensa censura imposta pelo Governo dos anos da Repressão (1964-1985), criando um estilo próprio, uma objetivação e uma crítica do assunto que é singular em sua produção.

A charge como ferramenta da arte-comunicação

A charge é sobretudo um elemento dotado de plasticidade que utiliza recursos da lingüística como figuras de linguagem constituídas por metonímias, hipérboles, ironia, ambigüidades, entre outros, em sua construção com a finalidade de atribuir sentido a determinado fato ou assunto.

Diversos autores já afirmaram que vivemos em uma "civilização da imagem" e a utilização, a fabricação e ao consumo destas imagens, leva-nos a decifrá-las e interpretá-las (JOLY, 2007). As imagens – e porque não dizer as charges – em um primeiro momento nos faz ler a informação contida na ilustração de maneira "natural", sem exigir qualquer aprendizado, mas por outro lado, esta mesma imagem – ou charge – nos manipula e nos mantêm passivos diante de tal informação. Para Joly (2007, p. 10)

> uma iniciação mínima à análise da imagem deveria precisamente ajudar-nos a escapar dessa impressão de passividade e até de "intoxicação" e permitir-nos, ao contrário, perceber tudo o que essa leitura "natural" da imagem ativa em nós em termos de convenções, de história e de cultura mais ou menos interiorizadas. Precisamente porque somos moldados da mesma massa que ela, a imagem nos é tão familiar e não somos cobaias como às vezes acreditamos ser.

Através da agitação política e dos constantes avanços tecnológicos existentes no século XIX, principalmente na França, a disseminação da caricatura como expressão de sátira política, para provocar o riso e destruição da posição dos líderes políticos conduziu a um processo de marginalização e exclusão social do indivíduo representado (ATHAYDE, 2010, p. 33). A charge moderna e contemporânea busca referências neste passado, embora a elaboração dela não esteja apoiada apenas no combate violento aos indivíduos e instituições, visando não apenas a única e exclusivamente exposição de idéias e inferiorização do sujeito

retratado, mas também o levantamento de uma reflexão em torno do tema, mediado (ou não) pelo humor, sendo este relevado a uma característica secundária, mas não menos importante e, baseado neste modelo, Mariosan desenvolve seu trabalho de caráter subversivo e muitas das vezes, subjetivo. A charge se caracteriza por ser um texto visual sarcástico e opinativo, criticando um personagem ou fato específico.

A comunicação que a charge estabelece está vinculada à emissão e recepção de uma mensagem em que a informação é divida por dois interlocutores (artista e leitor ou emissor e receptor) através de um canal (a página do jornal) e por meio de um código visual (a charge) que propõe uma interpretação de seu conteúdo. Essa comunicação é um fenômeno complexo de uma linguagem presente na charge goiana que, por sua vez, não comporta apenas os elementos estéticos ou somente comunicativos, mas ambos focados na produção de sentidos e na constituição de um discurso persuasivo.

Omar Calabresi (1987, p. 17.) afirma:

> ... o significado do binômio “arte-comunicação” começa a se fazer mais claro. Ele pretende lançar luz sobre o fato de que a arte, enquanto qualidade de certas obras produzidas com fins estéticos e enquanto produção de objetos com efeito estético é um fenômeno de comunicação e de significação, e como tal pode ser examinado.

O vínculo da charge com a imprensa vai além da função ilustrativa das páginas dos jornais e das revistas. Ela representa um meio de crítica, carregada de expressividade e autenticidade dividindo espaço com as notícias e manchetes jornalísticas. Sua relação com texto possui três tipos de possibilidades sendo elas: relação direta, indireta ou até ausência de relação aparente.

O estabelecimento de relações diretas, indiretas com o texto, inclusive não possuir relação alguma com o mesmo é evidenciado no conteúdo de um gênero opinativo em volta de dois núcleos de interesse: o informativo (apresentar o que está acontecendo) e de opinião (reflexão sobre o que está acontecendo). A centralização da charge no conteúdo opinativo do jornal constitui uma espécie de formatação dos elementos visuais, já que a charge possui esse caráter de opinião que pode ser aliado aos textos opinativos como as crônicas, o editorial, o artigo, a coluna, entre outros.

Conforme Joly (2007, p.115-123), a interatividade entre imagem/ texto indica uma espécie de “nível correto de leitura”, assumindo formas variadas de acordo com o contexto em que é inserida. Assim a complementaridade entre palavra e imagem estabelece funções de revezamento, da qual as palavras traduzem o sentido que a imagem não alcança; função de

símbolo que consiste em conferir significado à imagem, propondo uma interpretação que vai além de algo, uma reflexão ou um discurso interior presente na imagem. A última função seria que a correlação entre a imagem e as palavras que reside no fato da interdependência, ou seja, as palavras necessitam das imagens e as imagens dependem das palavras na busca por um sentido ou por vários sentidos. Assim, uma mesma charge pode apresentar apenas uma destas funções ou todas a partir do ponto de vista do artista e do método aplicado para transmitir a informação.

No entanto, a correlação verbal e visual nem sempre ocorre de forma intencional. “A possibilidade do tema da charge possuir vínculo com o texto jornalístico da página ou das manchetes do jornal pode denotar uma coincidência de assuntos” segundo relato do cartunista Mariosan, já que o trabalho do artista é destinado para uma parte específica do jornal em que o mesmo demonstra seu ponto de vista sobre determinado assunto.

Mariosan afirma que a charge representa uma espécie de coluna jornalística da qual o artista, tem liberdade (supervisionada pelos redatores) para discorrer sobre determinado fato ou notícia. O cartoon é utilizado com mais freqüência para ilustrar situações com conteúdo direto nos jornais goianienses especificadamente no jornal *O Popular*, no entanto o artista utiliza outras formas de relacionar a imagem com o texto com intenção de provocar o leitor conduzindo-o a um processo reflexivo a partir da interpretação do fato ou assunto através da leitura da imagem, com objetivo informativo e posicionamento crítico.

Omar Calabresi (1987, p. 15) aponta uma definição que pode ser perfeitamente adequada para a comunicação interativa que a charge exerce diante do público, sendo uma qualidade intrínseca a certas obras pela inteligência humana em geral constituída de materiais visuais, que manifeste um efeito estético, leve a um juízo de valor sobre cada obra, sobre seu agrupamento ou sobre seus autores e que dependa de técnicas específicas ou modalidades de produção da própria obra.

Mariosan explora toda a ambientação que a imagem proporciona (ilustração 5) representando o volume através das cores (mesmo em preto e branco, pode-se notar a variação dos tons claros e escuros), a perspectiva utilizada, demonstrando a influência das técnicas acadêmicas e a equivalência da concentração do foco tratado na imagem de fundo (o Palácio do Planalto) com o diálogo entre os personagens. Figura e fundo neste desenho desempenham funções idênticas de reconhecimento da situação retratada e de formulação da natureza crítica do pensamento racional.

> Esta imagem ou lugar enunciativo que define o sujeito da enunciação ou enunciador inclui tanto a imagem que o emissor faz de si mesmo, quanto a imagem que faz do “mundo” ou universo de discurso em jogo. (PINTO, 1999, p. 31.)

Opinião

"Eleição é sempre uma caixa de surpresas."

"Perdemos o fio da meada."

Cartas dos leitores

Mudanças no Fica

Cadê a ideologia?

Voto e consciência

Aplicação da lei

Na política, o desapreço pelo povo e a corrupção vêm se repetindo porque votamos sempre nas mesmas.

Serviço de banco

Verbas do PAC

Proibição do amianto

CONTATO COM A REDAÇÃO

Mariosan

Editorial

Sustentar empregos

A saga de uma neo-ecologista

O Popular

Ilustração 3. Charge. Mariosan. Jornal *O Popular* de 23 de junho de 2008. CEDOC

O cartunista, ao produzir a imagem é conduzido por sua formação ideológica incluída no discurso da charge. Fiorin (2001) afirma que as formações ideológicas são “visões de mundo”, ou seja, a interpretação da realidade vivida que é ensinada a cada um dos membros da sociedade ao longo da aprendizagem lingüística. O modo como o tema é exposto e a forma como adquire sentido é determinado por essa “visão de mundo” de Mariosan e o discurso presente na charge é a materialização de suas formações ideológicas inseridas no texto. Segundo Fiorin (2001, p. 41), o texto é unicamente um lugar de manipulação consciente, em que o homem organiza da melhor maneira possível os elementos de expressão que estão à sua disposição para veicular seu discurso. Na charge, Mariosan expressa sua capacidade interpretativa sobre os temas noticiados, inspirando-o a produzir um trabalho que articula a técnica do desenho e as palavras em um conjunto de grafismos que traduzem sua opinião à cerca do ocorrido, assumindo um posicionamento crítico e ideológico típico de uma manifestação individual, mas que possui função social.

> [...] a ideologia se liga inextricavelmente à interpretação enquanto fato fundamental que atesta a relação da história com a língua, na medida em que esta significa. [...] E é isto que podemos observar quando temos o objeto discurso como lugar específico em que se pode apreender o modo como a língua se materializa na ideologia e como esta se manifesta em seus efeitos na própria língua. (ORLANDI, 1993, p. 96)

A temática utilizada na charge de Mariosan possui caráter atemporal em seu discurso uma vez que pode ser interpretada em diferentes épocas – mesmo tendo sido realizada em 2008, o assunto tratado na charge ainda se mostra atual – exercendo uma crítica que generaliza todos os políticos que compõe o Congresso Nacional em uma mesma massa corrupta.

Ainda na mesma imagem, temos uma comunicação da qual o artista utiliza-se da ironia do termo “quadrilhas” enquanto representação típica de festividade nacional com a ambigüidade que o próprio termo sugere quando se refere às quadrilhas de criminosos. O artista se apropria desse conjunto de significados para compor o desenho, que denota as atitudes de corrupção e transgressão da lei.

A utilização da palavra em uma frase adquire o significado de festa junina pela data que foi publicada e pela representação figurativa das bandeirolas na charge. Entretanto, o significado atribuído as organizações criminosas com a representação do planalto central que também é incluído neste contexto, se refere aos integrantes que compõem o quadro de parlamentares no local. Isso significa que partiremos de algumas premissas:

a) o lexema quadrilha enquanto núcleo da ironia;

b) a função comunicativa e estética da charge;
c) a relação que a comunicação do desenho possui com o texto
d) a qualidade estética que a charge possui e a disposição dos objetos presentes na imagem dependente da mensagem que é transmitida ao destinatário;

Essas premissas levantam hipóteses críticas que são reordenadas na página do jornal ora sob a fachada do texto, ora da imagem que se intercalam favorecendo uma ligação direta em texto/charge. A explicação dessa relação se dará adiante sendo que, os textos foram enviados por leitores e tratam da corrupção de diversas formas. Sabe-se que a charge é um importante meio de propagação de idéias que se alia à técnica do desenho formatando ou ampliando as características de determinado fato ou objeto (PINTO, 1999). Os contrastes na imagem no realce dos pontos de luz e sombra e a preocupação com a perspectiva demonstram não apenas a primazia pela estética relacionando-se com sua própria formação artística. O artista buscou uma estilização da forma, mas não se desvinculou das técnicas acadêmicas de construção da imagem e distribuição dos elementos como se pode notar na perspectiva aplicada e na disposição da luz e da sombra. Nesta imagem, o plano de fundo adquire destaque perante o diálogo dos indivíduos. Essa arte-comunicação serve a um propósito sempre definido tramitando entre a abstração (do assunto) ou a obviedade que neste caso, refere-se à corrupção.

A corrupção aparece não no sentido literal da palavra, mas por meio de ações corruptas. No primeiro texto, sob o título de “Cadê a ideologia?”, a leitora Luzmarina Arantes levanta questões sobre as estratégias e as alianças realizadas na política visando benefícios próprios, correlacionando-os com as festividades e as festas juninas e a Judas.

> [...] Candidatos que em outros tempos se odiavam, hoje estão reunidos para conversar, ora com um, ora com outro. [..] Bom, junho é o mês das formaturas, festas juninas, convenções e mês das rifas e de Judas.

A seguir, o texto de outro leitor, remete à conscientização do voto e a escolha dos representantes públicos com o título de “Voto e consciência” que relata: “[...] A eleição tem importância fundamental no nosso cotidiano, pois nos dá a possibilidade de escolher aqueles que vão interferir diretamente nas nossas vidas [..]” seguida da opinião destacada de uma leitora sobre a corrupção: “Na política, o desapreço pelo povo e a corrupção vêm se repetindo porque votamos sempre nos mesmos.” interligando os dois textos e fornecendo subsídios para o quarto e último texto do leitor José Domingos . Este parabeniza a ação pública na aplicação das leis na denúncia do “mensalão” e seus envolvidos e realiza um alerta sobre a punição às antecipações das campanhas eleitorais:

> Admiro o trabalho do Ministério Público, como fiscal da correta aplicação da lei e em defesa do interesse maior da coletividade, bem como a brilhante atuação da magistratura brasileira, que pode muito bem ser ilustrada pela isenção e altíssimo nível das ações do Supremo Tribunal Federal na aceitação da denúncia do mensalão e do pronunciamento de 40 envolvidos. Se em São Paulo a pré-candidata do PT Marta Suplicy dá entrevistas falando de seus projetos, ainda vá lá que esteja implícita uma antecipação de campanha [...] onde estaria a infração às normas eleitorais?

Temos um ciclo que se completa através da mensagem lingüística presente nos textos relacionados à conveniência e à corrupção que perpetua oriunda da má escolha dos candidatos e ao andamento das investigações dos esquemas de corrupção. Portanto o núcleo que une imagem e texto se refere à corrupção e, Mariosan levanta um enfoque para a reflexão pessoal em virtude das informações veiculadas sobre o golpe dos "mensaleiros" para escapar de uma possível condenação (*in* Veja, ed. 2066, p.71) da qual os envolvidos nos processos de corrupção não seriam julgados pelo STF e seriam julgados pela Justiça comum. Expedito filho (Veja, Ed. 2066, p. 71), afirma:

> O foro privilegiado é um instrumento que permite aos políticos responder a processos criminais, como os de corrupção, apenas perante tribunais superiores. [...] Na semana passada, uma comissão da Câmara dos Deputados, aprovou por unanimidade, um texto que devolve políticos mal-intencionados ao mundo dos cidadãos comuns. [...] Prevendo um desfecho incomum para o caso – a real possibilidade de cadeia – o grupo começou a buscar alternativas para manter a tradição da impunidade dos crimes que tem políticos como personagens principais [...] veio a solução: ficou decidido que a melhor alternativa para escapar da justiça seria protelar o julgamento do caso até sua prescrição legal. Como fazer isso? Aprovando a emenda que põe um ponto final no foro privilegiado.

A justificativa para a aprovação desta emenda deve-se à negação, por parte do STF, dos recursos dos "mensaleiros" para anular a ação, conforme notícia veiculada no *Estadão* (2008): "O Supremo Tribunal Federal (STF) rejeitou nesta quinta-feira, 19, todos os embargos apresentados pelos réus do mensalão, que questionavam o recebimento da denúncia. Apenas o recurso apresentado pelo Ministério Público Federal foi acolhido parcialmente."

Pode-se observar na afirmação contida na ilustração: "Estou louco para ver a quadrilha dançar..." seguida da indagação do segundo elemento na imagem: "Qual delas?" a necessidade de justiça aparece implícita no diálogo dos personagens. Neste recorte os termos

quadrilha e *dança*, são utilizadas com dois sentidos: um relacionado à dança típica das festas juninas e outro relacionado à queda ou a desestruturação de uma organização criminosa. Um terceiro sentido dá significado à existência de várias quadrilhas de criminosos no Congresso Nacional, através da resposta do segundo individuo "Qual delas" deixando de lado à temática das festas juninas.

A cena se completa com a imagem do Congresso Nacional do Brasil, símbolo do poder executivo do país, ornado com as bandeirolas juninas, também típicas desta tradição folclórica. Essa exibição do Congresso Nacional identifica os "integrantes da quadrilha" e deixa subtendida que a nação espera a "quadrilha do Mensalão" ou os parlamentares corruptos sejam punidos com os rigores da lei.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estrutura de construção da relação texto/imagem centrado na corrupção liga-se à opinião dos leitores através do diálogo dos personagens no desenho, das bandeirolas (remetendo às festas juninas) e do Congresso Nacional (caracterização dos delinqüentes) como um conjunto de grafismos. Tal interação se dá forma automática e intencional devido à linearidade dos assuntos e a forma como é retratada e até resumida na charge. A concentração da crítica no núcleo "corrupção" exposta na charge, é um reflexo da ânsia por justiça diante dos escândalos que envolveram o governo Lula durante os últimos anos.

O método que Mariosan utiliza para expor sua crítica se baseia na ironia que a linguagem verbal possibilita associada ao desenho da charge que provoca a reflexão do leitor com o intuito não apenas de provocar o riso, mas também estimular o posicionamento crítico diante dos fatos ocorridos. Orlandi (1993, p. 82-83) se refere sobre o dito e o não dito nos discursos como meio de dizer algo nas entrelinhas, podendo possuir dois ou mais significados. Trata-se do silêncio, que indica que o sentido pode ser outro e, a opção de Mariosan em criticar a corrupção presente no Congresso Nacional por meio da ambigüidade dos termos "quadrilha" e "dança" demonstra à intenção de deixar subentendido a opinião do artista convertido em um método, apresentando o ocorrido de maneira direta, relacionando com a memória e com os símbolos presentes na cultura regional facilitando a assimilação.

A análise desta charge goiana representa a opinião pública sobre os atuais acontecimentos visto que, os indivíduos representados são anônimos e expõem seus comentários sobre sua necessidade de justiça e sua indignação perante a sensação de impunidade que envolve os representantes políticos de maneira geral. Mariosan expressa parte

de sua própria emoção de maneira que evoca no público uma atitude à intenção emocional idêntica em relação à situação que ele apresenta (OSBORNE, p. 224, 1993). Ele dá voz aos inúmeros brasileiros indignados deixando não apenas seu ponto de vista sobre a situação política, mas incluindo-se entre os cidadãos que exigem a moral, a dignidade e a transparência do Governo como condições unânimes para a manutenção dos direitos e da democracia.

A charge analisada faz parte da trajetória do artista que por quase 40 anos de trabalhos realizados e publicados nos periódicos goianienses, remontam a história de Goiás, informam os acontecimentos locais e do cenário nacional, constituindo uma importante ferramenta de protesto e inserindo o artista entre aqueles que ajudaram a propagar a charge no Estado, criando espaço para o desenvolvimento da produção regional. A análise da charge de Mariosan não acarreta apenas a identificação de aspectos estéticos e formais, envolve também uma poética que não estabelece compromisso com a forma ideal ou ideal de beleza de uma pessoa, animal ou coisa, de uma cena ou episódio, conduz a um processo plástico que não respeita a lógica e as medidas acadêmicas. E nesta liberdade criativa, destituída dos padrões clássicos, reside a poética da charge representada pelo exagero e pelas alegorias grotescas que constituem seu universo particular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1993.

_____. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro. Editora Globo, 1987, p. 15-20.

D'ATHAYDE, E. M. *Entre o dizer e o não-dizer: a charge política e a relação com o silêncio*. 2010. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Católica de Pelotas-RS, Pelotas, 2010.

FILHO. Expedito. O golpe dos mensaleiros **Veja**, ed. 2066 de 25 de junho de 2008, p.71. Disponível em: < http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx?edicao=2170&pg=10> acesso em 11 de novembro de 2010.

FIORIN, José Luíz. *Linguagem e ideologia*: Formações ideológicas e formações discursivas. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001, p. 32, 33.

_____. A trapaça discursiva. In *Linguagem e ideologia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001, p. 41-42.

JOLY. Martine. *Introdução à análise da imagem*: A imagem, as palavras. 11. ed. Campinas: Papirus Editora, 2007, p. 115-123.

JORDÃO, Eduardo. Os humoristas da nova safra pedem passagem. **O Popular**, Goiânia, 07 de junho de 1978. p. 17.

PALACÍN, L.; MORAES, M.A.S.. *História de Goiás*. 6. ed. Goiânia: Goiânia, 1994, p. 111-119.

PINTO, Milton José. *Comunicação e Discurso*. São Paulo:. Hacker Editores, 1999, p. 31-39.

ORLANDI. Eni P. *Análise de Discurso*: O dito e o não dito. Campinas. 7 ed. Pontes, 2007, p. 82-91.

_____. Discurso e ideologia. In *Análise de Discurso*. 7 ed. Pontes, 2007, p. 95-96.

OSBORNE. Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo:, Cultrix, 1993, p. 224.

STF rejeita recursos de 'mensaleiros' para anular ação penal . **Estadão**, São Paulo. Política. 19 de junho de 2008. Disponível em < **http://www.estadao.com.br/noticias/nacional,stf-rejeita-recursos-de-mensaleiros-para-anular-acao-penal,192553,0.htm?p=1**> Acesso em 11 de novembro de 2010.

ENTREVISTA

Mariosan, entrevista informal realizada em 13 de julho de 2010 na Organização Jaime Câmara.

ARQUIVOS

Instituto Histórico Geográfico de Goiás
CEDOC do Jornal *O Popular*

NOTAS

[i] Augusto Rodrigues nascido em Recife-PE atuou como pintor, ilustrador, gravador e caricaturista, obtendo diversos prêmios durante sua carreira artística, passando a contribuir com seu trabalho ilustrativo na imprensa carioca após fixar residência na capital a partir de 1935. Em 1948, deixa seu maior legado na contribuição e estímulo para a educação moderna, fundando a primeira escolinha de arte do Brasil no Rio de Janeiro, passando a irradiar o ensino de arte como componente fundamental para a educação escolar. ZOLADZ, Rosza W. Biografia de Augusto Rodrigues. *O artista e a arte*, *poeticamente*. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 1990.

[ii] A partir da década de 60 com o governo Mauro Borges que propôs como diretriz de ação, um “Plano de Desenvolvimento Econômico de Goiás” (1961-1965) abrangendo áreas como: agricultura e pecuária, transportes e comunicações, educação e cultura, saúde e assistência social, turismo e integração econômica, o Estado de Goiás obteve um desenvolvimento e urbanização que tornaram a capital goiana em um novo território para novas oportunidades (PALACÍN, 1994; MORAES, 1994).

A FOTOGRAFIA NO LIMIAR DA MODERNIDADE: IMAGEM FOTOGRÁFICA E RITOS MORTUÁRIOS NA CULTURA RELIGIOSA JAPONESA

Richard Gonçalves André
UEM
richard_historia@hotmail.com

Desde o seu surgimento nas primeiras décadas do século XIX, decorrente das inovações óticas, mecânicas e químicas trazidas pelo daguerreótipo e pelo calótipo, a fotografia foi envolta numa série de representações dicotômicas: realidade e ilusão, técnica e arte, negativo e positivo, escuridão e luz, entre outras. Tais polarizações, que aliás perpassam as discussões teóricas sobre a imagem fotográfica, não encontram consenso, sendo, antes, objeto de reflexão e discussão. Diversas delas sobrevivem até a atualidade, malgrado o desenvolvimento técnico que, começando pelas chapas de prata quimicamente sensibilizadas, levaram ao negativo de vidro, posteriormente substituídos pelos populares negativos de 35mm, hoje em decadência com a expansão dos sensores que caracterizam a era digital. Recuando no tempo, quando do surgimento da fotografia, seus entusiastas consagraram-na como fruto da modernidade, resultado dos avanços tecnológicos consequentes das revoluções industriais (CARVALHO, 1998, p. 217 – 225). Porém, paralelamente, o artefato fotográfico começou a ser apropriado com finalidades que poderiam ser consideradas “obscurantistas” ou “antimodernas” pelos arautos da modernidade. Exemplos são as tentativas de fotografar projeções do ânimo ou do espírito humano, isso sem falar das teorias que postulavam que a foto poderia apropriar-se de espectros da alma (DUBOIS, 1993, p. 222, 227, 237 e 238). Essa é mais uma das dicotomias sobre a qual se equilibra o discurso fotográfico: a oposição entre o moderno e o antimoderno.

Tendo em vista as considerações sobre o moderno e o antimoderno em fotografia, parte-se da seguinte problemática: como a imagem fotográfica, cercada por um ideário de modernidade quando de sua concepção, foi apropriada numa cultura religiosa não-ocidental perpassada de características específicas? Buscando responder à questão e delineando o objeto de pesquisa, pretende-se, na presente comunicação, analisar a sua apropriação na cultura religiosa nipônica. Procura-se refletir que, ao ser inserida no relicário doméstico para o culto aos ancestrais denominado *butsudan* – 仏壇, literalmente “altar dedicado ao Buda” – a fotografia, em consonância com os traços do imaginário religioso nipônico, passou a ser concebida não apenas como representação do falecido, mas como duplo que evocaria a

presença do espírito juntamente a outros objetos de culto como o *ihai* – 位牌, a "tabuleta memorial" destinada à veneração dos ancestrais. Ou seja, deseja-se perscrutar a articulação de um artefato moderno em relação a práticas religiosas de cunho tradicional.

1. A Representação Entre a Ausência e a Presença

Com o intuito de analisar o fenômeno em questão, optou-se por utilizar os conceitos de representação e apropriação propostos a partir da reflexão do historiador francês Roger Chartier (1990). Por representação, o autor compreende uma série de ideias, que podem assumir caráter material ou imaterial, construídas a partir de um lugar social mais ou menos específico (CHARTIER, 1990, p. 17, 23 e 24). Portanto, as representações não pairariam sobre a sociedade, estando, antes, conectadas ao contexto histórico de produção de diferentes maneiras. A apropriação, por sua vez, remete à forma como indivíduos ou grupos apropriam as representações, não apenas recebendo-as de modo passivo, mas selecionando-as, associando-as e reconstruindo-as de acordo com as características dos leitores – em sentido lato – e as demandas presentes no contexto histórico de leitura (CHARTIER, 1990, p. 23 – 28; PÉCORA, 2001, p. 12). Isso explica, em parte, como as fotografias podem ser concebidas com determinado ideal – de modernidade, por exemplo –, sendo, contudo, apropriadas por determinados grupos de formas infinitamente criativas, aplicadas, entre outras possibilidades, para fins religiosos e tradicionalistas inicialmente imprevisíveis a seus criadores.

Todavia, há problematizações importantes acerca da forma como a representação é compreendida pelas diferentes sociedades em tempos históricos variados, o que influi no modo como se compreende o artefato fotográfico. Em 1957, o historiador alemão Ernst H. Kantorowicz (1998) publicou uma pesquisa tendo como objeto a "ficção" existente na Europa moderna sobre os dois corpos do rei. Acreditava-se que a realeza possuiria um corpo material, perecível e mortal, que caracterizaria sua humanidade, ao mesmo tempo em que haveria um corpo etéreo, imperecível e imortal, que justificaria seu poder. A crença levou à utilização, durante os funerais reais, de manequins de couro ou madeira que representariam, evocando a presença, o imperecível corpo do rei em contraposição à degradação de seu invólucro carnal. A representação, nesse sentido, não era entendida como aparência desprovida de essência, isto é, uma simulação por meio da ausência. Antes, evocaria a presença da realeza e a perpetuidade do poder (GINZBURG, 2001, p. 85). O duplo corpo não era, entretanto, exclusividade monárquica: como salienta o historiador francês Phillipe Ariès (1898, p. 256 – 259) em seu clássico estudo sobre os comportamentos diante da morte, certos túmulos durante

a Idade Média e Moderna apresentavam duplos jacentes em pedra, reconstruindo e perenizando a compleição física do falecido no momento da morte. Além disso, a própria crença no caráter imperecível do corpo dos santos, em si considerados sagrados, talvez seja manifestação do imaginário relacionado à presença de seu corpo milagroso em detrimento de seu cadáver humano, "demasiado humano", emprestando a expressão de Nietzsche.

A crença no poder do duplo corpo também não é exclusividade da cultura ocidental. O sociólogo francês Émile Durkheim (1996), em sua pesquisa sobre as matrizes elementares do pensamento religioso, chamou a atenção para determinados artefatos nas sociedades aborígenes australianas que evocariam a presença do espírito do falecido. A explicação de Durkheim era que os duplos manifestariam na esfera sagrada as dicotomias sobre as quais se fundamentavam a sociedade, opondo o individual ao coletivo, que agiria de maneira coercitiva sobre o primeiro (SCHATTSCHNEIDER, 2004, p. 144). No imaginário religioso japonês, como será explicado mais adiante, os duplos são relativamente comuns, guardando ou não graus de semelhança em relação ao referente, podendo assumir a forma de bonecos, estatuetas, tabuletas memoriais, entre outros objetos, principalmente numa sociedade não-fundamentada em princípios iconoclastas, a exemplo da rejeição à imagem propalada por vertentes da tradição judaico-cristã. De qualquer forma, como visto, a representação não pode apenas ser compreendida em sentido moderno como alusão de algo que não está lá, mas também como evocação de qualidades inerentes ao objeto representado.

A fotografia, como será discutido adiante, parece ter apropriado ao longo de sua historicamente curta existência a qualidade de evocação dos objetos representados (ANDRÉ, 2009, p. 33 e 34). Uma das razões para isso é o efeito de realidade provocado pela foto. No entanto, é preciso não esquecer que ela não é apenas imagem imaterial desprovida de suporte físico, mas objeto dotado de materialidade, em maior ou menor grau, o que a aproxima da noção de artefato da cultura material. A fotografia, quando revelada em papel fotográfico, é palpável, pode ser recortada, rasgada, rabiscada, pintada, emoldurada, ostentada, queimada ou destruída. É degradável, amarela-se com o passar do tempo, ganhando aquela coloração sépia que acabou por se tornar uma estética própria. Ela não é somente obra de admiração, sendo antes manuseada de diversas formas: é inserida em porta-retratos que compõem as recordações queridas, ordenadas de modo a constituir uma narrativa do olhar. Pode ser guardada em álbuns folheados e refolheados quando há uma demanda pela evocação da memória. Talvez algo dessa materialidade fotográfica tenha se perdido na era digital, na qual as imagens são conservadas em cartões de memória e *hard discs*. A relação com as fotos digitais parece ser de outra natureza, ainda que suas implicações sejam complexas e ainda não

totalmente analisadas. De qualquer forma, retornando ao papel fotográfico, a fotografia é um artefato de cultura material, objeto cuja materialidade é investida de sentido seja por seus produtores, seja pelos leitores que as apropriam e as ressignificam, recordando que sua existência pode ultrapassar o período de vida de seus autores, inserindo-a num círculo praticamente infinito de semiose.

2. O Moderno e o Antimoderno na Fotografia

A fotografia surgiu na França sob a imagem do moderno. Os avanços mecânicos, óticos e químicos teriam permitido o surgimento de uma máquina capaz de fixar em pouco tempo a imagem dos objetos com impressionante realidade, embora o conceito da câmara escura estivesse formulado desde a Renascença com as proposições de Da Vinci. As inovações tecnológicas, de certa forma, deram condições para sua materialização, a ponto de Roland Barthes (1984, p. 120) afirmar que a câmera fotográfica teria sido invenção dos químicos, não dos pintores e suas reflexões. O efeito de realidade gerado por equipamentos como o daguerreótipo e o calótipo geravam impressões de espanto. Como afirma o pintor alemão Max Dauthendey (apud BENJAMIN, 1992, p. 120):

> No início... não se ousava [...] olhar longamente para as primeiras fotografias produzidas. Era o espanto perante a nitidez das pessoas, e pensava-se que as minúsculas faces das mesmas, que apareciam na fotografia, nos podiam olhar, tal a perplexidade que a nitidez e fidelidade à natureza, resultando dos primeiros daguerreótipos, despertavam em cada um de nós.

O realismo fotográfico deve ser compreendido historicamente, na medida em que o mundo do século XIX, de forma geral, ainda estava virgem de imagens, com exceção talvez da pintura, até então circunscrita a uma elite, seja no tocante à produção, seja em relação à própria possibilidade de ver as obras de arte. A situação contrapõe-se à saturação imagética verificada na atualidade, por meio da qual, segundo a ensaísta norte-americana Susan Sontag (1981, p. 20), ocorreria uma perda de impacto da fotografia. De qualquer forma, em suas primeiras décadas de existência, “[...] esse dispositivo diabólico que é a fotografia [...]” (DUBOIS, 1993, p. 237) gerou reações antagônicas por parte de alguns críticos, que chegavam a evocar razões judaico-cristãs para atacar de forma iconoclasta a nova invenção. Como ressalta o periódico alemão Leipziger Anzeige (apud BENJAMIN, p. 116):

> Querer fixar imagens efémeras [...] é uma coisa não só impossível [...] mas também o próprio desejo de o querer fazer é uma blasfêmia. O homem é criado à imagem de Deus e esta não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. Quando muito o artista divino pode ousar, entusiasmado por uma inspiração celestial, num momento da mais elevada bênção, sob o superior comando do seu génio, reproduzir traços divinos dos homens, sem a ajuda de qualquer máquina.

Numa sociedade arquitetada sobre os valores judaico-cristãos, ainda que estivessem em decadência no século XIX, a ideia de reproduzir a forma humana por intermédio de meios técnicos – desconsiderando o papel ativo do fotógrafo no sentido de compor a cena – era considerada uma blasfêmia que desafiava as intenções divinas.

Entre entusiastas e críticos, a fotografia começou a ser apropriada para fins talvez imprevisíveis em relação a seus próprios criadores. No final do século XIX, o psiquiatra alemão Hippolyte Baraduc, fascinado pelo suposto poder da máquina fotográfica de captar a realidade em sua essência, começou a utilizá-la como meio para registrar objetos invisíveis ou pertencentes às esferas até então concebidas como sobrenaturais. Em seus diversos trabalhos, Baraduc fotografou pessoas, geralmente doentes mentais, em variados estados de ânimo com o intuito de capturar por meio das objetivas suas projeções espirituais. Mesmo os mortos não foram poupados pelas lentes do psicanalista, que fotografou sua esposa falecida após vinte minutos de óbito com o objetivo registrar possíveis volições do espírito (DUBOIS, 1993, p. 234 – 241). Fenômenos óticos como o *flare*, decorrente da reflexão da luz nas lentes fotográficas, foram interpretados por ele como evidências do sobrenatural (ANDRÉ, 2009, p. 33). Compartilhando semelhante imaginário, não é coincidência que as fotografias de fantasmas, geralmente compostas de formas consideradas atualmente grosseiras, tornaram-se tão populares e permanecem ainda hoje entre os caçadores de fantasmas e os parapsicólogos como instrumentos teoricamente possíveis para registrar a dimensão *post mortem*. Por fim, é válido ressaltar que a fotografia começou a ser aplicada a rituais fúnebres como os velórios, congelando por meio da imagem o aspecto de vitalidade do defunto em progressiva decomposição, dando continuidade, de certa forma, à crença no duplo corpo ressaltada anteriormente. Também se tornou relativamente comum a elaboração de retratos mortuários no próprio momento de morte, no qual o fotógrafo fazia o morto posar como se vivo, sentado ou deitado como se estivesse dormindo (BORGES, 2005, p. 64). Congelava-se, dessa forma, o último vestígio de vitalidade com a intenção de perpetuá-la com a passagem do tempo.

3. A Fotografia como Duplo

A fotografia, como artefato que simbolizava a modernidade, não permaneceu circunscrita apenas à França, sendo exportada para os países que almejavam o processo de modernização. No Japão, há indícios imagéticos de que tenha sido introduzida pelo menos desde o conjunto de guerras civis entre as décadas de 1850 e 1860 que culminaram em 1868 com a chamada Restauração Meiji, que acabou com o sistema de duplo governo existente desde o século XII. Há fotografias dos anos 1860 que registram samurais empunhando as espadas denominadas *katana* – 刀 – e mesmo ostentando armaduras completas, recordando que, teoricamente, o estamento samuraico foi extinto em 1868. O *chonmage* 丁髷, tipo de penteado próprio aos samurais, e o porte de espadas, dois de seus principais símbolos distintivos, foram então proibidos (ANDRÉ, 2011, p. 42). Na conjuntura das guerras civis e, principalmente, logo após a restauração propriamente dita, o país passou por um acelerado processo de modernização, parcialmente compreendido como ocidentalização, sendo um dos principais entusiastas o próprio Imperador Meiji. Em pouco tempo, foram construídas estradas de ferro cortando as principais cidades japonesas; as roupas de seda, representadas principalmente pelos quimonos, começaram a ser substituídas pelas vestimentas de algodão; os sabres à inglesa passaram a tomar o lugar das *katana*; armamentos foram importados da Europa e da América, como metralhadoras e canhões; estrategistas estrangeiros foram convidados para treinar os exércitos imperiais e, entre outros aspectos, professores de outros países – como o filósofo norte-americano Ernest Fenollosa (CAMPOS, 1994, p. 29 – 33) e o historiador brasileiro Oliveira Lima (LIMA, 1997a; LIMA, 1997b) – foram cooptados para lecionar sobre diversas facetas do pensamento ocidental aos japoneses (DEZEM, 2005, p. 131 e 132). Nesse cenário de transformações, as fotografias passaram a registrar cada palmo da modernização nipônica.

Por outro lado, a modernização japonesa foi um processo *sui generis*, uma vez que diversos aspectos da sociedade tradicional foram conservados lado a lado a objetos considerados modernos. Não obstante os obstáculos que o Budismo nipônico enfrentou com a Restauração Meiji, o culto aos *senzo* – 先祖, literalmente “ancestrais” – permaneceu no país, sendo inclusive resguardado pelo código civil de 1898 (LIMA, 1997c, p. 139 e 140). O rito doméstico foi obrigatoriamente instituído no início do século XVII, embora a prática fosse anterior. Com a perseguição encetada pelos *shôgun* – 将軍, os comandantes administrativos e militares do Japão, paralelamente à figura de corte representada pelo imperador – sobre os

japoneses cristãos e os pregadores estrangeiros, principalmente portugueses, as famílias nipônicas, como prova de não serem cristãs, foram obrigadas a filiar-se aos templos budistas locais. O culto doméstico aos ancestrais ficava a cargo, teoricamente, do chefe de família, sendo transmitido ao filho mais velho. Essas obrigações receberam o nome de Sistema Danka – Danka Seido 檀家制度 –, tornando-se os monges budistas funcionários a serviços do Estado (GILDAY, 2000, p. 3 e 4).

Logo após a morte de algum membro da família, acreditava-se que o espírito continuaria vagando no interior da residência ou sobre o telhado durante quarenta e nove dias. Contudo, durante o período, o falecido ainda não seria um ancestral propriamente dito, mas um espírito confuso para o qual os ritos mortuários deveriam ser devidamente cumpridos, sob a pena de gerar males aos viventes, fazendo ruídos à noite, derrubando objetos ou mesmo infundindo doenças. Caso os rituais domésticos fossem devidamente realizados ao longo dos quarenta e nove dias, o falecido seria transfigurado parcialmente em ancestral, isto é, um espírito que traria benefícios aos viventes (FUJII, 1983, p. 44). No entanto, para que a troca com a esfera sobrenatural fosse devidamente efetivada, era necessário que a família realizasse diariamente oferendas no *butsudan*. No oratório doméstico, há um artefato religioso denominado *ihai*, que não apenas representa em sentido moderno o trespassado: ele seria o ancestral, fisicamente falando. Portanto, mesmo após os quarenta e nove dias, o morto estaria dentro de casa, embora não constituísse mais uma ameaça. Dada a materialidade do *senzo*, as oblações – na forma de arroz, água, saquê e outros objetos – deveriam ser feitas para que o mesmo protegesse os viventes de diferentes formas. Trata-se, dessa forma, de uma troca simbólica em relação à dimensão do sagrado, cuja porta de conexão estaria dentro de casa, e não apenas em templos budistas ou santuários shintoístas. Como ressalta G. B. Sansom (1973, p. 114):

> Uma vez que os mortos existem, seus desejos também devem ser atendidos. Oferendas devem ser feitas, de comida e bebida, e seus desejos devem ser verificados e seguidos. Dessa forma uma criança póstuma deve ser anunciada ao túmulo, ou à tabuleta memorial de seu pai, uma noiva deve ser apresentada aos ancestrais de seu noivo. Aqui nós temos os fundamentos do culto aos ancestrais. Para os propósitos da família, os mortos não estão mortos: devem ser consultados, confortados e reverenciados[i].

Com a apropriação da fotografia pelos japoneses em meados do século XIX, o objeto criado há duas ou três décadas pelos franceses, símbolo da modernidade, começou a ser utilizado num rito religioso de caráter doméstico com pelo menos duzentos anos, isso para

não dizer mais, já que o Sistema Danka tornou obrigatória uma prática que já existia muito tempo antes. Lado a lado às oferendas e às tabuletas memoriais, a imagem fotográfica, concebida em toda sua materialidade de artefato da cultura material, começou a ser usada como item de devoção aos ancestrais. Nesse sentido, tendo em vista a materialidade da morte na cultura religiosa japonesa, a fotografia, no sentido proposto anteriormente, era considerada um duplo que carregava as qualidades do falecido, isso para não dizer seu espírito propriamente dito, possuindo uma relação importante com o *ihai*. É possível, partindo das reflexões da antropóloga Ellen Schattschneider (2004) sobre um rito denominado *hanayomeningyô* – 花嫁人形, literalmente "bonecas noivas" – que houvesse uma crença segundo a qual a tabuleta memorial absorveria paulatinamente a presença do falecido existente na fotografia, completando o ritual.

Além do ideário moderno, os japoneses do século XIX parecem ter apropriado sem maiores traumas o imaginário sobrenatural relacionado à fotografia. Teorias como aquelas propostas pelo literato francês Honoré de Balzac, segundo a qual a imagem fotográfica aprisionaria pouco a pouco os espectros que compõem a alma humana (DUBOIS, 1993, p. 227 e 228), não seriam vistas como aberrações obscurantistas pela cultura religiosa nipônica. Desde antes da introdução do Budismo em território japonês no século VI (VARLEY, 1986, p. p. 17 – 44) – embora certos autores, como Luiz Dantas (1984, p. 155 e 156), afirmem que seria possível recuar ao século IV –, haveria uma concepção denominada vitalismo, de acordo com a qual todo o universo possuiria vida (TSUSHIMA, 1979, p. 139 – 161). Todos os objetos, animados ou inanimados, teriam um espírito: seres humanos, raposas, árvores, riachos, montanhas e mesmo artefatos criados pelo homem, incluindo-se atualmente robôs. Angelika Kretschmer (2000, p. 379 – 404) afirma que, em determinados locais do Japão, as agulhas velhas não são jogadas fora, mas sepultadas por meio de ritos budistas, já que possuiriam alma e não poderiam tornar-se espíritos errantes ou famintos que causariam problemas aos viventes. Certas estátuas budistas, antes de tornarem-se objetos de devoção, passavam por um rito chamado *nyûkon* – 入魂 –, por meio do qual a alma seria infundida ao objeto. O antropólogo japonês Takashi Maeyama (1967, p. 216), inclusive, ressalta que, no Brasil, alguns imigrantes japoneses e descendentes convertidos ao Cristianismo começaram a realizar o *nyûkon* sobre estatuetas de Cristo para inserir nos oratórios domésticos de veneração aos ancestrais. Portanto, dado o vitalismo, as propriedades sobrenaturais do artefato fotográfico não entrariam em choque com o repertório religioso existente no Japão, em

contraposição, por exemplo, aos ataques iconoclastas propalados pela já citada Leipziger Anzeige no Ocidente.

Um rito correlato àquele realizado no *butsudan* sugere o papel da fotografia nas práticas mortuárias existentes no Japão. Como sugere Schattschneider (2004), na região norte do país, existe a crença no poder das "bonecas esposas". No imaginário budista, mortes em circunstâncias excepcionais poderiam gerar espíritos errantes ou famintos que causariam problemas aos viventes. Nessa categoria entrariam as vítimas de catástrofes naturais, como terremotos e tsunamis, bem como afogados, assassinados, natimortos, entre outros. A morte súbita, portanto antes da hora e inadvertida, seria um mal que deveria ser evitado (WIJAYARATNA, 1997, p. 105). No caso de pessoas que morreram jovens e solteiras, a falta de experiência do matrimônio também poderia gerar algum incômodo, na medida em que o falecido não estaria completo por meio da união. Por isso, é realizado o rito das "bonecas esposas": em um templo budista, é inserida numa caixa a fotografia do falecido juntamente a uma boneca que teria passado pela infusão de alma de Jizô, divindade do panteão búdico. Tal como no *butsudan*, é inserida na caixa oferendas na forma de alimentos e outros objetos, como peças de roupas que pertenciam ao trespassado. Com o passar do tempo, os fiéis acreditam que, pouco a pouco, a estátua de Jizô começaria a ganhar o semblante do defunto, o que indicaria o sucesso do ritual e a união de fato representada pelo matrimônio. Após décadas, quando da completude do rito, ambos os objetos – fotografia e boneca – são incinerados, permitindo a transmigração do espírito, até então contido nos objetos, para outros planos do imaginário budista (SCHATTSCHNEIDER, 2004).

Por meio de ambos os casos, a reverência aos ancestrais no *butsudan* ou a devoção à "boneca esposa", percebe-se que o artefato fotográfico, em toda sua materialidade, não constitui apenas uma representação que sugere a ausência. A fotografia, em correlação com os outros objetos religiosos – que não compõem unidades isoladas e caóticas, mas sistemas de significação muito bem estruturados –, evoca a presença do falecido, que não está – pelo menos a princípio – em outro mundo. Pelo contrário, ele se encontra fisicamente na casa ou no templo, necessitando, portanto, de oblações materiais que lhe permitem oferecer aos viventes proteção e outros benefícios, completando a troca simbólica dos viventes com o universo do sagrado.

4. Epílogo

Um artefato de cultura material nunca é algo acabado: uma vez produzido com determinado sentido e aplicação, acaba sendo apropriado pelos usuários e utilizados de maneiras infinitamente imprevisíveis e criativas. A fotografia não é exceção, como visto ao longo da presente comunicação. Não se trata apenas de imagem desprovida de corpo, mas de algo que possui materialidade palpável, podendo ser utilizada de múltiplas formas. Concebido com um ideário moderno, o artefato fotográfico foi compreendido como ícone de modernidade, fruto da revolução industrial e manifestação da verdade, dada a ilusão de realidade que o cerceia ainda hoje. Mesmo assim, a fotografia foi apropriada de maneiras consideradas antimodernas pelos arautos da modernidade, seja com o intuito de captar ânimos e registrar espíritos, como nas imagens de Baraduc, seja desempenhando a função de retratos mortuários congelando no instante da morte um último grito de vida. No Japão, paralelamente à onda de modernização e ocidentalização encetada na conjuntura das guerras civis que deram origem à Restauração Meiji, o então recente artefato fotográfico passou a ser utilizado num ritual doméstico de pelo menos duzentos anos: a reverência aos ancestrais no *butsudan*. Em articulação com outros objetos de devoção, a fotografia foi entendida não como ícone de uma pessoa perdida, mas como duplo que evocaria a presença do falecido de fato, seja na casa, seja no templo, exigindo oblações na forma de comida, bebida e outros produtos. Esses e outros enredos históricos situam a fotografia, antes de tudo, na corda bamba que constitui o limiar da modernidade.

[i] No original: "[...] Since the dead exist, their wants must be attended too. Offerings must be made to them, of food and drink, and their wishes must be ascertained and followed. Thus a posthumous child must be announced to the bier, or to the memorial tablets of its father, a bride must be presented to the bridegroom's ancestors. Here we have the fundamentals of ancestor worship. For the purposes of the family, the dead are not dead: they must be consulted, comforted and revered."

Referências

ANDRÉ, Richard Gonçalves. A Fotografia e o Mórbido: Representações de Vida e Morte em Imagens Funerárias. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, n. 2, 2009, Londrina. **Anais do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina, 2009.

_____. **Religião e Silêncio**: Representações e Práticas Mortuárias Entre Nikkeis em Assaí por meio de Túmulos (1929 – 1950). 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

ARIÈS, Phillipe. **O Homem Diante da Morte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 64.

CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma Leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, H. de. (org.). **Lógica, Poesia, Linguagem**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileiras do Século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia**: Usos e Funções no Século XIX. São Paulo: EDUSP, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: Entre Práticas e Representações. Lisboa, Rio de Janeiro: Difel, Bertrand Brasil, 1990.

DANTAS, Luiz. Chaves para Compreender **O Japão** de Aluísio Azevedo. In: AZEVEDO, A. **O Japão**. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1984.

DEZEM, Rogério. **Matizes do "Amarelo"**: a Gênese dos Discursos sobre os Orientais no Brasil (1878 – 1908). São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

DUBOIS, Phillipe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. 7. ed. Campinas: Papirus, 1993.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FUJII, Masao. Maintenance and Change in Japanese Traditional Funerals and Death-Related Behavior. **Japanese Journal of Religious Studies**, v.10, n.1, 1983.'

GILDAY, Edmund T. Bodies of Evidence: Imperial Funeral Rites and the Meiji Restoration. **Japanese Journal of Religious Studies**, v. 27, n. 3 – 4, 2000.

GINZBURG, Carlo. Representação: a Palavra, a Idéia, a Coisa. In: **Olhos de Madeira**: Nove Reflexões sobre a Distância. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os Dois Corpos do Rei**: um Estudo sobre Teologia Política Medieval. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

KRETSCHMER, Angelika. Mortuary Rites for Inanimate Objects: the Case of Hari Kuyõ. **Japanese Journal of Religious Studies**, v. 27, n. 3 – 4, 2000.

LIMA, Oliveira. Conferência Realizada no Getsu yo kai (Monday Club) de Tóquio aos 10 de Março de 1902. In: **No Japão**: Impressões da Terra e da Gente. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997a.

_____. Conferência Realizada no Getsu yo kai (Monday Club) de Tóquio aos 10 de Março de 1902. In: **No Japão**: Impressões da Terra e da Gente. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997b.

_____. Conferência Realizada no Getsu yo kai (Monday Club) de Tóquio aos 10 de Março de 1902. In: **No Japão**: Impressões da Terra e da Gente. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997c.

MAEYAMA, Takashi. **O Imigrante e a Religião**: Estudo de uma Seita Religiosa Japonesa em São Paulo. 1967. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. **Estudos Históricos**, n. 21, 1998.

PÉCORA, Alcir. O Campo das Práticas da Leitura, Segundo Chartier. In: CHARTIER, R. **Práticas da Leitura**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANSOM, G. B. **Japan**: a Short Cultural History. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1973.

SCHATTSCHNEIDER, Ellen. Family Resemblances: Memorial Images and the Face of Kinship. **Japanese Journal of Religious Studies**, v. 31, n. 1, 2004.

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre a Fotografia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TSUSHIMA, Michihito et. al. The Vitalistic Conception of Salvation in Japanese New Religions: an Aspect of Modern Religious Consciousness. **Japanese Journal of Religious Studies**, v. 6, n.1 – 2, mar./jun. 1979.

VARLEY, Paul. **Japanese Culture**. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1986.

WIJAYARATNA, Mohan. Funerary Rites in Japanese and Other Asian Buddhist Societies. **Japan Review**, n. 8, 1997.

DIVERSIDADE E AUTOIMAGEM: DA REPRESENTAÇÃO À APRESENTAÇÃO

Profa. Dra. Roberta Puccetti, UEL

rpuccetti@uel.br

Profa. Dra. Maria Irene Pellegrino de Oliveira Souza, UEL

marire@uel.br

RESUMO

Este trabalho apresenta a leitura da autoimagem produzida por pessoas com deficiência intelectual. Apoiadas em Vigotsky, Gombrich e Greimas, entre outros, procura compreender até que ponto a questão da deficiência aparece na impressão que os sujeitos têm de si. Apoiado no conceito social de deficiência estuda a imagem como representação, apresentação, expressão e conhecimento de si e para si (significação). Toma o autorretrato como forma expressiva e considera como categorias de análise: o fazer (processo de produção em sua dimensão poética e pioética e de constituição social do sujeito), o exprimir (sentido, significação, apresentação e representação), os elementos visuais e o processo criativo (conhecimento de si). Se por um lado o indivíduo ao compor visualmente articula e estrutura o sentir e o pensar, por outro lado, na produção do autorretrato o fazer pressupõe o conhecimento e a leitura dos elementos visuais, a organização do pensamento, a significação (representação), a construção da imagem, a expressão da história pessoal e social, neste caso, do sujeito com deficiência. Assim, a leitura da imagem como atividade simbólica supõe compreensão, apreensão de informações, seletividade e reconstrução da imagem/objeto, com a mesma importância da produção artística na construção do conhecimento porque possibilita a sua interpretação. Não significa decifrar, mas decompor-recompor para apreender a imagem como fonte de conhecimento, de informação, de explicitação de ideias e conceitos.

Palavras-chave: leitura de imagem; deficiência intelectual; autoimagem.

ABSTRACT

This paper presents the reading of self-image produced by people with intellectual disabilities. Supported by Vygotsky, Gombrich and Greimas, among others, seeks to understand the extent to which the disability issue appears in print that the subjects have of themselves. Based on the concept of social disability studies the image as representation, presentation, and expression of knowledge and of itself (meaning). Take the self-portrait as an expressive and considers as categories of analysis: to do (in the production process and its poetic dimension pioética and social constitution of the subject), the expression (meaning, significance, presentation and representation), the visual elements and the process creative (self-knowledge). If on one hand the individual to compose visually articulates the structure and feel and think, on the other hand, production of the self-portrait to presuppose knowledge of reading and visual elements, the organization of thought, the meaning (representation), the construction of image, the expression of personal and social history, in this case, the individual with disabilities. Thus, reading the image as symbolic activity involves understanding, seizing information, selectivity and reconstruction of the image / object with the same importance of artistic production in the construction of knowledge because it enables its interpretation. No means to decipher, but decompose to seize recompose the image as a source of knowledge, information, clarification of ideas and concepts.

Keywords*: reading image; intellectual disability; self-image.*

Nesta comunicação apresentamos a leitura de auto-imagens produzidas por pessoas com deficiência intelectual (mental). Apoiadas teoricamente em Vigotsky[1], Gombrich e Greimas, entre outros, procuramos compreender até que ponto a questão da deficiência aparece na impressão que os sujeitos têm de si. Apoiadas no conceito social de deficiência, consideramos a imagem como representação, apresentação, expressão e conhecimento de si e para si (significação) e o autorretrato como forma expressiva, considerando como categorias de análise: o fazer (processo de produção em sua dimensão poética e pioética e de constituição social do sujeito), o exprimir (sentido, significação, apresentação e representação), os elementos visuais e o processo criativo (conhecimento de si). Se por um lado o indivíduo ao compor visualmente articula e estrutura o sentir e o pensar, de outro, na produção do autorretrato o fazer pressupõe o conhecimento e a leitura dos elementos visuais, a organização do pensamento, a significação (representação), a construção da imagem, a expressão da história pessoal e social, neste caso, do sujeito com deficiência. Assim, a leitura da imagem como atividade simbólica supõe compreensão, apreensão de informações, seletividade e reconstrução da imagem/objeto, com a mesma importância da produção artística na construção do conhecimento porque possibilita a sua interpretação. Não significa decifrar, mas decompor-recompor para apreender a imagem como fonte de conhecimento, de informação, de explicitação de ideias e conceitos.

Para atingir seu propósito esta comunicação está organizada em três tópicos, além dessa introdução e das considerações finais. No primeiro, explicitamos o conceito social de deficiência com os aportes das concepções vigotskianas, particularmente de sua consideração sobre o papel constitutivo do outro como espaço/tempo social e semiótico, da ideia de mediação social semiótica como modo de superar a dicotomia “mundo interno/mundo externo, atribuindo papel ao signo como instrumento que opera mudanças no sujeito” (CONTI, 2010, p. 143) a partir do qual construímos a análise. No segundo tópico, consideramos o processo de produção artística, a experiência do fazer como tempo/espaços de constituição social da pessoa. No terceiro tópico, tratamos propriamente das análises de uma amostra dos autorretratos produzidos por um grupo de pessoas com deficiência intelectual. Por fim, nas considerações finais, procuramos “amarrar os fios” de nossa interlocução teórico-analítica.[2]

[1] Utilizamos a grafia Vigotsky nas referências a este autor feitas ao longo do texto, mas nas citações diretas e indiretas extraídas de suas obras, utilizamos a grafia conforme consta nas fontes consultadas.

[2] Deficiência mental ainda é o termo utilizado na literatura acadêmica do campo da saúde e da educação, mas algumas vezes vamos substituí-lo por deficiência intelectual, considerado mais adequado e preciso em sua referência ao intelecto.

Deficiência mental: um olhar para além das diferenças

Tomamos o conceito de deficiência a partir da perspectiva histórico-cultural, ao compreender que o desenvolvimento humano se realiza mediante a real e efetiva transformação social. Tal entendimento sobre o processo de desenvolvimento do ser humano se articula com uma concepção de deficiência como experiência de vida em um corpo fora da "normalidade", em que se evidencia a incapacidade ou o despreparo da sociedade para conviver com o outro que não seja seu espelho. A deficiência, seja de que natureza for, é uma dentre tantas possibilidades de existência a que qualquer ser humano está sujeito. É a sociedade que se incumbe de transformar essas possibilidades em razão para segregação. Ao não saber lidar com a deficiência como possibilidade de existência, a sociedade exclui e incorpora a deficiência e não aprende a lidar com a diversidade, institucionalizando a opressão e a discrimização. A deficiência passa a ser vista como uma condição imposta pela sociedade, que hostiliza, oprime, dificulta e segrega aquele que lhe parece diferente do padrão (DINIZ, 2007).

Assumir essa abordagem teórica implica em considerar que toda e qualquer pessoa é dotada de estruturas orgânica e psicológica que definem cada etapa de seu desenvolvimento. São, pois, essas especificidades qualitativas que tornam as pessoas diferentes umas das outras no modo e momentos de aprender. Em outras palavras, são diferentes os processos de desenvolvimento das pessoas. Nesse aspecto, um defeito orgânico não pode ser tomado como um obstáculo intransponível para as variadas formas de socialização:

> No defeito orgânico estão as forças, as tendências e os desejos que determinam a peculiaridades do desenvolvimento [...]. [os defeitos] originam as formas criadoras, infinitamente diversas e às vezes caprichosas do desenvolvimento (VYGOTSKY, 1989, p. 7).

Na concepção vigotskiana, o defeito orgânico tende a conduzir a algum tipo de compensação social, desde que as condições externas sejam propícias, deflagrando um processo pleno de possibilidades. Em suas palavras:

> [...] qualquer que seja o resultado que se espere do processo de compensação, sempre e acima de todas as circunstâncias, o desenvolvimento complicado por uma deficiência constitui um processo criador (orgânico e psicológico) de construção e reconstrução da personalidade [...], sobre a base da reorganização e reconstrução de todas as funções de adaptação, da formação de novos processos, quer dizer, superestruturadores, substituidores e equilibradores, originados pela deficiência e do surgimento de novas vias para o desenvolvimento (VYGOTSKY, 1989, p. 7).

As condições para a ocorrência do processo (ou dos processos) de compensação, por seu turno, dependem fundamentalmente do papel do outro, aqui entendido como o outro social.

Em outros termos, os processos de compensação ou de desenvolvimento da pessoa com deficiência dependem irremediavelmente da constituição de espaços sociais construtores de subjetividade.

Tal afirmação nos remete a considerar os esforços para inclusão das pessoas com deficiência no mundo da cultura – possibilidades inclusivas (teóricas e práticas) que permitam novas vias para seu desenvolvimento. Esse é o sentido dado aqui ao processo de produção artística, à experiência do fazer artístico, a arte compreendida como um tipo de linguagem que propicia a consideração das peculiaridades qualitativas do desenvolvimento humano, ao articular sentimento e pensamento. Tomamos aqui a arte como um espaço social construtor de subjetividades. Compreender a arte como linguagem implica em considerá-la um sistema simbólico no qual

> [...] a imagem está ligada ao conteúdo como na palavra a representação está ligada à imagem sensorial ou ao conceito, [...] o caráter de símbolo ou imagem da palavra equipara-se à sua poeticidade e, deste modo, o fundamento da emoção artística passa a ser o caráter da imagem cuja natureza geral é constituída pelas propriedades comuns do processo intelectual e cognitivo (VYGOTSKY, 1999, p. 34).

No processo artístico e na obra dele resultante é possível reconhecer o sujeito, seu autor, a influência do contexto histórico e social, seu modo de se relacionar consigo e com o mundo. Trata-se de um processo complexo que envolve cognição, expressão, interpretação, criação e transmissão, funções representativas da linguagem a qual é derivada do pensamento. Temos, então, no processo de criação artística e na obra que dele resulta uma função simbólica.

Segundo as ideias de Vygotsky, as produções artísticas podem ser consideradas como instrumentos psicológicos, signo mediador das relações entre os homens, seres simbólicos, seres de linguagem (CELESTE, 1999). A produção artística pressupõe experiências, conhecimento, pensamento, ação e transformação; carrega e materializa o simbólico e é elemento potencial para o desenvolvimento da pessoa com deficiência mental. Nas palavras de Padilha (2001, p. 22):

> [...] desenvolvimento é transformação qualitativa pela e também na cultura do que é neurobiológico, a deficiência não é insuficiência, mas uma organização peculiar das funções psicológicas superiores, cuja configuração muda em conjuntos regulares de processos de significação [...].

O processo de produção artística: a experiência do fazer como modo de constituição social do sujeito

O processo criativo desvela a pura intencionalidade do sujeito, revelando a sua perspectiva, seu olhar, sua visão de mundo em interação com o outro. O processo criativo envolve

interioridade e contemplação, desencadeando a atribuição de significados, carregando consigo potencialidades cognitivas. Na produção artística revela-se o esforço de explicitar a ideia, o pensamento e a visão. É a representação simbólica da realidade, do mundo interior e exterior.

Salles (1998, p. 43) afirma que "uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie". Essa característica que reveste todo processo de criação deveria ser trazida para o diálogo em grupo, na sala de aula. Afinal, são ideias que muitas vezes deixam de ser compartilhadas, mas que poderiam nutrir o outro. Provavelmente, um comentário do professor ou de algum colega permitiria outros enfoques sobre o que se produziu, ou mesmo sobre o que se pensou. É nesse percurso da criação que estão presentes os devaneios, os diálogos internos e as possibilidades de auto-superação. Segundo a autora, durante a criação de uma obra, verbal ou não-verbal, o criador está em constantes questionamentos, de tal modo que nesse diálogo íntimo ele é o primeiro receptor de sua obra. Sempre lemos o que produzimos, e, invariavelmente, nos sentimos obrigados a retomar nossas idéias iniciais em nome da clareza, ou ainda da fidelidade ao que nos propusemos dizer (SALLES, 1998).

O processo de produção artística é, em si, um processo de conhecimento, pois compreende uma série de ações/operações conectadas ao sujeito, o qual compreende, relaciona, ordena, classifica, transforma e cria; e ainda, participa ativamente desse processo, percebe a realidade, sua capacidade de transformar, inovar, percebendo-se como ser criativo e que seus limites podem ser superados. A criação, portanto, implica em aprendizagem e a arte possui o desafio de transformar, e, como assinala Meira (2003, p. 122), "a pretensão de capturar a vida onde ela se esconde ou se camufla para o olhar, mesmo nas coisas banais e simples". De tal forma, as propostas de ensinar a arte, inseridas numa filosofia da criação, demandam relacionar arte e vida, onde o conhecer, o fazer, o expressar, o comunicar, o interagir, instauram práticas inventivas a partir das vivências de cada um.

Segundo Meira (2003), entre os critérios para a compreensão da arte estão a invenção e a descoberta dos meios de produção – criação, isso, de acordo com o que se vai produzir pressupõe uma "artisticidade" inerente ao processo de criação em geral", pois, em qualquer que seja a experiência estética as vivências e as transformações sensíveis e cognitivas elaboradas pelo sujeito se dão a partir dessas experiências. Garante a autora que:

> A experiência estética coloca a cognição em permanente desconstrução e reconstrução, pela vulnerabilidade aos acontecimentos, estados de espírito, relações com a cultura, saberes múltiplos vindos do corpo e de abstrações, além do que a mente elabora a partir de paisagens do corpo, do ambiente, da memória e da ficção (MEIRA, 2003, p. 32).

Pareyson (1993) entende que, ao criar, somos nossos primeiros críticos e isso é necessário para a ampliação da consciência na formação daquilo que estamos produzindo, pois, caso contrário, não conseguiríamos dar um só passo nesse processo. O exercício do pensamento crítico é fundamental em todo percurso criativo, que, segundo o autor, se dá no interior da própria obra, durante seu desenvolvimento. Para Salles (1998, p. 90),

> A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista [criador] lhe concede. É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais.

Tendo em vista que processo de produção artística envolve o meio social, condições de sua operacionalização e afetividade, compreender esse processo possibilita "redimensionar o trabalho cognitivo e reflexivo ao possibilitar a criação de conceitos visuais e gestuais com base na relação e na manutenção da intransitividade e transitividade do processo de aprendizagem" (MEIRA, 2003, p. 34). [3]

O processo de produção artística é intencional, orientado por razões e motivações. É a conjugação do fazer artístico e da atividade criadora. O produzir artístico (fazer), do qual resulta a obra envolve uma ordenação lógica e conceitual (dimensão poética). A atividade criadora é sustentada pela criação, pela razão intuitiva, pelo não racional, evidenciando o intangível e o imponderável, o vínculo entre o sujeito e o mundo (dimensão pioética).

O processo cognitivo, por seu turno, configura-se como uma troca contínua entre os estímulos reais e os elementos que a pessoa acrescenta, dando-lhe forma. Desse modo, o conhecimento é construção de significados e se realiza na mediação entre o fazer e o compreender. A cognição também se dá na articulação entre o sentir e o simboliza. Embora o conhecimento dos sentimentos somente se dê distintamente do conhecimento racional, a produção artística pode expressar a articulação entre o racional e o sensível e a forma de apreendê-la é a experiência estética. Enfim, o conhecimento é um processo que passa pela compreensão da representação, da significação entre símbolo e objeto.

Ora, se o conhecimento é uma ordenação de símbolo, a produção artística é uma modalidade de saber, visto que nela se realizam "processos mentais de raciocínio, memória, imaginação, abstração, comparação, generalização, dedução, indução, esquematização" (CASTANHO,

[3] Meira (2003, p.44) assinala, ainda, que "Merleau-Ponty já havia enfocado o processo de criação como manifestação ontológica e fenomenológica, dizendo ser o ato de criação pensamento nascente e originante de ideias e imagens surgidas de relações com o visível e o sensível, simultaneamente. Essa relação se faz no ato e na forma de conceber os processos de criação no encaminhamento de relações no percurso da obra por fazer, cujos delineamentos futuros nascerão das interações com as matérias envolvidas no processo de realização, em que a percepção mostrará de modo radical como as questões e as dúvidas e erros se instauram a partir deste fazer. A obra de arte é um modo de revitalização do ato de pensar, ao explorar inclusive aspectos irracionais e errantes que lhe são peculiares, quando liberto de limites."

1982, p. 18). A produção artística consagra processos que conduzem à construção do conhecimento, associada à linguagem e a abordagem de sistemas de signos; proporcionando contato com o mundo não apenas por meio da razão, mas também da emoção. É nesse sentido que cada criação representa um sistema particular de signos que obedece a esquemas estruturais comuns à mesma forma expressiva e que, ao mesmo tempo, permite que tais signos se relacionem entre si, criando novos significados.

Análise das auto-imagens

"A arte é uma forma de criação de linguagens – a linguagem visual, a linguagem musical, a linguagem cênica, a linguagem da dança e a linguagem cinematográfica, entre outras [...]", conforme assinala Celeste (1998, p. 41-45). Nas palavras de Bello (1995, p. 16), "a arte é a construção de um discurso singular, enfatizado no não-verbal – nas imagens e nas formas [...]. Arte permite esta manifestação desejante de forma não-verbal". Esses foram os pressupostos que orientaram a proposta de produção dos autorretratos por um grupo de pessoas com deficiência mental. Antes, contudo, de passar à análise das produções visuais escolhidas, faz-se necessário dedicar algumas linhas ao da conceito de imagem de modo a situar o significado assumido pelos autorretrados aqui apresentados.

Para os termos deste trabalho, imagem é basicamente representação de algo. Representação que "nem sempre remete ao vísivel", mas "toma alguns traços emprestads do visual e, de qualquer modo, dependente da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que [a] produz ou [a] reconhece" (JOLY, 1996, p. 13). Sob a perspectiva artística, imagem é irrevogavelmente uma representação visual, que exprime e comunica uma mensagem.

Pode-se dizer que a imaginação humana é movida pela capacidade de lembrar o passado, principalmente por meio da imagem.

> É com esta capacidade que a imaginação funciona. Quando olhamos para o futuro, limitamo-nos a reordenar na nossa mente as imagens da experiência passada e a projectá-las em situações hipotéticas. E fazemo-lo tanto quando escrevemos uma carta ou planeamos as conferências da semana seguinte, como numa experiência, num poema, numa obra de arte. Passamos a maior parte das nossas vidas a inventar situações hipotéticas e a perguntarmo-nos quais preferimos entre elas (BRONOWSKI, 1983, p. 103).

Assim, fica claro que toda vez que se cria uma obra, forma-se na mente uma situação hipotética e à medida que outros entram em contato com ela, esta se recria na mente de outro, pois estará relacionada a fatos, histórias e experiências pessoais. Sabemos que na evolução do nosso cérebro as áreas visuais o acompanharam. E, segundo os estudiosos, o ser humano tem

a discriminação visual mais desenvolvida do que qualquer animal. Isto provavelmente explica nossa estreita relação com o mundo das imagens.

Na perspectiva aqui proposta, as imagens, tomadas como unidades de análise, são representações que pessoas com deficiência têm de si mesmas, são auto-imagens disponibilizadas para leitura, prontas a desvelar o olhar do sujeito sobre si mesmo.

Os autorretratos analisados neste trabalho foram produzidos por pessoas portadoras da deficiência mental atendidas por centro de extensão universitária durante o ano de 2001, como parte da pesquisa para o doutorado[4]. Passados quase nove anos da defesa da tese (ocorrida em 2002), algumas imagens foram recuperadas, especificamente os autorretratos, como base para um novo trabalho, agora sustentado por outros referenciais teóricos do campo da análise semiótica.

Cabe salientar que os sujeitos auto-representados foram selecionados (para a pesquisa que resultou na tese de doutorado) segundo o nível de desenvolvimento gráfico/plástico e o envolvimento com as atividades artísticas. Desse modo, todos os sujeitos do grupo tinham antecedentes artísticos (alguma produção artística e identificação com a arte). Foram selecionados doze pessoas, dos quais quatro tinham Síndrome de Down e seis eram portadores de deficiência mental originada de outros quadros clínicos. Todos foram convidados a se autorretratar. Para este trabalho, contudo, apresentamos apenas duas auto-, considerando os limites estabelecidos para esta comunicação.

Para análise, no que tange à categoria fazer (o processo de produção em sua dimensão poética e de constituição social do sujeito) consideramos a forma, as cores e a composição, a luz e a textura presentes nas auto-imagens produzidas em pintura pelos sujeitos. Levamos em conta a estruturação da produção visual, os processos mentais de produção e criação. Procuramos identificar como o fazer, a expressão da história pessoal e social do sujeito influenciaram o conhecimento – a organização, a ordenação do pensamento e a significação.

A leitura da imagem como atividade simbólica supõe compreensão, apreensão de informações, seletividade e reconstrução da imagem/objeto, com a mesma importância da produção artística na construção do conhecimento porque possibilita a sua interpretação. Não significa decifrar, mas decompor, recompor para apreender a imagem como fonte de conhecimento, informação, de explicitação de ideias e conceitos.

[4] Trata-se da pesquisa que resultou na tese de doutorado intitulada A arte na diferença: um estudo da relação arte/conhecimento do deficiente mental, defendida em 2002, na Universidade Metodista de Piracicaba, São Paulo, pela professora Roberta Puccetti.

A seguir iniciaremos a leitura de duas autoimagens desenvolvidas na pesquisa citada anteriormente e para que se tenha uma ideia sobre as características desses dois autores procurou-se introduzir um breve perfil destes.

Diagnosticado com atraso DNPM (Desenvolvimento Neuropsicomotor). Tinha 22 anos e era muito tímido e inseguro. Também um pouco dispersivo. Era bastante lento na escrita (escrevia desenhando as letras), mas desenhava bem. Não se comunicava verbalmente com facilidade. Preocupava-se muito com a técnica, queria que seu autorretrato ficasse perfeito. Observa-se a rigidez no uso das cores e a secura no que diz respeito a detalhes. A imagem em seu autorretrato está bem estruturada. Percebe-se o domínio da linguagem visual. A composição de seu autorretrato mostra a boa distribuição, certo equilíbrio entre espaço e forma, pois seu referencial é o real. Sua elaboração é harmoniosa. A ideia de perspectiva está bem trabalhada, assim como a proporção e a clara distinção entre figura e fundo.

Observa-se neste autorretrato a síntese gráfica e o uso do pincel para desenhar. Apesar de o autor ser tão econômico na representação, os traços essenciais estão garantidos de modo a nos levar ao referente, mesmo utilizando estereótipos para tal representação..

Para Barthes, o estereótipo é a palavra que normalmente se repete em situações distintas como se fosse adequada sempre e por diferentes motivos pudesse se fazer presente, de tal modo que não parecesse imitação. Ele o trata de “palavra sem-cerimônia, que pretende a consistência e ignora sua própria insistência” (BARTHES, 1987, p.57).

Em geral, o estereótipo não precisaria ser banido da vida do aluno, entretanto, o problema maior é a ausência de diálogo sobre o que é produzido. Quantas vezes, no processo de produção textual, voltamos ao texto e reescrevemos tudo aquilo que se mostra inadequado! Tendo em vista que normalmente na escola isso não ocorre, o estereótipo passa a ser problema à medida que o aluno nele se fixa e não amplia seu repertório. Se a isso juntarmos os modelos que geralmente são apresentados como recursos para garantir o sucesso, por certo haverá um engessamento das possibilidades de produção textual.

A percepção substitui o simples reconhecimento. Há um ato de atividade reconstrutora, e a consciência torna-se forte e vívida. Este ato de ver implica a cooperação de todos os elementos motores, ainda quando permaneçam implícitos e não se exteriorizem, assim como a cooperação de todas as idéias acumuladas que possam servir para completar o novo quadro em formação (DEWEY, 1980).

Muitas vezes uma representação não traz todos os elementos formais da “cena” que a originou, entretanto é possível ao observador completar o que está ausente a partir de sua percepção e das experiências acumuladas ao longo de sua vida. Isto explica porque uma caricatura é reconhecida, pois apresenta os traços mais marcantes de seu sujeito, de tal modo que quem conhece o caricaturado o reconhece.

Dewey (1980) assegura que para perceber é preciso ir além de reconhecer que, muitas vezes, nos faz recair em estereótipos que servem como chaves de identificação. Para o autor, a experiência só pode ser concebida como tal, quando passamos a absorver as coisas.

Para Arnheim (1980), as imagens atuam como símbolo quando retratam coisas situadas em um nível mais alto de abstração que o próprio símbolo. Assim, toda imagem é uma coisa particular e quando se refere a algo pode servir como símbolo. Essa função simbólica pode ser exercida também por imagens extremamente abstratas. Nessa categoria, encontram-se as notas musicais que, quando colocadas no pentagrama, determinam os tons e ritmos em que uma música deve ser executada.

Tinha 20 anos à época. Diagnosticada com atraso do DNPM (Desenvolvimento Neuropsicomotor). Boa interação com o grupo. Gostava de dar opinião e comentar acontecimentos que já vivenciou. Na autoimagem vemos que procurou a expressão pela exploração das cores, o que de alguma forma revela a vivacidade que lhe é própria, assim como certa sagacidade. Seu esquema de desenho é diferente e colorido, bem elaborado e criativo. Chamam atenção os detalhes da tiara, dos óculos e dos longos e volumosos cabelos. Não possui uma estruturação gráfica muito proporcional, tampouco convencional. Tem como referência o modelo real, mas explora seu lado criativo e de expressão ao brincar com as cores, que escolhe com antecedência.

Aumont (1995, p. 80) considera que o modo estético é aquele em que “a imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (*aisthésis*) específicas”. Pode-se afirmar que essa função da imagem é muito antiga também, mesmo não sendo possível precisar quando a imagem atendeu ao sentimento estético. De qualquer maneira, assegura este autor que hoje essa função está sempre associada à noção de arte a tal ponto que ambas se confundem, até mesmo “uma imagem que visa obter um efeito estético pode se fazer passar por uma imagem artística” (AUMONT, 1995, p.81).

Esta pessoa autorretrada, quando questionada sobre o uso de cores vibrantes, respondeu que as cores estavam dentro da sua cabeça. O que se vê nesse trabalho é a presença de alguém cuja consciência permite fazer escolhas.

Ostrower (1999, p. 43) alerta sobre o fato de que nas imagens as formas adquirem um sentido expressivo, pois o movimento visual sempre promoverá uma transposição do físico para o psíquico, promovendo sentidos particulares aos indivíduos.

Diante de uma imagem, muitas vezes esquecemos que ela não é uma realidade, mas uma construção. Ter essa consciência pode ser um objetivo a conquistar tanto por parte dos professores, quanto por parte dos alunos.

As imagens, diferentemente das palavras, apresentam os traços das coisas representadas. É possível ver a semelhança das cores e das formas desses elementos, entretanto é preciso lembrar que é sempre uma visão particular daquilo que é representado. A porção espelho da imagem, segundo Gombrich (1986), é a parte da analogia, da mimesis, enquanto que a porção mapa é o lado das linguagens utilizadas, e a maneira como o produtor junta essas porções constituem a expressão. Isto constituiria, para a semiótica greimasiana, o percurso gerativo de sentido, em seu desdobramento de plano da expressão e plano do conteúdo.

Para Greimas e Courtés, a imagem quando estudada a partir da semiótica visual é considerada uma unidade de manifestação auto-suficiente que pode ser analisada. Assim,

> [...] para a semiótica planar a imagem é, sobretudo um texto ocorrência [...] que a análise pode explicar construindo-o como um objeto semiótico. [...] a semiótica planar considera a iconicidade como um efeito de conotação veridictória, relativa a uma determinada cultura, que julga certos signos “mais reais” que outros, e que conduz, em certas condições, o produtor da imagem a se submeter às regras de construção de um “faz de conta” cultural. (GREIMAS, COURTÉS, 1979, p.226, destaques dos autores)

De fato, não podemos perder de vista que o produtor de uma obra está em um determinado tempo e espaço e pertence a um dado grupo social. Assim, toda obra apresenta um caráter histórico e cultural que não pode ser descartado, pois contém ideias e concepções de seu tempo. Entretanto, os indivíduos não possuem uma única maneira de ver e representar a realidade e, exatamente por isso, a leitura de obras de arte é importante, pois o leitor poderá compreender de que forma cada obra discute as idéias nela inscritas.

Considerações finais

Ao se deparar com uma imagem, o espectador, em um primeiro momento, trava contato com os elementos formais da obra e pela observação, aliada às suas experiências anteriores, relaciona o que foi lido a outras obras e outros contextos para, assim, construir significados e buscar sentido naquilo que leu.

Essa atitude parece imediata, ou pelo menos deveria ser assim, entretanto, geralmente diante de uma imagem temos somente reações e não ações, o que significa dizer que apenas nos impressionamos, mas não lemos o que se apresenta à nossa frente. Em consequência disso, a leitura é, na maioria das vezes, simplista e provavelmente é o que acontece na sala de aula, quando o professor se depara com uma imagem no manual didático, por exemplo, e prefere deixar ao professor de arte a tarefa de ler tal imagem. É assim que inúmeras vezes ouvimos nosso aluno dizer: *mas o que eu vou falar sobre essa imagem, eu não sou da área de arte, ou melhor, eu não entendo nada de arte.* Essa é uma situação que se repete indefinidamente. Todavia, aceitar esse "não entender de" é o mesmo que desqualificar as experiências individuais. É acreditar que só é possível ler palavras e que as imagens existem para serem vistas sem nenhuma reflexão, ou ainda, que são para poucos.

Todo fazer criativo suscita o renovar-se, a superação, a aceitação de riscos e as escolhas; assim, é a possibilidade de trabalho gerando um movimento que arranca o ser do não ser e promove o agir no lugar do reagir. Nessa esteira, a imaginação é [o] "instrumento de elaboração de realidade" (SALLES, 1998, p. 91).

A possibilidade de preparar o olhar é uma ação que necessita ser intensa, profunda, pois só assim é possível avançar sobre os limites da escola e adentrar o cotidiano dos estudantes, uma vez que a aprendizagem em que se pode estabelecer uma relação com o dia-a-dia é a mais significativa. Eis aí potencialidade inclusiva da arte a possibilitar novas práticas educativas irremediavelmente ligadas à mudança de olhar, que nos remeterá para uma nova concepção de homem, de mundo e educação e da própria arte.

A arte possibilita ao homem demonstrar como vê e como se vê no mundo. A arte enfatiza capacidades reais dos diferentes modos de articular o racional e o sensível. A arte (fazer, conhecer, exprimir) envolve o sujeito histórico-social, enredado no simbólico, ser de linguagem, conduzido pela expressão mediada pela imagem. Ora, a construção do conhecimento se processa nos jogo dessas representações sociais, das trocas simbólicas, tendo a linguagem como instrumento de interação e desenvolvimento. A arte tem o seu papel nesta construção.

A produção artística desloca o olhar, rompe com o limite do racional e o estigma da deficiência, pois ordena o pensamento; revela a expressão; convida à criação; comunga com a ideia da inseparabilidade; constrói a forma, tornando-a visível (imagem) e, enquanto construção revela-se como linguagem e representação simbólica. Numa dimensão sensível estão presentes, na produção artística, o impessoal, a abstração e os conceitos, de tal forma,

que a deficiência mental não representa obstáculo para a capacidade de construção simbólica, nem para a sensibilidade.

Quando desenvolvem qualquer atividade artística, as pessoas deficientes estão fazendo a leitura, conhecendo os elementos, organizando o pensamento, dando significação ao que vêem e sentem e, enfim, constroem a imagem, que assim entendida revela a visão que têm de si e do mundo. Considerando o conhecimento como a ação do sujeito sobre a realidade, numa interação mediada, na relação com os outros, então a arte propicia a construção de conhecimento e da própria consciência. E ainda que na organização da construção a forma é um ato de comunicação, então é possível reconhecer que a produção artística do deficiente quer nos dizer algo e em sua leitura podemos identificar dados culturais, símbolos e a significação presente no ato criativo, no seu criador.

A experiência artística é um exercício de sensibilidade, onde as vivências têm significados e conteúdos e pode ser estimulada por meio de práticas pedagógicas, que se constroem com as interações entre o fazer, conhecer e exprimir, o processo de criação e as concepções de linguagem. *Essa ação incorporará uma mudança de olhar, uma ação imersa em expectativas, transpondo os desafios, repleta de ousadias. Isso nos remeterá também à necessidade de lançarmos sobre o aluno um olhar que nos permitirá conhecê-lo na sua diferença, como sujeito que, interagindo com seus interlocutores, apropria-se de formas culturalmente organizadas de ação, constituindo-se sujeito de seu próprio desenvolvimento.*

A arte propicia a inclusão, compreendida como abandono do paradigma da igualdade e da transformação da diversidade em singularidade, de ruptura com a hierarquia, com a classificação segregacionista dos níveis cognitivos, que busca não o tratamento especial, mas o singular e criativo. Representa a possibilidade ilimitada de percepções do mundo, permite fugir do sistemático, do convencional, do normal, do modelo instituído, pois o que faz a diferença é o olhar que se tem para a diversidade.

Desse modo, a arte não está alijada da produção social, embora seu sentido ainda seja buscado como conhecimento teórico e sistematizado, construído, o que somente acontecerá a partir de um olhar desencadeador, uma leitura crítica do mundo, que permitirá identificar as bases e fundamentos sobre os quais se assentam a escola, ensino e as políticas públicas, assim como as outras dimensões em que se organiza a sociedade.

A visão homogeneizada do trabalho e das pessoas, de que todos aprendem de modo igual e no mesmo ritmo, faz perder a noção do singular, quando a condição humana é plural. A arte contempla essa pluralidade e na educação especial não é diferente. Afinal, a educação é estar em busca de algo diferente (novo) para a transformação e transposição de algo já existente em

criação do inexistente, como espaço/tempo social que deve ter como finalidade formar cidadãos, valorizando aquilo que é produzido pelo aluno no que se refere ao seu pensar, sentir, imaginar, decidir, agir e criar; em que as práticas educativas estejam irrenunciavelmente implicadas com o processo de autorização do aluno, capaz de promover o confronto das diferenças e experimentar o desconforto que isso produz. Aí então a inclusão será mais que a simples tolerância expressa na ideia neoliberal de aceitação das diferenças, mas produção daquilo que nos faz definitivamente e demasiadamente humanos, as diferenças (ABRAMOWICZ, 2000).

Referências

ABRAMOWICZ, Anete. Prefácio. In: BARBOSA, Joaquim (Coord.). *Autores-cidadãos*. A sala de aula na perspectiva multirreferencial. São Carlos: São Bernardo: EdUFSCar, EdUMESP, 2000, p. 9-11.

AUMONT, J. *A imagem.* Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BARTHES, R. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRONOWSKI, J. *Arte e conhecimento: ver, imaginar, criar.* Trad. Artur Lopes Cardoso. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BUENO, Roberta Puccetti Polízio. *A arte na diferença*: um estudo da relação arte/conhecimento do deficiente mental. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação. Universidade Metodista de Piracicaba, São Paulo, 2002.

CASTANHO, Maria Eugênia de Lima e Montes. *Arte-educação e intelectualidade da arte*: contribuição do ensino de educação artística no Brasil após a Lei 5.972/71. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, SP: 1982.

CONTI, Clícia Assumpção Martarello de. *O papel do outro na constituição do psiquismo*: um tema e duas abordagens em dialogia. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Metodista de Piracicaba, SP, 2010.

DEWEY, John. *A arte como experiência.* São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os pensadores).

DINIZ, Débora. *O que é deficiência*. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros Passos).

ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
FRANGE, Lucimar Bello Perreira. *Por que se esconde a Violeta?* São Paulo: Annablume, 1995.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.* Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GREIMAS A. J. & COURTÉS J. *Dicionário de Semiótica.* Trad. Alceu Dias Lima *et all.* São Paulo: Cultrix, 1979.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

MEIRA, M.. *Filosofia da criação*: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2003.

MARTINS, Mirian Celeste. *Didática do Ensino de Arte: Poetizar, Fruir e Conhecer Arte*. São Paulo: FTD, 1998.

PADILHA, Anna Maria Lunardi. *Práticas pedagógicas na educação especial.* Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

OSTROWER, F. *A construção do olhar*. *In* NOVAES, A. ...(*et al.*). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PAREYSON, L. *Estética:* teoria da formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado:* processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

VYGOTSKY, Lev S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *El colectivo como factor para el desarrolo del niño com defecto* (Fundamentos de Defectologia) Havana: Pueblo y Educación, 1989.

MODA SIGNIFICANTE X MEMÓRIA SIGNIFICADO: ANÁLISE DA COLEÇÃO DE MODA "NARA LEÃO" E DE SUA INFLLUÊNCIA NA PRODUÇÃO DE UMA MEMÓRIA NACIONAL

Rochelle Cristina dos Santos
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Programa de Pós Graduação em História (PPGH)
Bolsista Capes
rochellecristina@hotmail.com

Resumo

Os recursos da semiótica são utilizados para produção de moda com o intuito de atribuir significados aos temas propostos e representados por determinados significantes. No campo da análise, as intenções dos autores das obras nem sempre serão interpretadas da maneira como este autor propôs, ou mesmo, os objetivos e metodologia de análise podem trazer novas possibilidades para a interpretação da mesma. Neste artigo, analiso imagens do desfile de moda intitulado "Nara Leão" do estilista Ronaldo Fraga. Meu objetivo é apontar elementos desta coleção que possam servir de suportes para difundir e conduzir uma memória coletiva. Para tanto, me utilizarei de fundamentos da autora Martine Joly – Introdução a análise da imagem – a qual utiliza os recursos da semiótica para compreendermos como se formulam as mensagens plásticas e mensagens icônicas presentes nas imagens e passíveis de interpretações fundamentadas de acordo com o recorte e objetivos finais desta análise.

Palavras-chave: Análise de imagens. Coleção de Moda. Memória Coletiva

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é analisar imagens produzidas em um desfile de moda, desfile este que tem sua coleção inspirada em Nara Leão, a "Musa da Bossa Nova".[1] As imagens analisadas são fotografias produzidas com o intuito de divulgar a coleção, e o evento em que o desfile ocorreu, o São Paulo *Fashion Week*.[2] Neste projeto será feito um levantamento da definição do termo imagem, uma vez que sua aplicação é múltipla, e seus suportes aparecem de diferentes formas no projeto e nos objetos analisados. O conceito moda pode ser considerado uma forma de criar a imagem de um sujeito, a peça de roupa é uma imagem pois é percebida visualmente a primeira instância, as imagens propriamente analisadas e seus suportes – fotografias do desfile divulgadas em sites com matérias jornalísticas acompanhando – serão as imagens da qual falarei no decorrer do texto. Também é preciso inserir conceitos sobre a percepção visual e a visualidade que é alterada dentro do processo histórico ao qual está inserida. Será realizada a análise propriamente dita, baseando-se em conceitos da semiótica para compreender de que forma estas imagens podem ser lidas,

interpretadas e recebidas por seus receptores. Esta análise terá como objetivo identificar elementos dentro deste discurso proposto pela moda, que possam fazer o sujeito reconhecer-se ou apropriar-se historicamente de referências culturais, formando assim uma memória criada e fortalecida a partir desta coleção de moda.

IMAGEM

Costumamos utilizar o termo imagem para definir diferentes conceitos. Falamos em imagem pessoal, imagem política, imagens sacras, pinturas, fotografias, imagem em movimento, enfim, as definições são múltiplas para uma única palavra. Trabalho aqui com a ideia de que a imagem como algo que embora "[...] nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou a reconhece."[3] A criação de uma imagem, ou de sua concepção final, depende não apenas de seu criador, mas de seu receptor, que vai compreender seus elementos e dar sentidos a ele. Estes sentidos formados, estão diretamente ligados ao repertório cultural deste receptor, ele compreende a partir de elementos que conhece, reconhece e interpreta. Poderíamos dizer também que "[...] a imagem seria um objeto segundo com relação a um outro que ela representaria de acordo com certas leis particulares"[4]. Uma primeira constatação na análise das imagens, está na nossa capacidade perceptiva pautada pelas imagens que aprendemos a reconhecer.

Neste trabalho, o tipo de imagem analisada é a fotografia digital, de uma coleção de moda, fotografias estas divulgadas em um site de divulgação do evento de lançamento da coleção, ou mesmo sites que falam sobre o autor e sobre o impacto da coleção na sociedade. Estes aspectos de análise serão melhor trabalhados no item que se destina a análise das imagens deste projeto.

É importante perceber, como está inserida a imagem dentro da teoria semiótica. A imagem na semiótica é abordada a partir do ângulo da significação.[5] A semiótica é considerada a ciência de produção, de funcionamento e de recepção dos diferentes modos de comunicação entre indivíduos ou coletividade. [6] Portanto, "[...] abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações."[7] Estas significações e interpretações, aqui serão sugeridas como interpretações culturais que fortalecem a memória de uma determinada sociedade. O objeto de análise – Coleção Nara Leão – será visto como o Significante, e a proposta desta – Memória Coletiva – como o significado.

Ao definir os objetivos e metodologia de análise, estamos aceitando que fazemos para um fim maior, um projeto estabelecido. Portanto o que farei aqui, apresentar de que forma a teoria semiótica serve na análise das imagens para validar a ideia de que uma coleção de moda pode ser considerada um "Lugar de Memória".[8] Começamos a compreender a coleção como Significado e a Memória como Significante final (reconhecido desta forma neste projeto). "O significado e o significante são, na terminologia saussuriana, os componentes do signo"[9]. A partir desta definição de Saussure, outras teorias surgiram.

> Para Peirce, um signo é "algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação de qualidade". O mérito dessa definição é mostrar que um signo mantém uma relação solidária entre pelo menos três pólos (e não apenas dois como em Saussure): a face perceptível do signo, "representamen", ou significante; o que ele representa, "objeto" ou referente; e o que significa, "interpretante" ou significado. Essa triangulação também representa bem a dinâmica de qualquer signo como processo semiótico, cuja significação depende do contexto de seu aparecimento, assim como da expectativa de seu receptor. [10]

Peirce com sua teoria reforça a ideia de que o sujeito faz parte do processo de significação de um signo. O mesmo autor, ainda define os signos em 3 categorias: ícone, índice e símbolo[11]. "Trata-se da classificação em que se distinguem os signos em função do tipo de relação que existe entre o significante (a face perceptível) e o referente (o representado, o objeto) e não o significado".[12] A partir da divisão estabelecida por Peirce para determinar 3 tipos diferentes de signos temos: Ícone - analogia com o referente (parecer) Não só a visualidade mas a semelhança por características (quali-signo); Índice - relação causal com o que representam(sin-signo); Símbolo - relação de convenção. (legi-signo).[13]

O que nos interessa neste trabalha é entender primordialmente em que tipo de signo a imagem pode ser enquadrada, para depois, no momento de sua análise, estabelecer conexões e identificar diferentes tipos de signos dentro das próprias imagens. "No que diz respeito à imagem, Peirce não para aí em sua tipologia dos signos e vai fazê-la entrar efetivamente em sua classificação como uma subcategoria do ícone"[14]

> Assim, se recapitularmos a definição teórica da imagem segundo Peirce, constatamos que ela não corresponde a todos os tipos de ícone, que ela não é apenas visual, mas que corresponde de fato a imagem visual que vai ser debatida pelos teóricos quando falarem de signo icônico, da mesma maneira que o diagrama e a metáfora.[15]

Nenhum objeto de análise está fadado a ser enquadrado em apenas uma categoria de signo. Como já vimos, o propósito da análise, o objetivo determinada e a metodologia aplicada direciona a compreensão e a interpretação da obra, partindo das intenções de seu receptor na condição de analista. Neste projeto, as imagens trabalhadas poderão vincular-se

em momentos distintos dentro de cada uma das categorias de representação dos signos. As imagens poderão ser índico no sentido de indicarem que o desfile existiu, a performance foi registrada de forma tal que tomamos conhecimento de sua existência através das fotografias digitais. Ela pode ser ícone pela relação de analogia que sua representação estabelece com aquilo que representa: a coleção real, e a coleção representada na imagem da fotografia. Por fim, os elementos de análise contidos nas imagens, nas roupas, e os sentidos que podem ser percebidos nos textos que complementam a leitura das imagens, nos trazem fortes relações simbólicas, convenções estabelecidas culturalmente.

MEMÓRIA

A nova corrente de estudos históricos denominada História do Tempo Presente, propõe pesquisas que condicionam as ações dos sujeitos históricos às possibilidades de realização num mundo midiático, descolado das experiências diretas de produção da vida e significado por um espectro bastante amplo de interações tempo e espaço inusitadas.

O Regime de Historicidade apontado por François Hartog[16] trata da relação que a sociedade mantém com o seu passado e as formas que esta sociedade se apropria deste passado para constituir o seu presente. Desta forma, pode-se pensar que o presente não reconhece o passado como algo posto e acabado, pois os questionamentos do presente, produzem novas interpretações do passado. A História do Tempo Presente permite a investigação em um passado mais recente, cujas fontes são embrionárias e muitas vezes não formalizadas. É neste campo que a memória passa a se destacar no fazer histórico. As lembranças que provocam a memória são o início da produção de um saber sobre o passado.

No campo dos estudos sobre a memória, Pierre Nora define como “lugar de memória: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer.”[17] Para o autor, existem estes “lugares” que cristalizam a memória, pois não existem mais meios de memória espontânea, as memórias necessitam ser agenciadas para se manterem vivas. Pode-se refletir ainda, que os lugares de memória proporcionam uma versão de memória verdadeira, pois, se existe uma memória calcificada e constituída em um espaço, existe uma representação de verdade que poderá ser vivenciada por sujeitos e sociedades diversas neste lugar. O lugar de memória pode ser um produto cultural formulado pela própria historização da memória[18]. Mas, como já vimos, o presente é o responsável pelas inquietações do seu tempo. É o presente que questiona o passado e o

reformula, assim como o presente resignifica as memórias. Os lugares de memória mesmo que cristalizados com conceitos próprios sobre determinados temas, permitirão aos sujeitos interpretações plurais de acordo com as questões do presente[19].

Uma coleção é o agrupamento de elementos, que correspondem a um mesmo tema, e que muitas vezes só possuem sentido para o colecionador e sua funcionalidade é indefinida. Sua permanência no tempo pode estar relacionada ao seu valor sentimental ou monetário, e dependendo da forma como é organizada, proporciona uma fruição estética. A coleção de moda possui semelhanças com esta definição de coleção de Pomian[20]. O estilista determina o tema, agrupa elementos que poderão representá-lo, e seu intuito maior é de proporcionar fruição estética para efetivação da compra da mercadoria, ou sobre o consumo simbólico da mesma. Sua permanência como produto pode ser efêmera, mas a permanência de seu conceito pode perdurar no tempo.

A coleção de moda "Nara Leão" é analisada, nesta pesquisa, como uma produção que teve início a partir de construções da memória de Fraga sobre a cantora título e, tomando o conceito de Nora[21], pretende-se valida-la como um lugar de memória para uma sociedade. Utilizarei as ferramentas da semiótica para apresentar as possibilidades de reconhecer signos dentro da coleção, ou sobre a coleção, que podem significar a constituição destas memórias. Ressalva-se que nem todas as coleções de moda podem ser pensadas como lugares de memória. Pretendemos compreender as roupas desta coleção como um "lugar de memória" a partir dos três efeitos de sentido que a palavra lugar possui: material, simbólico e funcional[22]. As peças em si representam a propriedade material de lugar, são ao mesmo tempo referente e significante e como índice, remetem a um tempo e narrativa que ultrapassam sua existência. As representações que o estilista utiliza para caracterizar suas referências são simbólicas, pois, ele se utiliza de cores, cortes, tecidos, para expressar aquilo que sente sobre Nara leão. A funcionalidade está não somente no papel da roupa como vestimenta, mas também na sua função de propagar a memória constituída do estilista e possibilitar novas construções de memórias do tema representado.

Para Sarlo "Toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato."[23], podemos utilizar esta afirmação da autora, para justificar que a narrativa construída pelo estilista, e representada forma através de uma coleção de moda, é uma representação visual de fatos ou situações, que de alguma forma fortalecem a ideia de representação de parte da cultura nacional. As roupas recriam uma possibilidade identificação com determinados temas, de forma tal, que seu uso e apropriação de sentidos podem ser consumidos. O estilista trata a coleção como um produto externo, recriado a partir de seu universo, ou seja, de suas

memórias e propõe isto como uma possibilidade aos usufruidores daqueles produtos, imagens e sentidos, de experienciar outro momento, universo e mesmo sociedade para ainda mais sentir-se conectado ao presente e ao seu tempo. Porém estas memórias ditas pessoais, e que foram estabelecidas em seu universo particular, já foram construídas e constituídas, a partir de ações externas e de informações adquiridas por outros produtores de memória. Ele oferta uma produção concebida com base em leituras proporcionadas na sua existência, adaptando-as e possibilitando novas representações e formas de compreensão.

Entende-se que a moda é um condutor de fruição estética. Por maiores que sejam os objetivos do estilista, perpassando as dinâmicas do capitalismo, por mais possibilidades que a moda ofereça para pensar as relações sociais e constituir um saber histórico, ela ainda está pautada na recepção estética. Os conceitos de Jauss relacionados a *poieses*, *aisthesis* e *katharsis*[24] tornam-se pertinentes às análises desta coleção. A *poieses* está relacionada a ação do criador. Ela representa o prazer do criador ao conduzir sua obra. O prazer de criar está em dividir suas experiências. A *aisthesis* está relacionada a recepção estética. A consciência desta recepção, das informações ali contidas. Na coleção, a consciência é suplementada pelos suportes das narrativas que conduzem a compreensão desta coleção, descrevendo não só as peças, mas também as intenções do estilista. A *katharsis* relaciona as consciências produtora e receptora. É onde ocorre a interação entre o prazer e as intenções do autor ao produzir sua obra e a forma como esta recepção será percebida pelos sujeitos. Ronaldo Fraga nitidamente expôs suas memórias particulares, trazendo temas sobre uma figura pública, porém dividindo suas experiências mais íntimas relacionas ao tema. A emoção que tomou conta do desfile, levando às lágrimas o autor e a platéia, nos ajuda a pensar a coleção como um lugar de memória, pois é capaz de provocar sentimentos, mesmo naqueles que sequer conheciam a biografia de Nara Leão. Os sentimentos emergem não pelo design das roupas, ou pelo tema em si, as emoções são estabelecidas, propriamente, pelas relações de representação entre os sujeitos e suas sensações particulares.

Para assumir a coleção como uma forma de propagar e fortalecer uma ideia de nacionalismo e identificação, precisamos considerar esta relação indireta com este passado, mas, não podemos afirmar que a memória ali proposta é uma memória coletiva. As memórias são seleções, e para composição das seleções as escolhas foram individuais do estilista da coleção. Mais do que afirmar que a coleção é um monumento que resguarda uma memória única, é compreender como ela proporciona aos seus receptores uma nova possibilidade de experenciar e apropriar-se destas memórias. “A mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos”[25]. Os sujeitos que

recebem, reconhecem, aceitam e ressignificam suas memórias através da coleção, não o fazem por imposição. Os sentidos já estão postos, só precisando ser agenciados.

> Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. [...] nas novas interpretações de seu passado individual e no de sua organização, o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo[26].

Portanto, esta coleção de moda aqui analisada, nos permite pensar em pressupostos que a reconheçam como um agente de manifestação social, contribuindo para identificação e construção social. Não podemos generalizar e afirmar que todas as coleções de moda permitem este tipo de leitura, porém, esta em particular, está diretamente relacionada com ações de preservação e fortalecimento de uma manifestação cultural, fazendo-nos compreender que a moda já não pode ser considerada apenas uma manifestação direcionada ao consumo utilitário, pois o que nos seduz nos objetos de moda, são as manipulações e as performances que criam seus conceitos[27]. Sendo assim, as ações e apropriações relacionadas a este segmento, são parte constituintes da formação social dos indivíduos, mesmo que seu consumo seja simbólico.

ANÁLISE

Agora partirmos para a análise propriamente dita das imagens sobre a coleção. Iniciamos com a metodologia de Cassagne[28] para estabelecer critérios na análise das imagens. Precisamos identificar alguns pontos antes de iniciar com esta metodologia:

Natureza do documento:
* Fotografia digital

O contexto da criação:
* As fotografias foram produzidas durante o desfile de moda. O intuito inicial da produção das fotos é sua divulgação.
* As fotografias analisadas estão publicadas em sites de notícias sobre moda, cultura e estilo.

Séries: a coleção apresenta 3 séries definidas. O estilista autor da obra expôs as diversas fases da vida de Nara Leão que podem ser enquadradas nos seguintes temas:

- Nara Bossa Nova
- Nara Protesto
- Nara Mulher Sofisticada

Aqui neste projeto será feita a análise de 1 imagem de cada série.

Nara Bossa Nova

Nara Protesto

Nara Mulher Sofisticada

REFERÊNCIAS

CABRAL, Sergio**.** *Nara Leão: uma biografia*. 2008

HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. *Varia Historia, Belo Horizonte*, v22, n. 36, jul-dez.2006, p. 261-273

JAUSS, Hans. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e kátharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Coord.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História, vol. 23, nº 45***,** 2003.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, 1993, n. 10, dez. p. 7-28.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p. 3-15.

POMIAN, K. Colecção. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v.1, p. 51-86.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

[1] CABRAL, 2008, p. 114.
[2] Evento Internacional de Moda que acontece semestralmente na cidade de São Paulo/ Brasil.
[3] JOLY, 2008, p. 13
[4] Ibdi. , p. 14
[5] Ibdi. , p. 28
[6] BARTHES, 1993, p. 39
[7] JOLY, 2008, p. 29
[8] NORA, 1993.
[9] BARTHES, 1993, p. 39
[10] JOLY, 2008, p. 33
[11] PEIRCE, 1990, p. 34
[12] JOLY, 2008, p. 35
[13] SANTAELLA, 1983, Pág. 57
[14] JOLY, 2008, P. 36
[15] Ibid.

[16] HARTOG, 2006.
[17] NORA, 1993, p. 2
[18] RICOUER; NORA, 2007.
[19] BENJAMIN, 1987
[20] POMIAN, 1984
[21] NORA, 1993
[22] Ibid., p. 7
[23] SARLO, 2007, p. 21
[24] JAUSS, 1979
[25] MENESES, 2003, p. 47
[26] HALBAWCKS apud POLACK, 1989, p. 9
[27] LIPOWETSKY, 2009, p. 186
[28] CASSAGNE, 2004.

ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA: A METAFICÇÃO DE VALÊNCIO XAVIER

Rodrigo Gomes de Araujo

Mestrando em História pela UFPR

Bolsista do Programa REUNI

Palavras-chave: historiografia, literatura contemporânea, verossimilhança.

> O moderno romance do século XX, na sua incessante busca por novos modos de expressão e de apresentação do texto literário, já acenou a muito com uma riqueza de possibilidades narrativas que não parecem ter sido assimiladas por uma historiografia que, pelo menos neste aspecto, é ainda demasiado tradicional. Acompanhar este movimento iniciado no âmbito da literatura do último século, mas também no campo do cinema e das artes em geral, poderia enriquecer significativamente o discurso historiográfico, ajudando-o a romper os tabus e as restrições que acaba reproduzindo os mesmos padrões, mesmo que nem sempre adequados aos novos objetos e abordagens já conquistados pelos historiadores (BARROS, 2008, p. 43).

O discurso historiográfico ainda nos dias atuais tem a tendência a um padrão narrativo, mais empenhado em apresentar resultados de pesquisa do que em que buscar formas alternativas e reflexivas de escrita.

Segundo Dominick LaCapra, desde o século XIX, os historiadores veem o romance como fonte, mas não como modelo narrativo, a busca pela cientificidade parece ter cegado os historiadores do caráter narrativo da historiografia. De acordo com ele, até o século XIX, os historiadores buscavam suas poéticas próprias, porém com o surgimento da escola metódica, a historiografia assumiu um padrão narrativo – sempre impessoal, uma terceira pessoa onisciente –, afastando-se da narrativa romanesca, que se caracterizou pelo experimentalismo narrativo. O autor sugere que os historiadores deveriam passar a ver o romance não apenas como uma fonte, mas também como modelo de narrativa, não para ser seguido, mas para que os historiadores possam a aprender sobre seu próprio ofício (LACAPRA, 1991). Também,

> é importante lembrar que no século XIX, pelo menos até que Leopold Ranke colocasse as bases da "história científica", a literatura e a história eram consideradas como tendo a mesma função – narrar a experiência e o acontecido com o objetivo de orientar e elevar o homem. Até então, ambas podiam ser associadas a um esforço para subjugar o caos, mediante a edificação de modelos capazes de assegurar aos homens tanto a orientação como a verdade (SINDER, 2000, p. 254).

Se a historiografia parece ter cristalizado sua forma narrativa, o romance, pelo contrário, buscou formas alternativas de representação, muitas vezes se valendo de outras formas textuais além da romanesca, como a poesia, a crônica e o conto, ou mesmo de textos extraliterários, como a propaganda e o jornalismo.

Neste trabalho, proponho um olhar sobre a recente apropriação dos métodos narrativos historiográficos por parte da literatura contemporânea. De acordo com Linda Hutcheon trata-se de um tipo de metaficção capaz de questionar os limites entre história e literatura. Busco problematizar a produção literária de Valêncio Xavier (1933-2008), artista que atuou como cineasta, jornalista e escritor. Sua atuação polivalente pode ser percebida em seus livros, pois se apropriam de métodos de montagem cinematográfica e do jornalismo, criando obras plástico-literárias que mesclam narrativas iconográficas e literárias.

Num estudo voltado à análise do romance contemporâneo e seus diálogos com a historiografia, Linda Hutcheon destaca que, a partir da década de 1980, o novo romance histórico levanta as mesmas questões que as teorias atuais a respeito da narrativa historiográfica, sobretudo as ideias de Michel de Certeau, Paul Veyne e Hayden White. Segundo ela, tanto romances como a recente teoria da história levantam

> questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das conseqüências e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza (HUTCHEON, 1991, p. 14).

De acordo com Roger Chartier, foi a partir de década de 1970, que historiadores passaram a olhar mais reflexivamente para a epistemologia e narrativa historiográfica. Para ele, Michel de Certeau, Paul Veyne e Hayden White foram os principais responsáveis por uma tomada de consciência da subjetividade do conhecimento histórico. Três livros foram fundamentais para repensar a objetividade historiográfica: *Como se escreve a história* (1971) de Veyne, *Meta-história* (1973) de White e *A escrita da história* (1975) de Certeau.[1] As questões levantadas suscitaram grande debate, que tinha por um lado a defesa da disciplina da história enquanto uma ciência produtora de verdade, e por outro como uma narrativa embasada métodos subjetivos e ficcionais.

> Só o questionamento dessa epistemologia da coincidência e a tomada de consciência sobre a brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais e as construções narrativas que se propõem ocupar o lugar desse passado permitiram o desenvolvimento de

> uma reflexão sobre a história, entendida como escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção (CHARTIER, 2009, p. 12).

O debate inclui o historiador italiano Carlo Ginzburg, que recorre aos conceitos de Aristóteles para esclarecer que retórica e prova são indissociáveis, de modo que para Ginzburg, a historiografia possui uma verdade específica pautada nos vestígios do passado. Michel de Certeau apresenta postura similar, segundo ele, para que o discurso histórico possua credibilidade há a necessidade de se buscar referências no passado, como a citação das fontes.

"Vestígios do passado, referências, citação de fontes", estas práticas legitimadoras parecem específicas do discurso historiográfico, mas também estão presentes no novo romance histórico (BARTHES, 1988, p. 146). Segundo Hutcheon, os livros caracterizados por ela como metaficções historiográficas utilizam a citação de fontes e as referências ao passado com o intuito de evidenciar que o conhecimento histórico é lacunar, ideológico e está sujeito aos vestígios do passado, já que sem eles a escrita da história não seria possível. Tais romances não tem por objetivo negar o passado, e evidenciam que ele "realmente existiu, mas hoje só podemos "conhecer" esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário" (HUTCHEON, 1991, p. 168). A autora define como pós-modernas as práticas literárias de apropriação e questionamento da objetividade historiográfica. Sendo que ao recorrer a formas de apresentação similares à da historiografia, os novos romances históricos levantam questões a respeito da dicotomia entre a literatura e a história.

A metaficção historiográfica se apropria das mesmas fontes e por vezes a mesma forma que o discurso histórico. Com isso destaca que a concepção da historiografia enquanto realidade baseada em referências a um passado empírico não passa de um senso comum, pois na verdade a historiografia se refere a textos e reminiscências do passado, e não ao passado em si. Esse novo tipo de romance reinterpreta a história e a reescreve através da ficção, sem o objetivo contar a verdade, mas de questionar qual é essa verdade que se conta (SINDER, 2000, p. 261). Assim, "afirma que aquilo que tanto valorizamos é um constructo, e não algo previamente existente, e, além disso, um constructo que exerce uma relação de poder em nossa cultura" (HUTCHEON, 1991, p. 257).

Seja por parte das atuais teorias da história, seja pelos novos romances, a narrativa historiográfica não pode ser entendida como a única relação com o passado,

nem pode ser aceita de como objetiva e imparcial. Pesquisas apontam que as concepções de historiografia vêm passando por profundas alterações desde a década de 1970 (CHARTIER, 2009; HUTCHEON, 1991). Mais interessante que analisar como os próprios historiadores percebem e se posicionam diante dessas mudanças, é abordar como se manifestam outras formas de relação com o passado, como a memória e a ficção.

Neste sentido, passo agora a abordar a metaficção de Valêncio Xavier, autor que possui uma obra polivalente, composta por filmes, narrativas ficcionais, crônicas, críticas literárias e de cinema e textos de caráter historiográfico.

Numa entrevista, quando perguntado sobre seu lugar na literatura brasileira, o autor declarou: “A única coisa que sei é que nunca coloquei barreiras ou regras naquilo que me vinha na cabeça para escrever. Talvez a palavra certa não seja experimental ou vanguardista, e sim libertário. Talvez” (ALEIXO, 1998, p. 3). A liberdade de que Valêncio fala permitiu que construísse uma relação peculiar com o passado, na qual o ficcional se soma ao factual. O autor não se ateve a regras dicotômicas entre ficção e fato para sua produção. De modo geral, mesmo seus trabalhos de caráter predominantemente ficcional possuem embasamento em pesquisas e levantamentos historiográficos (BORBA, 2005, p. 12-13). Por exemplo, em *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oishi* (1986), livreto composto por dois contos nos quais um homem se relaciona com uma prostituta e uma fábula ambientada no Japão, respectivamente, o autor apresenta, no final dos textos, uma série de livros nos quais pesquisou para criar os contos (XAVIER, 1986, p. 18).

Ao lermos seus livros, ou assistirmos aos seus filmes, percebemos que a ficção para Valêncio, muito além de contar uma boa história, cria um tipo relação com o passado, seja ao rememorar episódios históricos ou ao utilizar colagens de imagens e textos antigos.

O autor foi um expoente no cinema e na literatura paranaense, apesar disso é pouco conhecido mesmo entre os pesquisadores de literatura. No conjunto de sua obra, há uma grande preocupação com a memória do Paraná. Seus livros e filmes são contribuições à história do estado, com temas ainda hoje pouco abordados pela historiografia. Percebemos o diálogo com a história mesmo em suas obras predominantemente ficcionais, principalmente em *O mez da grippe* (1981), livro mais conhecido de Xavier, tratando dos desdobramentos da gripe espanhola na capital paranaense em 1918.

O autor só passou a ter notoriedade no campo literário com a publicação de *O mez da grippe e outros livros* (1998), pela editora Companhia das Letras. O livro, que traz obras já publicadas anteriormente e alguns contos inéditos, concorreu ao prêmio Jabuti nas categorias Romance e Produção Editorial em 1999, e venceu a última. A carreira literária de Valêncio atualmente recebe mais destaque, apesar de suas declarações dizendo ser um homem de cinema (ROCKER NETO, 2008, p. 1). As interpretações do conjunto da obra se omitem sobre a importância cultural do artista para além da literatura.

Valêncio foi um personagem bastante atuante no cenário cultural curitibano nas três últimas décadas do século XX. Em 1975, fundou a Cinemateca do Museu Guido Viaro, dirigindo-a até 1982 (hoje chamada de Cinemateca de Curitiba), e colaborando para formar a atual geração de cineastas curitibanos. Posteriormente foi também diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS-PR). Neste período, restaurou diversos filmes sobre história do Paraná e realizou suas próprias produções audiovisuais, a maioria delas pautada na história paranaense (BORBA, 2005, p. 11-12).

Em suas obras, aparecem subjetivamente questionamentos quanto à objetividade da narrativa e da memória, e dúvidas quanto à dicotomia entre fato e ficção. *O mez da grippe* (1981), por exemplo, é um livro que dialoga com a historiografia, questionando-a. A novela contribui para a consciência histórica a respeito da epidemia de gripe espanhola. Vale destacar que não se tem notícia de estudos sobre os desdobramentos da epidemia em Curitiba. Os eventos não aparecem nem mesmo nas obras clássicas da historiografia paranaense, como a de Romário Martins, que vivenciou o período, e a de Ruy Wachowicz, que sequer fazem menção à epidemia.

O mez da grippe teve baixa tiragem, apenas 500 exemplares, mas foi sucesso de público e crítica. Montado a partir de recortes de jornais de 1918, trata paralelamente do desfecho da Primeira Guerra Mundial e da epidemia de gripe espanhola em Curitiba, além de diversas pequenas histórias entrecruzadas. Nas interpretações sobre o livro, é lugar-comum dizer que a novela rompe com os padrões literários devido ao uso de ilustrações com caráter narrativo, associadas à escrita e à sua construção fragmentada. Também chamam a atenção para a apropriação e a colagem de diferentes formas narrativas extraliterárias, como a historiografia, o jornalismo e o cinema.

Segundo o crítico Boris Schnaiderman, *O mez da grippe* propõe novos caminhos para a narrativa contemporânea ao colocar ilustrações que compõem o texto. Por exemplo, "As descrições do ambiente (...) que numa ficção tradicional ocupariam páginas e mais páginas, são dadas por elementos iconográficos" (SCHNAIDERMAN, 1992-3, p. 104). De acordo com ele, é uma obra modernizante por seu caráter polifônico, com tipos distintos de narrativa que dialogam entre si e contam simultaneamente várias histórias.

Em *O mez da grippe*, uma breve narrativa ficcional de um estuprador que se aproveita de uma mulher enferma é agrupada a formas de registro histórico, como recortes de jornal, relatórios sanitários, estatísticas e depoimentos. As diferentes formas narrativas são montadas de modo a criar eixos narrativos distintos, mas que se relacionam entre si. Ao agrupar os registros históricos pré-existentes, a novela lhes confere sentidos diferentes dos originais. Visto como um todo, o livro tem um aspecto extremante tétrico, que vai se acentuando. Isso pode ser percebido até mesmo através das propagandas que são apropriadas na obra, se a princípio são de cortinas e filmes em cartaz (XAVIER, 1998, p. 14, 20), vão passando para remédios e produtos de prevenção à gripe (p. 23, 25, 29, 47) e culminam em anúncios de funerárias (p. 52, 58).

Ao agrupar os registros históricos de maneira sequencial, seus sentidos são alterados, principalmente quando são chocadas as notícias dos jornais: o *Commercio do Paraná*, que busca camuflar a epidemia, e do *Diário da tarde*, que tenta explicitá-la. Se a princípio as matérias tinham a intenção de noticiar, no livro servem para questionar a pretensa imparcialidade política da mídia.

Segundo Evanir Pavloski, o livro problematiza e questiona dicotomias entre fato e ficção, literatura e história, pois reforça a ideia de que mesmo os discursos historiográficos e jornalísticos são subjetivos e possuem características ficcionais. Assim, o livro

> coloca em evidência esse comprometimento subjetivo que cerca toda prática discursiva ao reunir dentro de um mesmo texto diferentes versões que se propõe a discutir o mesmo acontecimento (...). Esse procedimento acaba por criar um caleidoscópio interpretativo que desqualifica a busca de quimeras como "as verdades absolutas" ou "os fatos inegáveis". Assim, a história perde seu status dogmático e se fragmenta em múltiplas perspectivas analíticas que partem do mesmo ponto, mas seguem caminhos distintos (PAVLOSKI, 2005, p. 55).

Pavloski salienta que as diferentes versões dos fatos comprometem o princípio da objetividade historiográfica e jornalística. De modo que cada fragmento narrativo

põe os outros em questão, oferecendo múltiplas interpretações que o leitor deve escolher. O autor conclui que *O mez da grippe*, além de desafiar os conceitos de história, ficção e fato, discute a própria ideia de narrativa.

Além disso, a novela de Valêncio ao utilizar o recurso de apropriação e colagem de fac-símiles dos jornais cria um efeito de realidade que se sustenta, mesmo apresentando versões contraditórias dos mesmos fatos, como no caso dos jornais *Commercio da Paraná* e *Diário da tarde*. A verossimilhança presente no livro é tão convincente que mesmo pelo depoimento de Dona Lúcia, testemunha ocular da epidemia, que se contradiz ao contar diferentes versões do caso de uma moça que pode ter morrido de gripe espanhola, enlouquecido devido à febre, ou se suicidado (XAVIER, 1998, p. 75-76). Tal efeito só é quebrado pelo texto ficcional que narra o estupro, este sim escrito por Valêncio.

De acordo com Miguel Sanches Neto, a verossimilhança da obra, e a contextualização criada através da apropriação dos registros históricos, não passam de um embuste criado para servir de pano de fundo para narrar uma cena de estupro.

> *O mez da grippe* (...) é uma falsa novela histórica – na verdade, a monstruosidade do estuprador, cujas proezas são relatadas como prazerosas, questionam os discursos oficiais e mentirosos sobre a epidemia que dizimou centenas de pessoas em Curitiba. Os recortes de jornais, espécie de moldura do episódio do estupro, servem apenas secundariamente para dar o clima histórico do livro, funcionando, isso sim, como contraponto para a desumanidade deste tarado que não tem piedade nenhuma (SACHES NETO, 1998, p. 4).

Entretanto, há que se lembrar que o livro não narra somente esta história, há mais dois grandes eixos narrativos, o fim da Primeira Guerra Mundial e o desdobramento da gripe espanhola, além de outras narrativas entrelaçadas, como os depoimentos de Dona Lúcia, que tenta rememorar a epidemia. Sanches Neto atribui uma importância muito elevada para uma única narrativa, dentro de um livro composto por uma diversidade de histórias independentes e entrecruzadas, que se complementam através do dialogismo.

Ao ler os livros de Valêncio, o leitor se depara com o estranhamento, seja pela utilização do recurso de montagem, pelas temáticas geralmente ligadas ao sexo e à morte, e ainda a linguagem que não é a contemporânea, mas busca reproduzir os códigos linguísticos do período em que as narrativas se passam. Para Regina Chicoski, o uso que Valêncio faz da linguagem desatualizada é um recurso que situa historicamente o leitor, e confere maior veracidade à narrativa. “Isso transporta o

leitor para épocas remotas, de um tempo anterior. A grafia do início do século XX ilustra o contexto da trama" (CHICOSKI, 2004, p. 171).

Contudo, ao fazer a leitura de seus livros, a sensação mais destacada que temos é a dúvida. Suas narrativas correspondem a histórias reais ou ficções? A veracidade presente em seus livros confunde o leitor, as possibilidades interpretativas são diversas. Valêncio se apropria de fragmentos pré-existentes entendidos como não ficcionais – como os recortes de jornal em *O mez da grippe* – e através de suas combinações cria um tipo peculiar de ficção literária. Seus livros questionam os limites da ficção, na medida em que se apropriam de registros históricos para compor a verossimilhança dos enredos. Segundo Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica atua exatamente conciliando diferenças e questionando certezas, instituições, e especialmente os limites entre história e ficção (HUTCHEON, 1991, p. 27).

De acordo com Evanir Pavloski, *O mez da grippe* questiona as fronteiras entre história e literatura, fato e ficção. Segundo o pesquisador,

> Poderíamos dizer que o autor, por meio de sua novela estrategicamente ambientada num momento turbulento da história de Curitiba, problematiza o próprio conceito de registro factual. Isso se dá pela aproximação de elementos diferenciados que buscam descrever, analisar ou explicar um determinado acontecimento, como textos jornalísticos, a literatura, a estatística e a memória. Essas quatro formas de preservação histórica são colocadas lado a lado e constantemente confrontadas como forma de avaliar o grau de precisão e subjetivação a que cada uma delas está sujeita (PAVLOSKI, 2005, 54).

Para Pavloski, o livro desconstrói a ideia do discurso historiográfico como isento de subjetividade, os registros históricos não aparecem simplesmente em oposição um ao outro, mas são complementares. Através desse dialogismo é possível que o leitor construa sua própria representação do passado. A contribuição da novela de Valêncio não está apenas na rememoração de um evento histórico inédito na historiografia paranaense, a epidemia de gripe espanhola, mas sim na possibilidade de diálogo que traz aos literatos e historiadores sobre as aproximações e distanciamentos das narrativas (PAVLOSKI, 2007, p. 31).

O efeito de veracidade nas obras do autor aparece de modo bastante eficaz, seu poder de convencimento está na apropriação dos mesmos recursos utilizados pelo historiador, como o uso de fontes, datação, citações, e da linguagem específica do período representado, por exemplo. Em *O mez da grippe*, o efeito de realidade chega a parecer mais eficaz do a narrativa historiográfica. A veracidade na novela inquieta o

leitor também devido ao inedistimo do tema, já que não se tem notícia de estudos sobre a gripe espanhola em Curitiba, não havendo, até os dias atuais, trabalhos que contraponham os sentidos criados pelo livro de Valêncio.

Os exemplos da narrativa de Valêncio certamente não resolverão a questão do quanto a historiografia dialoga com recursos narrativos ficcionais, mas ilustram em que medida a discussão pode ser profícua. São casos em que a representação do passado não é apresentada como acabada, mas sim como um problema a ser construído, os questionamentos de seus livros são os mesmos da historiografia contemporânea. Além disso, podem ser bastante úteis ao historiador para se pensar a diversidade de formas narrativas, da qual a historiografia vem se mostrando omissa.

O questionamento da objetividade nas obras de Valêncio, mais do que atacar a historiografia, permite que esta seja reavaliada e reinterpretada enquanto um discurso e não como produtora de verdade. A análise de seus livros pode contribuir para pensarmos em que medida o estatuto do conhecimento histórico é entendido como subjetivo, não só pelos historiadores, mas também fora dos núcleos acadêmicos. Ao se valer dos mesmos recursos narrativos que a historiografia o novo romance histórico

> Não (...) fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada – como uma criação humana. E ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e "euforicamente", que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade (HUTCHEON, 1991, p. 34).

Referências

ALEIXO, Ricardo. "Mez da grippe" revela escritor polígrafo. *O tempo*. Belo Horizonte, 3 out. 1998. p. 3. (Entrevista concedida por Valêncio Xavier)

BARTHES, Roland. Da história ao real. In: _____. *O rumor da língua.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 143-171.

BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura:* a montagem em Valêncio Xavier. Florianópolis, 2005. Dissertação (mestrado em Letras), UFSC.

BARROS, José d'Assunção. História, narrativa, imagens: desafios contemporâneos do discurso histórico. *Antíteses*, vol. 1, n. 1, jan. – jun. de 2008. p. 33-64.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo.* Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CHICOSKI, Regina. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. Assis, 2004. Tese (doutorado em Letras), UNESP.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LACAPRA, Dominick. História e romance. *Revista de História*. Campinas, n. 2/3, 1991, p. 107-124.

PAVLOSKI, Evanir. A desconstrução factual em *O mez da grippe* de Valêncio Xavier. *Revista das Faculdades Santa Cruz*, v. 6, n. 2, jul./dez. 2007.

_____. Linguagem, História, ficção e outros labirintos em O mez da grippe de Valêncio Xavier. *Revista Letras*, Curitiba, n. 66, mai.-ago., 2005. Editora UFPR. p. 45-60.

ROCKER NETO, Júlio. *O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier*. Curitiba, 2008. Dissertação (mestrado em Letras), UFPR.

SANCHES NETO, Miguel. O poder corrosivo. *Gazeta do Povo*. Caderno G. p. 4. Curitiba, 26/10/1998.

SCHNAIDERMAN, Boris. O mez da grippe: um coro de muitas vozes. *Revista Usp*, n. 16, 1992-1993. p. 103-108.

SINDER, Valter. A reinvenção do passado e articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, 2000. p. 253-264.

XAVIER, Valêncio. *O mez da grippe*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1981.

_____. *O mez da grippe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oishi*. Curitiba: Gráfica & Editora Módulo 3, 1986.

[1] Estas são as datas de publicação original dos três livros, no Brasil foram publicados em 1982, 1995 e 1982, respectivamente.

AS IMAGENS UTÓPICAS DA IMORTALIDADE NA PÓS-MODERNIDADE

Rogério Bianchi de Araújo
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão

Introdução

A morte, como o nascimento ou o casamento, é universalmente considerada como um acontecimento socialmente significativo, assinalado por um ritual e confirmado pela sociedade. Somos seres finitos, mortais e temos consciência disso. Essa consciência, numa época considerada por muitos como pós-moderna, aflige, inquieta e afugenta a nossa relação com a morte, até então, de maneira aberta e ritualística. Ao pensarmos a nossa relação com a morte no sentido histórico, identificamos que a nossa percepção se altera profundamente a partir dos contextos.

A morte não tem um fim absoluto para nenhum povo primitivo. Todos eles acreditam na imortalidade da alma. A crença da transição da existência carnal para uma existência totalmente espiritual na morte origina-se da fé e da imaginação, é uma projeção da vida de um estado tangível e material para uma condição etérea, ilusória, afirmada pelo dogma da cultura. Lévy-Bruhl (2008), afirma que em todo lugar, nas sociedades inferiores, a morte requer uma explicação diferente das causas naturais. Se, em dado momento, a morte sobrevém, é porque uma força mística entrou em jogo.

Nos tempos do paleolítico médio, o homem de Neandertal foi o primeiro ser humano que deixou evidencia tangível de preocupação com a morte. Ele deliberadamente enterrava seus companheiros de tribos falecidos (uma indicação de que ele tinha desenvolvido sua inteligência imaginativa até o ponto em que o conceito da alma se tinha tornado possível).

Durante a Idade Média, a morte era um fenômeno comum e tolerável. A partir do século XIII, com os progressos tecnológicos, ocorre uma diferenciação entre o mundo humano e o mundo natural, resultando uma maior consciência do indivíduo de si mesmo. No século XV, com o desenvolvimento do sentimento de individualidade questiona-se a salvação e a imortalidade. A partir do século XVI e XVII anuncia-se a morte romântica como um componente insuportável de ruptura. No século XIX, a morte transforma-se em acontecimento detestável, pois representa uma ruptura inconcebível no desenvolvimento da própria vida. Esse período já traz consigo a marca do ocultamento da morte e a incapacidade

social de lidar com ela. Nasce o mito da amortalidade humana (versão moderna da imortalidade).

Philippe Airès (2003) explicita a morte domada: imagem típica da literatura medieval, quando a morte fazia parte do dia-a-dia e as pessoas tinham com ela atitudes de familiaridade e proximidade. Nas sociedades tradicionais, não se interiorizava a morte como a angústia de não-ser, descrita pelo século XX. A morte domada podia ser pressentida, aceita e traduzida em palavras. Operações simbólicas de iniciação no contexto da própria morte, davam conta da perplexidade e do poder inabalável de leis biológicas determinantes da vida pessoal e comunitária.

A história da morte no ocidente mostra que ela tem se transformado de um acontecimento íntimo, doméstico e natural, em motivo de confusão e sensação de fracasso, quando não, em motivo de negação e recusa por demonstrar a incapacidade da técnica para resolver problemas perenes.

Hoje mais de 75% das mortes ocorre em ambiente hospitalar. Já não se morre mais em casa. A morte tornou-se uma propriedade da medicina. A pessoa morre no hospital, em completa solidão e em meio a todo artefato tecnológico de prolongamento da vida biológica. Não há espaço para despedidas, resolução de pendências emocionais e nem escolha e liberdade para decidir o que fazer de seu próprio corpo, muito menos a opção de escolha para a “boa morte”. A morte passa a ser um ato solitário, longe do calor humano.

Para Freud, os seres humanos não acreditam na própria morte, nós estamos convencidos lá no nosso inconsciente de que somos imortais, e então precisamos sempre justificar a morte associando-a a ideia de acidente, velhice e etc. Cada um de nós está persuadido de sua própria imortalidade, daí nossa recusa enganadora da morte.

Na pós-modernidade, a sensação de imortalidade fica ainda mais arraigada. Tentamos criar vias de negação, ocultação e afastamento da morte. Construímos em nosso imaginário possibilidades reais de prolongamento da vida em outros mundos, agora sem o peso das frustrações, dos desejos não correspondidos ou satisfeitos, livre das injustiças, dos desatinos, das artimanhas, da violência e de todos os incômodos deflagrados pela vida em sociedade.

A esperança diante da morte no Ocidente

A humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte. O homem marcado pela dor e pela consciência de sua finitude apóia-se no sonho e no mito, e cria a necessidade lógica da esperança. Em toda a história conhecida

da espécie humana constatamos como traço cultural permanente, a convicção de que, depois da morte haveria algo mais, a morte não seria o fim último; a vida do ser humano continuaria. Na história do Ocidente, há duas grandes imagens de esperança diante da morte: a imagem grega da imortalidade e a imagem bíblica da ressurreição dos mortos.

Platão apresenta a morte de Sócrates em *Fédon* no sentido de mostrar o que a imortalidade da alma significa e que atitude em relação à morte e à vida ela cria. Morte, na perspectiva platônica, é a separação da alma do corpo, ou seja, nosso corpo é uma casca externa que aprisiona a nossa alma impedindo-a de se movimentar livremente e alcançar a casa divina. As dores físicas e as paixões inferiores são, segundo Platão, aspectos que nos aprisionam nesse mundo mortal. A caducidade e mortalidade do corpo impedem a verdadeira felicidade. É por isso que a morte do corpo é o momento mais sublime de libertação da alma. A imagem platônica da morte traz consigo a ideia de "bela morte", em que uma liberdade feliz e uma calma soberba emanam de um Sócrates agonizante sob os efeitos da cicuta.

Na morte platônica, o corpo é visto como um obstáculo que impede a alma de atingir a sabedoria. Nesse sentido, a filosofia nada é mais é do que a preparação para a morte. A verdadeira esperança dos homens virtuosos que cultivaram a filosofia é encontrar o fim da vida humana mitologizado pela ideia de uma outra vida no Hades ou no Valhalla, no Inferno ou no Paraíso.

O primeiro argumento platônico para o além-morte é que uma coisa tem origem naquilo que lhe é oposta. À vida, sucede-se a morte, e a esta, vida, e assim sucessivamente. Com o argumento da alternância dos contrários ou opostos, Platão prova a existência da vida para além da morte.

Platão também indaga numa segunda argumentação, para justificar a imortalidade da alma que: para que alguém recorde algo, é necessário que antes tenha aprendido numa outra existência (reminiscência). Isto significa que a alma pré-existe ao corpo e sobrevive à sua morte.

Platão destaca ainda a simplicidade da alma e sua afinidade com as Ideias. A alma é simples por ser eterna, invisível e imutável, ao contrário do corpo que é composto. À alma pertencem todas as características que são próprias das Ideias, sendo, portanto, imortal. Platão faz a distinção então entre o mundo inteligível e o mundo sensível, criando a dualidade platônica que influenciará todo o mundo ocidental ao longo de vários séculos.

A outra tradição imagética da esperança diante da morte refere-se à esperança da imortalidade da alma na imagem bíblica da ressurreição dos mortos, que tem na ressurreição de Jesus a verdade central da fé cristã. É prova da certeza de nossa ressurreição por causa da

ressurreição de Jesus. O surgir para uma nova e definitiva vida, oposta à existência terrestre, a qual todos os fiéis cristãos estarão aptos é, sem dúvida, um grande alento.

Segundo Morin (1997), de todas as religiões de salvação, a mais importante para os ocidentais é a cristã. Primeiro porque não se restringe a um culto religioso, mas a uma aspiração de salvação até então reprimida. Em segundo lugar, é uma religião tipicamente de salvação, que exprime explicitamente o desejo de ressurreição e, por último, trata-se de uma religião vivida, atualizada, que perdura na história.

É, na visão de Morin, a última religião de salvação que se manifesta vivamente contra a morte. *"Ela será unicamente determinada pela morte; Cristo resplandece em torno da morte, só existe para e através da morte, carrega a morte, vive da morte"* (MORIN, 1997: 208-209). Nesse contexto, a morte é parte fundante do cristianismo.

Ressuscitar é reivindicado pelo indivíduo. A religião lhe dará o suporte essencial para essa reivindicação. Em troca, o indivíduo será fiel na crença religiosa e lhe valorizará com o intuito de sobrevivência pessoal após a morte.

Os paraísos da vida além-morte são espaços atemporais de vida a que aspiramos. O lugar utópico por excelência da nossa vida eterna e imortal num descanso contínuo, sem nenhum conflito, inveja ou egoísmo. O deus da salvação é aquele cuja força de ressurreição o homem utiliza a fim de ressuscitar a si próprio. O indivíduo, relativizado em vida, eleva-se também a ser absoluto e imortalizado.

O modelo dualista que divide o ser humano em corpo e alma está hoje definitivamente superado pelas ciências antropológicas. Para a antropologia atual o ser humano é multidimensional, que só permanece como tal por apresentar todas essas suas dimensões. Tudo o que o ser humano vive, ele o faz na sua totalidade. Isolar uma das dimensões desse ser multidimensional significa não mais existir ser humano.

Por essa perspectiva, Morin (2001) diz que a morte é muito mais que a morte, pois ela é não somente desorganizadora/destruidora, mas também nutritiva, regenerada e, enfim, reguladora. A morte que desorganiza também reorganiza. A vida se constrói no movimento de sua destruição, organiza-se no movimento de sua desorganização. A morte é mais forte do que a vida na irreversibilidade e a vida é mais forte do que a morte na recorrência. Vida e morte convertem-se uma na outra, trabalham uma pela outra. Seria como nos diz Heráclito *"Viver de morte, morrer de vida"*.

A consciência e imaginário da morte

A consciência da morte e a consciência temporal de finitude, segundo Morin (1999) introduz o anúncio da perda irremediável da identidade, do ser e do universo promovendo uma ruptura profunda no âmago da consciência de si. Morin aponta para o paradoxo do sapiens que toma consciência da morte e que, justamente por isso, faz com que sofra regressões de consciência. Cria-se uma noosfera repleta de fantasmas, duplos, anjos, demônios. Por outro lado, com a consciência antropológica da morte, a hominização introduz-se na humanidade. O homem terá um destino comum, cravado em seu ser desde o nascimento. Essa é, na visão de Morin, uma das fontes das maiores racionalizações em que o homem irá embarcar, para sempre. A dialógica entre sapiência e demência; razão e loucura: a incerteza entre o que é real e o que é puramente imaginário, de um ponto de vista antropológico, é o que há de mais significativo e ilustrativo na originalidade do homem.

> *O ser humano também é sapiens/demens, fundamentalmente, por outros motivos: com a consciência da morte, não apenas surge a consciência no sapiens como se desenvolvem as demências de um homem imaginário e imaginante que vai tentar racionalizar o irracionalizável: a perda de sua individualidade. A consciência da morte é uma grande ruptura, um traumatismo, um dilaceramento associado a este acontecimento fundamental. A consciência da morte é uma consciência objetiva, subjetiva e temporal. Consciência objetiva: a morte é um fato que o sapiens reconhece como tal. Consciência temporal: o homem toma consciência de sua finitude; sabe-se sujeito de e a transformações. Consciência subjetiva: o homem não aceita a morte, afirma-se diante da morte com uma crença na imortalidade* (MORIN, PENA-VEGA, NASCIMENTO, 1999:99)

Apesar da nossa condição biológica, no sentido de se submeter à morte como todas as outras espécies de seres vivos - os homens, bem como os outros animais, morrem -, somos os únicos a acreditar na existência de vida após a morte, por isso praticamos ritos fúnebres e criamos uma mitologia associada à morte. É por isso que os aspectos imaginários e mitológicos do ser humano jamais podem ser subestimados, já que a crença na vida após a morte está presente na sociedade desde as sociedades arcaicas. A espécie humana é, portanto, a única para a qual a morte está presente de forma ininterrupta durante toda a vida, e por isso mesmo, é a única que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos. Morin lembra que: *"não existe nenhum grupo arcaico, por mais primitivo que seja, que abandone seus mortos ou os abandone sem ritos"*. (MORIN, 1997:25). A antropologia histórica da morte em Edgar Morin mostra que os homens das sociedades arcaicas repugnavam a ideia de uma destruição definitiva e total e consideravam que os mortos continuavam a levar a nosso lado uma vida invisível e não cessam de intervir no curso da existência daqueles que chamam a si mesmos de vivos.

A perda da individualidade por causa da morte resulta naquilo que Morin chama de "traumatismo da morte", que juntamente com a consciência da morte e a crença na imortalidade formam o triplo dado antropológico. A partir do pensamento moriniano sobre a consciência da morte pode-se explicar o nascimento e proliferação da arte para lidar com a angústia existencial, tentativa de resgatar a individualidade perdida que só poderia sobreviver diante da possibilidade de um renascimento simbólico, com a criação dos mitos da ressurreição e da imortalidade. O homem vê-se, assim, revoltado com uma morte à qual não pode escapar, pois é próprio do ser humano a ânsia de uma imortalidade que ele deseja ver realizada.

Se não se pode vencer a morte, criamos no nosso imaginário a perspectiva que devemos nos preparar para o que vem depois dela, a verdadeira vida.

> *"A era do grande cérebro começa com o homem de Neandertal , já sapiens, que dá lugar, em seguida, ao homem atual, único e último representante da família dos hominídeos e do gênero humano na Terra. Quando o sapiens surge, o homem já é socius, faber, loquens. A novidade que o sapiens traz ao mundo não está, portanto, como se havia pensado,na sociedade, na técnica, na lógica e na cultura. Encontra-se, por outro lado, naquilo que até o presente fora considerado epifenomenal ou ridicularmente considerado indicio de espiritualidade na sepultura e na pintura"*. (MORIN, 1979: 107).

O imaginário da morte prolifera, abunda, faz desfrutar a nossa individualidade simbolicamente resgatada. Para Durand (1997), o medo da morte constitui a angústia existencial do homem. A consciência de que o tempo está passando e que a morte é inevitável provoca desejos de controlá-la ou satirizá-la com o objetivo de confortabilidade diante da angústia original.

A imaginação humana procura maneiras de reduzir essa angústia existencial. Durand entende que essas experiências "negativas" estão presentes nos símbolos da agressividade/animalidade devorante, de todo o bestiário animalesco no formato de monstros (símbolos teriomórficos); na noite e na água terrificantes, as trevas, as cegueiras (símbolos nictomórficos) e na queda catastrófica, o abismo associado ao pecado original, o símbolo carnal completo (símbolos catamórficos).

Na teoria crítica de Durand, a angústia da morte se inscreve no regime diurno do imaginário. Existe, nesta estrutura, uma atitude conflitual entre o indivíduo e o mundo. Segundo Durand, o movimento brusco imposto ao recém-nascido, as manipulações de nível brutais que seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo. Os regimes do imaginário de Durand alternam as duas formas de enfrentar a morte; primeiro rejeitando-a (lutando contra ela ou fingindo aceitá-la) ou aceitando-a (quando vista como retorno às origens ou como possibilidade de renascimento/eterno retorno). Uma dupla

esperança humana de vencer o mundo objetivo da morte, ou seja, ter o imaginário como transformação eufêmica do mundo. Nesse sentido, o imaginário é o centro do mundo para transcender, pois é simbolizando que o ser humano ultrapassa o mito e a morte. O imaginário, na perspectiva de Durand, é uma eufemização da morte, uma tentativa de domá-la, suavizá-la, afastar todo aquele seu poder ameaçador do final de todos os sonhos e desejos

A religião, a literatura e também o cinema compartilham de elementos míticos. Pertencem à esfera do que Durand denomina mitopoiésis, isto é, a habilidade que todo sujeito possui de elaborar o mundo e a si mesmo através do mito. Esse mito domestica o tempo e resgata e revaloriza a esperança, criando uma espécie de antidestino ou, se preferir, um destino digno da existência e anseio humano com fortes traços terapêuticos.

Por meio do imaginário o homem opõe-se ao nada do tempo e da morte e experimenta a verdadeira liberdade de vocação ontológica. A morte aparece então como aventura transcendentalizada. Tendemos a ver na morte uma passagem e não um fim. É possível considerar a morte como uma ruptura interna de uma vida que prossegue incansavelmente sob formas sempre novas, de sorte que o individuo não morre, a não ser de certa maneira.

É por isso que a mitologia do cinema continua viva. Porque ela continua a alimentar o imaginário dos indivíduos, continua a seduzir e atrair com tema considerado mórbido e ainda um tabu quando discutido e enfrentado abertamente. Por meio dos processos de identificação e projeção, o filme permite potencializar estados do ser que se encontram adormecidos pela racionalização.

Isso explica o sucesso recente no Brasil da enxurrada de filmes e documentários sobre a vida de Chico Xavier. Filmes como “Chico Xavier” e “Nosso Lar”, ambos de 2010, assim como “As Mães de Chico Xavier” de 2011 são estrondosos sucessos de bilheteria nos cinemas. Mas é importante ressaltar que esse imaginário coletivo do qual o mercado cinematográfico se apropriou sabiamente, não seria possível ser explicado sem a contextualização da nossa época pós-moderna.

O além-morte na pós-modernidade

Segundo o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, a utopia do controle sobre os mundos social e natural desmoronou com o advento da era líquido-moderna. Bauman desenvolveu o conceito de uma sociedade “líquida”, partindo do princípio de que as certezas e a previsibilidade do futuro estão diluídas e, porque políticos e empresas tendem a lucrar com isso, não há perspectiva de que esse clima de insegurança seja sanado. Não há mais certezas

com solidez. A incerteza e a desconfiança governam a época e num mundo constantemente em movimento, a angústia impregna a totalidade da vida diária. Como disse o filósofo Ortega y Gasset: *"Não sabemos o que acontece e é isso o que acontece"*. Vivemos ainda em um cenário de um mundo dividido, repleto de disparidades, intolerâncias, violência, opressão e injustiça. Chegamos a um tempo no qual nenhuma perspectiva utópica apresenta-se com credibilidade aos olhos da imensa maioria das pessoas. A sociabilidade contemporânea é cada vez mais avessa ao imaginário utópico tradicional. Para Morin chegamos, finalmente, à época em que já não há "salvação" nem se compreende que a idéia de "salvação" leva-nos à perdição; que não existe "luta final" nem promessa de uma sociedade futura que possa redimir todos os males ou fazer esquecer a dor dos que aqui estão. Os estados futuros dos sistemas complexos escapam ao nosso controle e previsão. O futuro é aberto, não-inequívoco. Significa então que não há mais espaço para a utopia? Muito pelo contrário! Abdicamos da idéia do "melhor dos mundos", mas não da idéia de um "mundo melhor". O homem não pode viver simplesmente o presente, pois no presente está contido o passado e o futuro. Contudo, a vida não é possível senão voltada para o futuro e o ser humano enquanto insatisfeito com o momento presente, experimenta o futuro como ausência.

Seguindo Bauman, podemos então, em grande parte, justificar o crescimento da utopia da imortalidade. Em época de "tempos líquidos", para usar um termo do próprio Bauman, em que permeia a insegurança, onde os poderes globais se chocam com interesses locais, a democracia e a liberdade acabam por ser indiretamente afetadas. A insegurança do presente e a incerteza do futuro, produzem na visão de Bauman, um medo que apavora e traz vários atos de intolerância, juntamente com a sensação de total impotência.

Nessa mudança fluída, contínua e ininterrupta, as coisas não são feitas para durar e ter solidez. Como conseqüência, temos várias questões, tais como: a busca frenética pelo corpo ideal; a efemeridade das neocelebridades que surgem e desaparecem com uma velocidade incrível e são cultuadas enquanto persiste o "sucesso"; o sonho de consumo devido ao crédito fácil e posterior endividamento; o crescente imaginário do medo e a conseqüente paranóia com segurança; a decartabilidade das relações amorosas. Nesse ambiente de incertezas, agora é cada um por si e com esse ritmo de vida de utilitarismo desenfreado, a morte é cada vez mais tabu e a utopia da imortalidade é cada vez mais realidade imaginada.

O sociólogo alemão Norbert Elias foi quem melhor refletiu sobre o distanciamento da morte. Para Elias, nas atuais sociedades avançadas, há uma tendência forte em evitar a ideia da morte, afastando-a de nós tanto quanto possível. O recalcamento da morte seria o aspecto do impulso civilizador mais amplo. *"A morte é um dos grandes perigos biossociais na vida*

humana. Como outros aspectos animais, a morte, tanto como processo quanto como imagem mnemônica, é empurrada mais e mais para os bastidores da vida social durante o impulso civilizador" (ELIAS, 2001, pág. 19).

Em épocas mais antigas, morrer era uma questão muito mais pública do que hoje. Nascimento e morte – como outros aspectos animais da vida humana – eram eventos mais públicos, e, portanto, mais sociáveis que hoje; eram menos privatizados. Nos estágios anteriores de desenvolvimento social, as pessoas eram menos cerceadas na esfera da vida social, inclusive na fala, pensamento e escrita. Seguiu a sociedade moderna desfamiliarizando e mesmo desnaturalizando a morte a tal ponto que ela simplesmente deixou de fazer parte da vida.

Segundo Elias,

> *O encobrimento e o recalcamento da morte, isto é, da finitude irreparável de cada existência humana, na consciência humana, são muito antigos. Mas o modo do encobrimento mudou de maneira específica com o correr do tempo. Ainda hoje, é claro, desempenham um importante papel. O modo de nossa própria transitoriedade é amenizado com ajuda de uma fantasia coletiva de vida eterna em outro lugar. Como a administração dos medos humanos é uma das mais importantes fontes de poder das pessoas sobre as outras, uma profissão de domínios se estabeleceu e continua a se manter sobre essa base. Com a grande escalada da individualização em tempos recentes, fantasias pessoais e relativamente privadas de imortalidade destacam-se mais frequentemente da matriz coletiva e vêm para o primeiro plano* (ELIAS, 2001: 43-44).

O verdadeiro drama do Ocidente na modernidade e na pós-modernidade estaria ligado à negação da morte, à dessacralização dos ritos funerários e na dessacralização dos lugares que repousam precisamente os defuntos. Não é a própria morte que desperta temor e terror, mas a imagem antecipada da morte. O terror e o temor são despertados somente pela imagem da morte na consciência dos vivos.

> *A confiança nos superiores desígnios da divindade, do destino ou da natureza, que podia mitigar o desamparo e dar segurança ao crente, foi substituída por uma confiança débil nos poderes da ciência e da técnica. A morte, neste contexto, é uma anomalia. É o fracasso do saber dominador, uma insuficiência da razão instrumental – e de fracassos e insuficiências é preferível não falar demais* (STEPKE, 2007:85).

Métodos e maneiras de prolongar são discutidos e incentivados abertamente na pós-modernidade. Hoje o sonho do elixir da longa vida e da fonte da juventude assumiu uma forma científica e ganhou a dimensão do "possível" e do "real". A indústria do elixir da

juventude fomenta o consumo de cosméticos, academias de ginástica, livros de auto-ajuda, dietas mágicas e pílulas naturais da longevidade da vida e glamourização da estética corporal.

> *A imagem da morte na memória de uma pessoa está muito próxima de sua imagem de si mesma e dos seres humanos prevalecente em sua sociedade. Em sociedades mais desenvolvidas as pessoas em geral se vêem como seres individuais fundamentalmente independentes, como mônadas sem janelas, como "sujeitos"isolados, em relação aos quais o mundo inteiro, incluindo todas as outras pessoas, representa o "mundo externo"* (ELIAS, 2001: 61).

Na pós-modernidade, o domínio do temporal faz com que a morte seja encarada como um mero passatempo, inspiradora para narrativas fantásticas, maravilhosas, onde a sua consumação não amedronta; pelo contrário, possibilita inovadoras composições sobre o tema.

Adentramos num processo que Morin chama de cegueira da morte, segundo a qual fazemos de conta que a morte não existe, pois a vida cotidiana é pouco marcada pela morte, a não ser quando assistimos ao telejornal noturno, típico da sociedade espetacularizada pós-moderna.

Na sociedade de consumo, a morte é associada ao improdutivo, àquilo que não é útil (é, portanto, carregada de negatividade). Jogada fora da circulação simbólica do grupo social, morte, mortos e morrentes são excluídos da configuração social.

Com o crescimento da morte e do morrer na sociedade fluída, há um *"boom"* do imaginário do além-morte, da imortalidade da alma e da sociedade perfeita em que posso finalmente relaxar diante de toda minha vivência insegura.

Quanto mais individualismo, mais a morte aparece como um tabu para o indivíduo e mais ele a teme, porque sabe que a morte significaria a perda do seu "eu" e de seu ser. Quando em comunidade, a morte tende a ser bem menos dolorosa, e ela está muito associada à honra e à dignidade humana. A morte é comprovadamente menos temida entre os povos mais arcaicos onde o grupo social tem voz mais ativa do que nas sociedades modernas em que a afirmação do indivíduo sobre a sociedade eleva os níveis de horror à morte. Numa perspectiva de raciocínio lógico, quanto mais se alargam os laços sociais e as redes de solidariedade e cooperativismo, menor é o medo e o temor da morte. As imagens que uma sociedade cria da morte reflete o que a sociedade pensa e reflete sobre si mesma, assim como medem o seu grau de autonomia e de seu querer viver coletivos e individuais.

Segundo Kamper, o imaginário liga-se aos sonhos arcaicos de imortalidade e criam uma relação entre a mais antiga teologia e a mais nova tecnologia. As imagens, para Kamper,

nos protegem do medo da morte e produzem os desejos de imortalidade. A tese de Kamper é a de que as imagens arcaicas significavam janelas, passagens ou ligações com o mundo exterior. Mais tarde, com a onipresença da imagem de Deus, o homem passou a produzir imagens semelhantes a si mesmo.

> *"Precisam-se duas premissas para se atravessar por uma definição do que seja uma imagem, do que sejam imagens. Por isso estão aprisionados nas imagens os desejos de imortalidade. Por isso a órbita do imaginário está ligada no eterno e por isso sofremos o destino de, sendo vivos, já estarmos mortos.Uma tentativa de escapar teria que descartar as imagens, teria que alcançar aquele ponto além da imagem a partir do qual um retorno à imortalidade não é mais possível. Também este ponto pode-se alcançar. A dupla premissa é bem simples: como imagem seríamos imortais, sem imagens podemos – talvez – ser mortais."* (BERNARDO, 2005:29 apud. KAMPER,1994:9)

Com o crescimento da cultura individualista, dificilmente a morte é experimentada com outra significação que não seja a derrocada do indivíduo. Nessa cultura atual, a negação da morte é fato consumado. Fazemos o possível para nossa mente não pensar nela. Quando resolvemos enfrentá-la, geralmente fazemos com a perspectiva utópica da continuidade da vida num lugar muito melhor. A atual cultura do efêmero, do prazer imediato, do utilitarismo e da baixa reflexão crítica, não suporta conviver com a frustração, e a morte é, sem dúvida, a maior das frustrações no mundo pós-moderno.

Na época de hoje, de exacerbação do individualismo e da atomização dos indivíduos, a angústia da morte tende a ganhar contornos significativos. Com isso, percebe-se uma ressurreição de crenças que pregam a vida além da morte, principalmente as que estão ligadas ao espiritismo.

A indústria cinematográfica soube se apropriar desse *Zeitgeist* e emplacou vários sucessos de bilheteria sobre a temática. Filmes como *Ghost, do Outro Lado da Vida* (1990), em que a imortalidade da alma, a mediunidade e o amor transcendente são os elementos espíritas chaves; *Além da Eternidade* (1989), onde a doutrina espírita ressalta a vida após a morte e o alcance de níveis espirituais superiores quando se vencem sentimentos "menores"; *Amor Além da Vida* (1998), que destaca os diferentes planos espirituais e a influência dos desencarnados sobre os vivos; *O Mistério da Libélula* (2002) mostra, principalmente, a questão da reencarnação e do amor que supera a barreira da morte; *Um Olhar do Paraíso* (2009) onde uma garota se encontra no limbo entre o paraíso e o inferno, até aceitar sua morte e finalmente seguir para o paraíso e *A Morte e Vida de Charlie* (2010), conta a história de

Charlie que conseguiu manter contato com seu irmão mesmo após sua morte e tornou-se um cara estranho e recluso, abandonando seu futuro para trabalhar no cemitério da pequena cidade.

Os exemplos são inúmeros, o imaginário da utopia da imortalidade cresce nos filmes e na arte em geral na mesma proporção em que o individualismo cresce na sociedade, fruto de políticas meritocráticas, pressões por desempenho e imposição de ditaduras da felicidade.

Considerações Finais

Numa sociedade que prima pela busca do rejuvenescimento, pelo prolongamento da juventude e conservação da beleza, falar sobre morte é quase uma heresia. A sociedade tenta, através dos avanços tecnológicos, controlar a morte e intervir na lógica do destino certo.

Se na modernidade há a consciência da mortalidade e isso faz com que se procure mecanismos para retardá-la, na pós-modernidade há a consciência da possibilidade de imortalidade. Banaliza-se a morte, pois a sociedade que tenta impedir a morte como simulacro ou realidade, simultaneamente corre o risco de repudiar a vida.

A biologização da vida na atualidade lança para um segundo plano, o luto, a dor da perda. Numa sociedade fria e consumista não há tempo para ficar derramando lágrimas muito tempo por um ente querido. Afinal a vida passa depressa e os dias devem ser aproveitados segundo a “ditadura” do *Carpe Diem*.

O recalcamento da morte na consciência humana é muito antigo. Mas o que mudou de fato são as formas de encobrimento. Hoje é amenizado com ajuda de uma fantasia coletiva de vida eterna em outro lugar. Com o crescimento da individualização em tempos recentes, as fantasias pessoais e privadas de imortalidade destacam-se.

Na época do capitalismo em sua fase flexível, impera a economia da transitoriedade. O ambiente é de poucos pontos de referência, de aumento dos fluxos tanto de pessoas quanto de informações. Além disso, há o declínio das metanarrativas que impede a afirmação de qualquer verdade. Assim, a pós-modernidade transforma-se no lugar do efêmero, do fugaz e da incerteza.

Pensar a incerteza é aproximar-se do niilismo e pode ser gerador de angústia. No entanto, o niilismo pode ser motivador e o mesmo ocorre com a angústia. Heidegger já dizia que o homem inautêntico é o que se degrada vivendo de acordo com verdades e normas dadas. Por outro lado, o homem autêntico é, de certa forma o homem angustiado, já que a

angústia retira o homem do cotidiano e o reconduz ao encontro de si mesmo. A angústia surge da tensão entre o que o homem é e aquilo que virá a ser, como dono do seu próprio destino. Segundo Heidegger essa é dentre todos os sentimentos e modos da existência humana, aquela que pode reconduzir o homem ao encontro de sua totalidade como ser e juntar os pedaços a que é reduzido pela imersão na monotonia e na indiferenciação da vida cotidiana. Faria o homem elevar-se da traição cometida contra si mesmo, quando se deixa dominar pelas mesquinharias do dia-a-dia, até o autoconhecimento em sua dimensão mais profunda. A partir da apreensão da angústia, o homem perceber-se-ia como um *ser-para-morte*, devido ao fato de intuir o absurdo da existência. Quando isso ocorre, Heidegger afirma haver duas soluções, ou o homem foge para a vida cotidiana, ou supera a angústia, manifestando seu poder de transcendência sobre o mundo e sobre si mesmo.

Acresço a esse posicionamento de Heidegger uma terceira via: a manifestação do imaginário do homem, ao criar para si mesmo as imagens utópicas da imortalidade. Isso é típico de uma época pós-moderna que é caracterizada pela utilização da força da imagem na construção de novas identidades.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Edson Fernando. *Do Viver Apático ao Viver Simpático: Sofrimento e Morte*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

ANTONINI. Eliana Pibernat. *Incidentes Narrativos*. In Coleção Comunicação, vol. 6. Porto Alegre: Editora EDIPUCRS, 2000.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias.* Traduzido por Priscila Viana de Siqueira. São Paulo: Editora Ediouro Publicações, 2003

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BERNARDO, Gustavo. *Literatura e ceticismo*. São Paulo> Editora Annablume, 2005

BLANK, Renold J. *A Morte em Questão*. São Paulo: Edições Loyola, 2004

DASTUR, Françoise. *A morte - Ensaio sobre a finitude*. Tradução Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos, Seguido de, Envelhecer E Morrer*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

HOEBEL, E. ADAMSON; FROST, EVERETT L. *Antropologia Cultural e Social*. Tradução: Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Cultrix, 2006

KAMPER, Dietmar. *Bildstörungen. In: Orbit dês Imaginären*. Stuttgart: Cantz, 1994

LÉVY-BRUHL, Lucien. *A Mentalidade Primitiva.* Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2008.

MARTINS, Francisco Menezes. *A comunicação, o social e o poder: cultura, complexidade e tolerância*. In Coleção Comunicação, vol. 28. Porto Alegre: Editora EDIPUCRS, 2003

MOLTMANN, Jürgen. *No fim, o início: breve tratado sobre a esperança*. São Paulo: Edicoes Loyola, 2007

MORIN, Edgar, VEGA-PENA, Alfredo, NASCIMENTO, Elimar. *O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade.* Rio de Janeiro: Editora Garamond, 1999.
_____, Edgar. *O Homem e a Morte*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.
_____, Edgar. *O Método 2 - a vida da vida*. Trad. de Marina Lobo. Porto Alegre: Sulina, 2001.
_____, Edgar. *O enigma do homem: para uma nova antropologia*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979

PLATÀO. *Fédon*. In Coleção "Os Pensadores". São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

RODRIGUES, J. C. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2006.

STEPKE, FERNANDO LOLDAS. *Fundamentos de uma Antropologia Bioética: O Apropriado, o Bom e o Justo.* Tradução de José Geraldo de Freitas Drumond. São Paulo: Centro Universitário São Camilo: Loyola, 2007

VERDADE, Marisa Moura. *Ecologia Mental da Morte: A Troca Simbólica da Alma com a Morte.* São Paulo: Casa do Psicólogo, FAPESP, 2006.

IMAGENS E MEMÓRIAS PESSOAIS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM ARTE

OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de.
Universidade Estadual de Londrina
Departamento de Arte Visual - roliv1@gmail.com

RESUMO: Partindo da análise de dados advindos do projeto de pesquisa "Formação Inicial e Continuada de Educadores em Arte: Marcas e Perspectivas dos Saberes e Fazeres Docentes – (Arte Visual – UEL), que investiga os modos pelos quais as práticas artísticas e a apreensão das imagens são construídas na escola e pela escola, apresentamos uma reflexão sobre o lugar que ocupa o sujeito que faz e apreende imagens no âmbito escolar. Os dados colhidos por meio dos relatórios de estágio têm nos revelado uma enorme distância entre aquele que produz e o que se produz da sua própria vida, do seu mundo. Numa direção contrária, apresentamos exemplos de práticas pedagógicas que lidam com a formação docente e nos mostram o quanto as imagens pessoais, as memórias de cada sujeito podem ser ponto de partida para a construção das imagens da arte. Desta maneira, o presente artigo apresenta processos de criação e apreensão de imagens, cujo centro é o reconhecimento dos lugares e vivências do sujeito da aprendizagem.
Palavras – Chaves: Imagem; Arte; processo de Criação

Este artigo privilegia uma reflexão sobre os modos como as imagens da arte são construídas e recebidas na escola, analisando o quanto que ao ensinar, as individualidades se fazem presentes nos processos de criação, o quanto, que elementos da vida do sujeito estão ali embutidas. Para tanto, tomamos como material de análise relatórios de estágio, provenientes de alunos egressos do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, que ao todo somam 232 documentos produzidos entre os anos de 1996 até 2008. Estes relatórios integram o projeto de pesquisa intitulado *Formação Inicial e Continuada de Educadores em Arte: Marcas e Perspectivas dos Saberes e Fazeres Docentes* – (Arte Visual – UEL), que investiga os modos pelos quais as práticas artísticas e a apreensão das imagens são construídas na escola e pela escola. Não restam dúvidas de que estes relatórios mostram um "retrato" daquilo que os estagiários viram no momento em que estavam na escola. Os relatórios apresentam imagens que sinalizam o que tem sido a atuação docente, mas, ao mesmo tempo mostram o que tem sido as suas formações, tanto destes que se formam, que geraram os relatórios, quanto daqueles que se formaram e lá estão na escola. Desta maneira, o

estágio representa um momento crucial e determinante na formação e futura atuação docente destes estudantes.

Estes são tempos de incertezas, instabilidade, provisoriedade do conhecimento, transformações pelas quais somos envolvidos a cada instante e cada um de nós enquanto profissional da arte e da educação temos que estar atentos para com estas sinalizações, principalmente quanto à atuação docente, pois ela será o "retrato" daquilo que acreditamos, do lugar que concebemos o mundo e dentro dele o mundo da escola, da educação, do trabalho docente. Sendo assim, corresponder às reais necessidades apresentadas pelo cotidiano escolar contemporâneo é um desafio que se coloca a qualquer atividade profissional docente que, atualmente, ultrapassa a prática de aplicar uma teoria aprendida ou repetir procedimentos e/ou metodologias utilizadas em outros contextos por outros profissionais, e mesmo os conteúdos e as práticas artísticas que foram sendo realizadas no caminhar da trajetória formativa de cada um.

Acreditamos que o *espaço / tempo* do estágio é lugar do exercício e da compreensão da dimensão do ser professor, do ser professora; lugar que nos permite exercitar, conhecer e compreender enquanto futuros profissionais da educação, pois como nos ensinou Paulo Freire não nascemos prontos, vamos nos fazendo professores no embate com a prática, com as leituras, com os nossos saberes e não saberes, com os nossos diálogos ou com os nossos silêncios, monólogos. É no exercício do fazer docente que vamos realmente nos confrontando e construindo uma identidade docente. Paulo Freire nos adverte:

> [...] Às vezes, ou quase sempre, lamentavelmente, quando pensamos ou nos perguntamos sobre a nossa trajetória profissional, o centro exclusivo das referências está nos cursos realizados, na formação acadêmica e na experiência vivida na área da profissão. Fica de fora como algo sem importância a nossa presença no mundo. É como se a atividade profissional dos homens e das mulheres não tivesse nada que ver com suas experiências de menino, de jovem, com seus desejos, com seus sonhos, com seu bem-querer no mundo ou com seu desamor à vida.Com sua alegria ou com seu mal-estar na passagem dos dias e dos anos.(FREIRE, 1993, p.79,80)

Esta fala de Freire é emblemática para compreendermos as muitas dimensões que se somam a essa construção identitária - somos a pessoa e somos também o profissional. Antonio Nóvoa, refletindo sobre a implicação das histórias de vida na formação de professor nos diz:

> [...] Eis-nos de novo face à pessoa e ao profissional, ao ser e ao ensinar. Aqui estamos. Nós e a profissão. E as opções que cada um de nós tem de fazer como professor, as quais cruzam a nossa maneira de ser com a nossa maneira de ensinar e desvendam a nossa maneira de ensinar a nossa maneira de ser. É impossível separar o eu profissional do eu pessoal (NÓVOA,1995, p.15,17).

Estruturar nossa prática docente nessa dimensão é acreditar na história de vida e ressaltar o contexto, o lugar, as cicatrizes que nossas vidas tiveram ao longo do tempo. Fomos marcados no construir das nossas trajetórias. Somos as imagens dos livros que lemos, os conteúdos e as maneiras pelas quais fomos tratados nas aulas que tivemos; somos imagens dos cursos que escolhemos para fazer e aqueles que fizemos, muitas vezes, sem ter escolha; somos também aqueles que deixamos de fazer; somos e carregamos as imagens da família que nos moldou, as imagens que os nossos professores e professoras nos passaram, somos as imagens às vezes assombrosas da formação, incluindo-se aqui a formação de forma mais ampla que abarca a própria vida. Atuamos na nossa prática docente de acordo com propósitos, conceitos, imagens que foram sendo gestadas ao longo do tempo, nas nossas crenças e no decorrer das nossas vidas. TARDIFF nos diz:

> O saber profissional está, de um certo modo, na confluência entre várias fontes de saberes provenientes da história de vida individual, da sociedade, da instituição escolar, dos outros atores educativos, dos lugares de formação, etc. [...] quando estes saberes são mobilizados nas interações diárias em sala de aula, é impossível identificar imediatamente suas origens: os gestos são fluidos e os pensamentos, pouco importam as fontes, convergem para a realização da intenção educativa do momento (TARDIFF, 2002, p. 64).

Pensar as maneiras como as imagens da arte são geradas e fruídas na escola é poder acreditar nestas marcas que cada sujeito carrega a partir das suas experiências de vida, incluindo-se aqui as experiências da escola. Desta maneira, o estágio é um momento de reflexão, momento de se percorrer trilhas, concepções de práticas artísticas que fomos incorporando no decorrer da nossa formação. Nosso plano de estágio deve ter coerência com o lugar onde iremos atuar, as práticas que iremos desenvolver, o sentido de arte que vamos tecer, desvelar o outro e a mim nesse tempo espaço do estágio, para que construamos aulas e arte que guardem uma estreita relação com o lugar, com as pessoas, com a cultura que

envolve a cidade onde vivo, o bairro onde estou, as suas pessoalidades, os seus gostos, seus jeitos de ser e seus modos de pensar e fazer. Sendo assim, o fazer e fruir arte na escola serão momentos onde histórias de vida, memórias, pessoalidades se entrelaçam. Não há aqui a priorização de conteúdos, de histórias da arte construídas sem relações com a vida dos estudantes.

Acreditamos que seja no momento da aula, que as relações são estabelecidas, que o professor resgata das suas gavetas os seus guardados, para poder ir ao encontro do outro, como possibilidade de soma, de acréscimo aos guardados dos seus alunos, podendo assim construir novos conhecimentos, onde eu estudante estagiário possa fazer do espaço tempo do estagio um lugar de descoberta de si mesmo e do outro e que nesse exercício de alteridade possamos construir relações profundas de conhecimento em arte e de vida, pois não acreditamos num saber que esteja desconectado da própria vida, de cada um e de cada lugar, pois afinal somos seres sociais e culturais por natureza.

Acreditamos que ao repensar o significado e o sentido deste processo de construção e vivencia com a arte na escola, procurando buscar elementos da vida dos estudantes, das suas memórias, das suas lembranças restituiremos o lugar do sujeito que é autor de sua prática, aquele que a constrói a partir de tudo que seleciona e arquiva, movido pela necessidade e possibilidade criada pela escola / professor e também pelos saberes advindos das construções historicamente construídas com os outros saberes que estão presentes em sua vida cotidiana. O lugar de protagonista do sujeito é fundamental, este sujeito é autor de sua prática.

Essa idéia de autoria, postulada por muitos autores na contemporaneidade, nos faz pensar na contradição que por muito tempo vigorou e ainda vigora na educação e também nas artes, que é a questão da racionalidade técnica. Há muito, tivemos um ensino profundamente marcado pelo tecnicismo, onde a concepção de educação e de mundo em muito se distanciava da expressividade de cada um, onde cada sujeito pudesse impregnar nos seus fazeres as suas marcas, as suas tatuagens.

Para Pérez Gomes (1995), no modelo da racionalidade técnica dá-se, inevitavelmente, a separação pessoal e institucional entre a investigação e a prática; ela é instrumental e mecanicista, dicotomizando teoria e prática, pressupondo a aplicação rigorosa de teorias e técnicas científicas. Estas características fazem com que o profissional aceite a definição externa das metas da sua intervenção. Segundo Gomes, a riqueza que caracteriza os processos de ensino e aprendizagem é a interação mental e social, bem como a singularidade subjetiva

que caracteriza a ciência do ensino, como ele denomina. O autor alerta que temos que considerar o componente artístico que está presente no cotidiano educativo, o qual é subvalorizado pela racionalidade técnica, assim como as derivações normativas da racionalidade tipificaram uma proposta rígida para a formação de professores, centrada no desenvolvimento de competências e capacidades técnicas. Para Pérez Gómez (1995: 99), *os limites e lacunas da racionalidade técnica são mais profundos e significativos. A realidade social não se deixa encaixar em esquemas preestabelecidos do tipo taxonômico ou processual. A tecnologia educativa não pode continuar a lutar contra as características, cada vez mais evidentes, dos fenômenos práticos: complexidade, incerteza, instabilidade, singularidade e conflito de valores.*

Sabemos que historicamente sistemas instituídos da educação brasileira eliminaram o sujeito da aprendizagem, baniram por muito tempo suas vozes, suas marcas, estudantes eram considerados como tábulas rasas. Neste sentido questiono; como pensar em criação em arte ou em processos significativos de leitura de imagem na escola se não creio que os estudantes trazem para a escola consigo sua própria vida? suas memórias... suas lembranças.

O projeto de pesquisa *Formação Inicial e Continuada de Educadores em Arte: Marcas e Perspectivas dos Saberes e Fazeres Docentes* – (Arte Visual – UEL), tendo os relatórios de estágio enquanto material de pesquisa primário, tem investigado alguns aspectos do estágio, a fim de compreender as maneiras como os estagiários vão para a escola e a vivenciam. Busca-se por meio deste estudo, identificar os modos como o espaço da escola, sua arquitetura é vivida por aqueles que lá estão e trafegam. Outra linha de trabalho busca compreender como e quais imagens da arte são vinculadas nas aulas de Arte. Outro viés analisa como os recursos tecnológicos se fazem presentes. Uma outra abrodagem busca o sentido de formação humana que estão implícitos nos relatórios. E por fim, alvo desta reflexão os modos como o ensinar e o aprender procedimentos artísticos operam nas aulas de arte. Nesta reflexão buscamos ver de que maneira a memória, a vida dos estudantes se fazem presentes neste processo de aprendizagem. A tabela abaixo nos mostra a distribuição dos relatórios e os respectivos anos de elaboração.

ARQUIVOS/ CAIXAS	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
RESPECTIVOS ANOS*	1996	1997	1998	1999	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2008	2008
N° DE RELATÓRIOS**	11	10	05	04	12	39	16	26	10	15	26	27	32

A primeira questão que nos chama atenção nestes relatórios é a própria falta ou inconsistência de detalhamento na descrição das propostas que são realizadas em sala de aula pelos estudantes. Essa falta de dados cria um vazio e acarreta comprometimento na própria analise das atividades descritas.

De acordo com BUENO (2010), estudante da iniciação cientifica responsável por esta abordagem da pesquisa, afirma que cerca de 66% dos relatórios pesquisados possuem em seu conteúdo algum dado que indique que durante aquele determinado período de estágio, mais especificamente em sua fase de regência, existiu indícios de que ocorrem atividades práticas em relação aos procedimentos artísticos. Em aproximadamente 32% do material pesquisado constata-se total ausência ou nenhuma evidência a respeito da realização de atividades referentes ao fazer artístico nas aulas regidas pelos estagiários. Cerca de 2% restante, corresponde ao material não encontrado no arquivo para a pesquisa. Estes dados/imagens trazidos por BUENO, nos pensar na inexistência de uma consciência critica com relação a própria feitura/elaboração dos relatórios, e parece-nos que o estudante/estagiário não consegue dimensionar este importante papel que é o registro das suas ações na construção do próprio conhecimento. Não se vê enquanto um sujeito que ao registrar suas ações, faz história, deixa suas marcas, eterniza sua passagem pelos lugares, pela escola.

Ainda assim o trabalho de pesquisa tem nos mostrado questões importantes em relação a este viés, de que maneira os procedimentos artísticos aparecem na escola via relatórios. Na maioria das vezes as descrições se restringem a um relato sobre quais são os materiais utilizados em sala e não apontam para que construções poéticas os materiais artísticos utilizados possibilitaram. Materiais, tais como, papel, tinta guache, giz de cera, carvão, pinceis, na maioria das vezes aparecem como sendo utilizados em atividades meramente técnicas, que pouco guarda de significação com a vida dos estudantes. Muitos relatórios explicitam apenas as propostas, o planejamento, os recursos utilizados e deixa de lado o relato das vivências desses alunos frente a esses elementos, tais como o que sentiram, o que pensaram ao fazer arte, ao ver arte. Estas são imagens que nos mostram as ausências destes sujeitos que aprendem arte na escola. Ausências de seu modo de pensar, seus fazeres, ausências de suas vozes, das suas marcas nos seus distintos processos de aprender, que evidenciam a relação imprescindível entre vida/escola e arte. Como argumenta ZORZO:

> O procedimento compõe-se de gestos e enunciados, de modos de aplicação de materiais e idéias. O procedimento é o mecanismo que o artista constrói visando dar vazão à fonte de sua obra, negociando com a tradição, a técnica

> e a estética. Para o artista transpor o abismo entre a concepção da obra e a realização da sua performance, ele conta com uma estrutura de ação, com que possa alimentá-la de propostas, improvisos e variações. Com esse mecanismo artístico ele estabelece regras e, se necessário, as subverte, permitindo à obra ter um avanço sucessivo e um acúmulo progressivo de efeitos v (ZORZO, 2007, p.2).

Ainda de acordo com ZORZO e utilizando das idéias de DELEUZE e GUATARI ele nos trás:

> A arte é um modo de reunir afetos, afeto com afeto, dor com dor, alegria com alegria, alegria com dor. Arte requer um procedimento que comporte e suporte o afeto; exige, portanto, um veículo e uma série de operações que conformem conexões com a emoção. Basicamente, uma arte de procedimento consiste em operar as sensações, em vibrá-las, distendê-las, esvaziá-las, e expandi-las, e alcançar, com esses passos, o plano de composição da obra (DELEUZE; GUATARI, 1992, p. 217, 225 apud ZORZO, 2007, p.2).

As atividades descritas, se transformam assim dispersas, sem sentido, muitas delas conhecidas na história do ensino de arte no Brasil, envolvendo a mistura das cores primárias, afim de que sejam criadas cores secundarias e complementares; propostas de leituras e releituras de reproduções de obras consagradas do universo da história da arte, onde a cópia, a reprodução das obras estudadas ainda se fazem presentes. Ainda que em muitos relatórios apareçam tentativas de ligar os componentes da história da arte de períodos mais distantes como a arte românica, as proposições de junções entre estes períodos e a vida destes alunos não acontecem. Acreditamos que deveria ser instigado uma dimensão da arte que realmente fizesse sentido, alterasse, significasse para aqueles que na escola estão, que não fosse reprodutivista, copista. Sobre este sentido da arte nos diz Frange:

> Conhecer é fazer significar, é dar a ver as relações que são pressupostas por um percurso gerativo de sentido. Compreender arte significa formular um entendimento; construir um conhecimento alicerçado na intuição, em atos de percepção e em uma trajetória de conhecimentos inteligíveis e sensíveis, quero dizer, uma condição interdisciplinar perfurada pelos contágios significantes e patêmicos. As paixões são transformadoras de ações, são modalizações de estados: amor, ambição, medo, espera, cólera, desejo,

> decepção, inveja, rancor, presentes na arte contemporânea, tanto nos textos visuais, quanto nos nossos encontros e desencontros com eles. A arte contemporânea está penetrada por estas relações (FRANGE, 1999, p.2).

Frange, por meio das suas reflexões nos mostra esse papel do profissional da arte que tanto buscamos e desejamos, ela acrescenta:

> O profissional das Artes, artista, professor, pesquisador têm uma responsabilidade ao fazer-ver, fazer-ouvir, fazer-significar, fazer-querer, fazer-crer, fazer-ser. Pelas formas, pelos sons, pelos corpos nos comunicamos, e fazemos com que os outros se comuniquem. Nos perfuramos e somos perfurados. As imagens têm poder de fala, pois são formas e estruturas de pessoas, que se indagam, se afirmam, se negam. As formas expressam e refletem nossos pensamentos e nossas maneiras de ser e de acreditar em determinados valores, pois somos modalizados e modalizantes pelas manifestações visuais. Que formas e que performances criamos através da arte para dizer de nossos entendimentos com o mundo e conosco mesmos, quer sejam discordâncias ou deslumbramentos? (FRANGE, 1999)

Ao analisar as imagens geradas por estes relatórios, buscamos encarar o quanto este tempo/espaço do estágio poderia ser um exercício de se pensar a formação do educador de arte numa outra dimensão; educador que pensa, planeja, dialoga, constrói e reflete sobre suas ações, reconhecendo que de fato a sua construção pedagógica poderá ser o canal de re-ligação dos estudantes com os saberes das suas vidas e aqueles historicamente construídos. Como novos saberes podem ser desencadeados sem oprimir aquilo que é trazido tanto pelo aluno como pelo professor. Não se trata de reafirmar um conhecimento massificado, que pode ser trazido pelo aluno. Trata-se de uma busca por autenticidade e riquezas escondidas. Na verdade, o papel do professor é despertar estas “formas” culturais escondidas ou desprezadas. Há um conhecimento a ser aprendido, além dos livros e da história oficial que nos contam e contaram, também fazemos história.

Lugar da formação que privilegiasse as memórias, lembranças de cada um na construção dos seus processos criadores na escola e na vida. Pensar a formação e a atuação docente nessa dimensão possibilita condições de redimensionar o papel do educador e do estudante junto à sociedade, pois, tendo educadores mais qualificados, onde a sensibilidade,

criticidade, reflexibilidade sejam encaradas como o cerne do seu processo de formação e atuação docente, teremos indivíduos mais críticos, o sentido crítico da aprendizagem que tanto almejamos e assim imagens outras da escola tão desejadas e esperadas que são.

Acreditamos que esta formação será capaz de fazer com que cada um tenha capacidade de ordenar e conquistar sua própria autonomia, como sujeito criador, desencadeador e mediador do processo de construção de novos conhecimentos, e que esses conhecimentos possam formar pessoas mais livres, autoras, criadoras, críticas em consonância com seus processos biográficos, singulares. Que possam seus objetos, suas memórias, seus pertences gerar vínculos mais fecundos, profundos e significativos na escola e na vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

BUENO, Adriano de Souza. O fazer artístico na Rede Pública de Ensino pelos relatórios de Estágio. Londrina, Universidade Estadual de Londrina, 2010. Relatório de Iniciação Cientifica.

DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. O que é filosofia? Rio: Ed. 34, 1992, P. 217 e 225.

FRANGE, Lucimar Bello Pereira. Leituras de obra de Arte e Discussão. IN: Anais do Encontro Compreensão e Prazer da Arte. (Org) Ana Mae Barbosa.São Paulo, SESC Vila Mariana, 1999. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/arte/art_ed.htm.

NÓVOA, António. Profissão professor. Porto: Porto, 1995.

_____. Os Professores e as Histórias de sua Vida. In: NÓVOA, António(Org) Vidas de Professores.(Org). Porto, Porto Editora,LDA. 1995.

PEREZ GÓMEZ, A. P. O pensamento prático do professor: a formação do professor como profissional reflexivo. In: NÓVOA, Antonio.(Org.). Os professores e sua formação. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. p. 95-114.

TARDIF, Maurice. Saberes Docentes e Formação profissional. Petrópolis, RJ; Vozes, 2002.

VANELLI, Grazieli Lenz Trassi. Espaços da Memória: Arte Contemporânea, leitura de Imagem e Educação em Arte. Londrina, Universidade Estadual de Londrina, Especialização em Artes Visuais – Ênfase em Ensino. 2010. Monografia.

ZORZO, Francisco Antônio. Procedimentos Visuais: Alguns problemas do desenho Contemporâneo. Graphica, Curitiba, 2007. Disponível em: <http://www.degraf.ufpr.br/artigos_graphica/Procedimentos.pdf>.

IMAGEMS DA ESCOLA E DA ARTE NOS PROCESSOS DE RE-SIGNIFICAÇÃO DA EDUCAÇÃO

OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de – UEL
Universidade Estadual de Londrina
Departamento de Arte Visual - roliv1@gmail.com

STRATICO, José Fernando A.
Universidade Estadual de Londrina
Departamento de Música/Teatro
fernando.str@hotmail.com

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise e reflexão crítica sobre imagens contemporâneas da escola no âmbito do ensino fundamental e médio e propõe interferências a partir da elaboração e utilização de imagens de arte como processos de re-significação do espaço escolar. Com base nas abordagens de Fernando Hernandez, João Francisco Duarte Junior e Nilda Alves são empreendidas análises sobre o espaço escolar e suas significações, bem como sobre a perspectiva de uma educação dos sentidos e a maneira como a arquitetura e espaços escolares estão impregnados de subjetividades. Tomamos ainda como dados os elementos oriundos das imagens articuladas em relatórios de estágio advindos do Projeto de Pesquisa "Formação Inicial e Continuada de Educadores em Arte: Marcas e Perspectivas dos Saberes e Fazeres docentes – (Arte Visual – UEL), e informações colhidas das atividades da disciplina de Metodologia e Ensino de Arte deste mesmo curso. Buscam-se identificar as articulações e conteúdos veiculados por imagens da escola pública. Nos distintos momentos pesquisa, estágio e disciplina acadêmica - estudantes adentram no universo de imagens construídas para a escola e pela escola. Tais vozes e imagens revelam o sentido que está impregnado nesses ambientes; a forma como os espaços são utilizados, percorridos, vividos, sentidos. Mudam-se os discursos, mas as práticas pouco se alteram. Os espaços nos dizem o que fazer e como fazer. Silenciosamente definem os nossos currículos, por vezes de maneira oculta. Finalmente, com base em exemplos de interferência docente e discente a partir do uso e construção de imagens de arte, mostramos modos de transformação da imagem escolar, que passa a ganhar um sentido mais humano e coletivo.
Palavras – Chave – Espaço Escolar; Educação; Arte

É bastante evidente para aqueles que trabalham com educação, bem como para pais e estudantes, o quanto o espaço da escola tem perpetuado suas características ao longo do tempo. Pelo menos no Brasil, o espaço escolar não tem sofrido transformações tão relevantes

nas últimas décadas. A começar pela relação primeira entre aquele que educa e aquele que é educado, nesta relação, o espaço estabelecido e designado é praticamente o mesmo de séculos: o professor permanece à frente daqueles que aprendem, cujos olhares e ouvidos devem estar atentos a tudo o que o mestre tem a ensinar. Não foi diferente, em meio à floresta tropical, na segunda metade do século XVI, quando Padre José de Anchieta se aventurava a repetir e estabelecer o espaço da aprendizagem. Durante a colonização do Brasil, este processo de ensinar e aprender trouxe sérias conseqüências para a vida dos povos indígenas donos destas terras. Que relação outra seria possível se o índio viesse a ensinar o branco? Que espaço físico seria então estabelecido, e que imagens teríamos se, de fato, os jesuítas tivessem vindo para aprender e não para ensinar? Tal imagem falaciosa não nos é possível porque o ensino e sua relação espacial dependeram e ainda dependem inegavelmente de relações de dominação. Nas escolas públicas, em que circulam os menos favorecidos, o espaço de dominação ainda se mantém. E não bastaram os alertas de Paulo Freire para que alterássemos significativa e decididamente as relações de poder presentes na escola, poder este que se faz presente na postura do educador que se fundamenta na idéia comum de que ensinar é transferir conhecimento. Esta relação é estabelecida sobre a presunção de que o conhecimento vem de alguém que sabe, para o outro que não sabe, como se aquele que aprende não trouxesse nada digno de fazer parte da constituição dos saberes. A este respeito Paulo Freire argumenta:

> [...] Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção. Quando entro em uma sala de aula devo estar sendo um ser aberto a indagações, à curiosidade, às perguntas dos alunos, as suas inibições, um ser crítico e inquiridor, inquieto em face da tarefa que tenho - a ele ensinar e não a de transferir conhecimento (FREIRE, 2002, p.27).

Desta relação de poder presente na construção do conhecimento emana forças para aquele que detém o poder. Tal influência incide sobre os modos de articulação e perpetuação do espaço escolar, bem como sobre as imagens relativas a este espaço. Este espaço confere poder e guarda uma profunda relação com a constituição do currículo escolar. Agustín Escolano argumenta sobre o quanto o espaço, o edifício e suas concepções trazem muito mais que sua mera aparência:

> [...] O espaço-escola não é apenas um “continente” em que se acha a educação institucional, isso é, um cenário planificado a partir de pressupostos exclusivamente formais no qual se situam os atores que

> intervêm no processo de ensino-aprendizagem para executar um repertório de ações. A arquitetura escolar é também por si mesma um programa, uma espécie de discurso que institui na sua materialidade um sistema de valores, como os de ordem, disciplina e vigilância, marcos para a aprendizagem sensorial e motora e toda uma semiologia que cobre diferentes símbolos estéticos, culturais e também ideológicos[...] (ESCOLANO, 2001, p.26).

Sendo de uma geração mais madura, não são poucas as memórias sombrias que trazemos hoje em dia a respeito das escolas de nossa infância. Em um ambiente tão inóspito não foram poucas as imaginações horrendas que tivemos quando criança. Salas com esqueletos, armários com aranhas e cobras, onde os alunos ficavam de castigo complementavam as imagens apavorantes a respeito do espaço escolar. Este era um espaço funesto que sempre apagaria ou diminuiria a alegria e brilho provindos da aprendizagem. Era necessário existir algo que se sobrepusesse à energia livre das crianças, de modo a controlá-la. Nesta perspectiva, o espaço físico escolar é construído de dentro para fora (de sua comunidade), o que reflete e equipara a construção do espaço à construção do conhecimento que é imposta ao aluno. Como salienta Paulo Freire, o ensino e aprendizagem poderiam ser construídos numa relação de fora para dentro e de dentro para fora e não como via de mão única. Nessa construção unilateral e impositiva tudo contribui para que a vivência escolar seja doída, difícil e triste. Assim, o espaço da escola, das salas de aula, seus móveis e objetos compõem um cenário assustador. Esta perspectiva espacial para a escola está longe da imagem humanizada proposta por Madalena Freire, que sugere que trabalhemos com os "compartimentos das pessoas". Como nas proposições de Bachelard, Madalena Freire nos convoca – nas relações que permeiam a escola - a levar em conta nossos "armários e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso" que, assim como outros objetos compõem a nossa vida íntima. Freire nos incita a "*fazer cada um descobrir seus armários guardadores de coisas*", e a pesquisar a amplidão de seus guardados que estão plenos de possibilidades afetivas. Para a autora, há muito para se trabalhar no sentido da descoberta e da porosidade da escola na sua relação com aqueles que a vivenciam (FREIRE apud ABRAMOVIC, 1985).

Os argumentos de Freire fazem-nos reconhecer o quanto o prédio ou arquitetura escolar está historicamente comprometida. Na escola, tudo contribui para que o espaço de ensino seja exibido como edifício imponente e de certo modo sagrado. Ali reina a disciplina, e disciplina não poderia significar outra coisa a não ser sofrimento.

Paredes frias, ou recobertas por cartazes manuscritos, corredores sombrios, não se diferenciam tanto da gélida arquitetura de nossas antigas escolas. Tais ambientes não constroem uma atmosfera alegre e estimulante como podem pensar alguns. Na maioria dos casos, as escolas atuais são ambientes austeros, feios e nada acolhedores. João Francisco Duarte Junior bem descreve as implicações de tais espaços para o ensino e a aprendizagem:

> A mensagem que nossos alunos estão diariamente recebendo em seu ambiente escolar é a de exaltação ao lixo e à fealdade, à insensibilidade e ao entorpecimento dos sentidos. Como se ali, afim de se "aprender o que realmente interessa" (conceitos e cálculos abstratos), a realidade concreta ao redor necessitasse ser colocada entre parênteses: feche os olhos à sujeira espalhada, às paredes imundas e mal-conservadas, tape o nariz ao mau cheiro dos banheiros e apenas pense – talvez num platônico mundo das formas perfeitas! (DUARTE JR., 2002, p 186)

A situação descrita por Duarte Jr. só poderia gerar um círculo vicioso no qual tanto estudantes como professores e funcionários se acostumam à fealdade e agressividade dos espaços escolares, de modo a tornarem-se dessensibilizados, como se esta situação fosse "natural" para a escola (DUARTE Jr., 2002, p.186)

Nestes espaços mal conservados e austeros o próprio corpo vai se conformando, e se moldando à castração imposta, o que os deixa menos sensíveis à beleza, aos sons, aos gestos, ou mais suscetíveis à explosão de uma energia também assustadora que resulta muitas às vezes na constante violência presente em nossas escolas. A escola nega à criança e ao professor o espaço em que seja possível encontrar e viver sua corporeidade e integridade (segurança) física. Num espaço deteriorado e inóspito como é a maioria dos espaços escolares, não é possível promover a descoberta de potencialidades latentes num corpo que pensa, sente, vive, brinca, acolhe e é impregnado de marcas que são construídas ao longo da vida. Pensar este espaço é se deparar com a ausência ou impossibilidade do sonho. Pensemos aqui no exíguo espaço destinado à subjetividade. Exíguos são os espaços para atividades artísticas ou afetivas. O sufocante aparato burocrático da escola expande-se cada vez mais de modo que estudantes e professores são obrigados a viver em um mundo onde há pouco prazer. A este respeito, Icléia Rodrigues de Lima e Gomes argumenta que, além da garantia do bem-estar dos corpos, os projetos espaciais escolares possuem uma

preocupação em manter e criar distâncias entre os corpos, seja entre o estudante e o professor, seja entre os próprios estudantes (GOMES, 2000, p.22).

Os argumentos de Gomes encontram ressonância nas idéias de Duarte Jr. para quem a educação precisa fugir de suas dicotomias, devendo incorporar as mais variadas dimensões do conhecimento humano. Para o autor, "*o pleno sentimento da vida implica em que tentemos capturá-la e, assim, compreendê-la, de todas as maneiras possíveis – lógicas e estéticas, intelectuais e estésicas, científicas e artísticas*" (DUARTE Jr., 2002, p.186).

As reflexões acima apresentadas salientam o quanto o espaço faz-nos desencadear comportamentos que longe de serem isentos de influências, são o resultado de um conjunto de determinantes. O espaço dita a performance do ensino e corrobora com a ideologia embutida nos currículos. O comportamento, gestualidade e relações interpessoais são em grande parte influenciadas e determinadas pelo tipo de relação espacial que encontramos no ambiente escolar. O mestre, como tal, à frente de seu grupo de alunos, vê-se perante a inevitável tarefa de desempenhar (performar) de uma determinada maneira. O espaço e outras relações ideológicas estabelecem para este mestre um *script* específico. Uma vez diante do quadro negro, giz, escrivaninha, sala de aula e livro de chamada, um script antigo e rançoso vem à tona. Não são poucos os que se deleitam com a entrega pessoal a esta prescrição poderosa, porque nela encontram o prazer de ensinar de acordo com velhas normas; e o exercício do poder, do mesmo modo, exerce um fascínio sobre quem educa. O estudante, por outro lado, vê-se na impossibilidade de escapar da performance estabelecida pelo *script* geral. O espaço físico – sala de aula, carteiras, disposição dos móveis - ditam como esta performance deve ser. Neste cenário o desempenho dos alunos não pode fugir às regras que o próprio espaço e relações espaciais implicitamente promulgam e definem. As relações interpessoais, inclusive as relações corporais entre os estudantes são marcadas pela norma imposta pelo espaço.

Estamos apontando aqui para a peformance social nos termos em que coloca Irving Goffman. Trata-se de comportamentos prescritivos que assumimos deliberadamente em nossas relações sociais. Há nesta performance um ingrediente teatral, que na maioria das vezes, não nos damos conta, porém, como salienta Goffman, "*quando um indivíduo desempenha um papel, ele implicitamente solicita que seus observadores tomem esta performance seriamente*" (GOFFMAN, 1971, p 15, *tradução nossa*). O professor desempenha (performa) o papel de professor de maneira específica seguindo noções prévias sobre como deve ser seu tom de voz, sua dicção, seu vestuário e intensidade emocional. O estudante, por outro lado, é obrigado a assimilar o script que lhe é designado, o que o faz mergulhar na

performance do dia a dia e também escolar. Logo cedo, à criança são impostas formas específicas de comportamento e desempenho. O espaço físico, como parte importante de um aparato ideológico, alimenta e provoca atitudes específicas dos estudantes. A performance prescritiva se inicia em tenras idades e se prolonga até a fase adulta. A criança sabe ironicamente, parecer inteligente, ou que fez a tarefa, ou ainda que é responsável. Seu comportamento possui uma teatralidade discreta, porém imprescindível. Muitos pesquisadores, tais como Peter McLaren, D. Conquergood e Elyse Lamm Pineau (PINEAU, 2010, p 89-113) têm salientado o caráter performativo do ensino e aprendizagem. Trata-se de uma repetição de desempenhos que obedecem a um formato específico, em cujo centro está o corpo. Richard Schechner, pesquisador dos estudos da performance, reconhece o caráter performativo do desempenho do professor ao dizer que "*ensinar não constitui uma performance artística, mas certamente é uma performance. No ensinar, o professor precisa definir certas relações com os estudantes. O professor precisa desempenhar o papel de professor* [...]" (SCHECHNER, 2010, p 30).

Assim, o espaço e a performance escolar se interconectam nas manifestações do dia a dia da escola. É para o estímulo e alimentação de desempenhos que os espaços são criados e mantidos. Na base desta relação jazem ideologias específicas, formas de pensar o mundo, a criança e também a aprendizagem. E no bojo das ideologias a performance e espaço escolar dependem de imagens (ideológicas) que são construídas a respeito da escola. As relações de poder dependem destas imagens para sua perpetuação. Os corredores frios, as salas de aula com carteiras padronizadas, as paredes recobertas por cartazes, os pátios de concreto, os muros... antes de serem concretizações arquitetônicas são imagens que estão impregnadas nas mentes daqueles que pensam a educação e que de uma maneira sutil, também perpassam os currículos.

A partir de imagens /descrições dos espaços escolares colhidas e investigadas por meio do projeto de pesquisa *Formação Inicial e Continuada de Educadores em Arte: Marcas e Perspectivas dos Saberes e Fazeres Docentes* – (Arte Visual – UEL**)** que investiga relatórios de estágio gerados pelos estudantes do curso de artes visuais, podemos ver como estas construções permanecem não só no nosso imaginário, mas se fazem presentes no cotidiano escolar ainda hoje. Abaixo apresentamos relatos de estagiários de Artes Visuais produzidos no período de :

> [...] Quase não foi possível passar slides, porque na sala não tinha uma parede branca para melhor visualização das imagens. [...] (Relatórios de Estágio, A 4 , p. 35)
>
> [...] carteiras e cadeiras separadas, individuais [...] (Relatórios de Estágio, B 2, p.13)

Seguem estas imagens ao modelo ou conceito ideal de escola, que estabelece em seu interior que tipo de relações devemos estimular no espaço escolar. Não é à toa, que tais imagens, como aponta Michel Foucault, se assemelham fortemente a fábricas, quartéis, hospitais, presídios, conventos e manicômios (ESCOLANO, 2001, P.27). Ainda nos valendo das imagens/ descrições advindas dos relatórios de estágio podemos ler:

> [...] Há duas entradas na escola, uma delas atende ao público, só é possível a entrada com a identificação através de um interfone ; a instituição é bem vigiada com câmeras em todos os cantos da escola , as imagens são mostradas diretamente na sala da coordenação. (Relatórios de Estágio, R.K , p. 03)
>
> [...] Uma escola que não deixa dúvidas em se tratar de segurança, invadindo todos os cantos, câmeras em sala, refeitórios, quadra, sala de informática, ateliê entre outros, você sempre está sendo vigiado. A segunda entrada é aberta apenas no horário da manhã para a entrada dos alunos , funcionários e pais. Esta entrada é também utilizada para a entrada é também utilizada para a entrada de cargas que são feitas para a escola , como objetos de decoração para os eventos. (Relatórios de Estágio, R.K , p. 03)
>
> [...] A estrutura do Colégio é bastante simples e pouco atrativa: os muros são muito altos, cinzas e cercam toda a quadra que o colégio ocupa. Os portões permanecem sempre trancados por cadeados e todo o acesso é controlado pelo porteiro. (Relatórios de Estágio, A.M.M.A , p. 01)

Todos estes espaços dizem respeito e evocam a disciplina, punição e castigo. Apesar de todos os avanços que tivemos nas últimas décadas, inclusive nas relações sociais, a maioria das sociedades de países desenvolvidos e em desenvolvimento ainda mantém e alimentam imagens e construções espaciais que seguem este modelo disciplinar. Tais imagens estão enraizadas em nosso inconsciente. Transformá-las é uma tarefa difícil.

É uma tarefa difícil fugir do conceito corrente que temos a respeito do espaço escolar. As formas instituídas são decorrência de construções interiorizadas. As imagens fotográficas ou iconográficas do espaço escolar que circulam em vários setores, são antes de tudo, resultado de formas conceituais e inconscientes.

Além do constante fluxo de imagens conceituais e inconscientes, temos nas escolas a circulação contínua de imagens-objetos de toda ordem. Neste fluxo também se encontram imagens de arte que entendemos como sendo as formas iconográficas advindas da produção de pintura, desenho, escultura e gravura, principalmente. Estas são imagens fotográficas que circulam em livros, em material didático, pela Internet, e também em aulas. Em raros momentos estas imagens são obras concretas. Na sua maioria, as imagens que circulam pelo espaço escolar são reproduções de obras, o que acarreta o fenômeno “imagem da imagem”. Impedidas de terem acesso aos bens culturais de maneira constante, as escolas são obrigadas a

se contentarem com a reprodução de obras. Ao invés de verem uma obra de Matisse, vêem a reprodução fotográfica de uma obra de Matisse. Apesar das limitações que tal realidade apresenta, o poder da imagem é inegável. Assim, perguntamo-nos: como as imagens de arte poderiam dialogar ou interferir neste fluxo contínuo de imagens e também de construções espaciais e performativas da escola?

Pensar as imagens da arte significa também pensar nas possibilidades que o fazer, o lidar com arte traz às pessoas e como estas deixam suas marcas no lugar, no espaço. Perguntamo-nos: Que força pode ter a intervenção da arte no espaço escolar? Que poder a arte teria na restauração ou constituição de um novo espaço na escola? Como pode agir um professor de arte em prol destas transformações? Como extrapolar o ensino de técnicas, a pura experimentação com materiais, e ir mais longe, arrojadamente, de modo que ao restaurar o lugar possamos restaurar também as pessoas?

Tomamos nesse artigo como objeto de análise a experiência desenvolvida por Larissa Bovo, em seu Trabalho de Conclusão de Curso. Larissa é aluna egressa do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, e concluiu seu curso no ano de 2010. Larissa tomou as experiências enquanto artista e educadora para a construção do seu TCC[1].

No currículo do último ano do curso de Licenciatura em Artes Visuais (quarto ano), cada aluno precisa propor uma oficina de Arte voltada para outros públicos em quaisquer outros espaços além da escola regular. Desde os primeiros encontros para a orientação de sua pesquisa, algumas características de seu perfil chamavam a atenção: Larissa já havia feito a opção em já começar a trabalhar com educação ainda cursando a licenciatura; seu modo de ser guardava um jeito muito próximo ao dos adolescentes; pelos seus relatos mostrava-se como uma jovem e promissora educadora, a qual mantinha uma relação de estreita proximidade, diálogo e troca com seus alunos. Suas escolhas, seus objetos de referência em muito se pareciam com os de seus alunos. Larissa sempre relatava situações inusitadas de desenvolvimento de propostas com seus alunos. As novidades vinham das proposições, a maneira como ela fazia valer a cultura dos alunos e o modo como inter-relacionava a cultura adolescente com os saberes da arte.

No momento de propor a oficina do último ano[2], Larissa optou por oferecer tal trabalho aos estudantes da escola onde já trabalhava. A oficina voltada aos alunos da escola de um modo geral intitulava-se *A construção do olhar sensível: Das teorias às Poéticas*, e funcionava somente aos sábados com um total de 64 horas.

Era objetivo da oficina propiciar aos alunos da sétima série um maior contato com a arte contemporânea e com os meios de produção artística. Visava também à melhoria de seu relacionamento social; à utilização do espaço escolar de maneira criativa. Era também propósito da oficina, ampliar o repertório imaginário do aluno a partir da troca de experiências por meio de encontros descontraídos que se desvinculavam de conteúdos programáticos.

Como ressalta Larissa, o ingresso dos alunos para a oficina foi optativo. A estagiária fez explanações sobre a proposta para as turmas em que ministrava aulas regulares. O convite se estendeu também às sétimas séries do colégio, perfazendo um total de quarenta e três alunos inscritos. Deste total, vinte e dois alunos freqüentaram regularmente os encontros[3]. Larissa acredita que um dos fatores que contribuíram para a grande adesão por parte dos alunos, seja o fato de procurar manter um bom contato diário com os estudantes no colégio, além do contato através de redes sociais, como o Orkut. É interessante a maneira como Larissa frisa a importância deste contato e o quanto isso vai diferenciando sua prática docente, nas palavras de uma de suas alunas, podemos perceber essa interação e como esta relação vai se desdobrando em conteúdos, práticas docentes, maneiras outras de ensinar e aprender arte:

> [...] Eu pesquiso o que a professora passa na sala, na oficina, nas revistas que vemos (*referindo-se à revista ZUPI e BRAVO!*). Uma página leva a outra, vou clicando no que gosto, abrindo mais páginas. Daí eu salvo o que eu gostei. (Depoimento da Aluna 1, BOVO, 2010, p ?)

É importante salientar aqui o quanto a prática proposta por Larissa está impregnada de um caráter da pesquisa, tanto por parte da educadora, quanto pelos encaminhamentos oferecidos aos seus alunos. Segundo Larissa, as pesquisas acontecem na hora dos trabalhos, durante o desenvolvimento das atividades propostas, bem como na busca por artistas e produções atuais. Nos processos da oficina, a pesquisa pode ser mais individual, de acordo com o interesse do participante, que busca pesquisar aquilo que não sabe, ou porque algo despertou a sua curiosidade, ou ainda para buscar soluções para problemas específicos. Essa pesquisa que envolve professora e alunos ganha contornos mais amplos na medida em que vai acontecendo. Longe de ser algo desprovido de sentidos para quem pesquisa, este processo é de grande interesse para quem participa, pois implica diretamente na construção de conhecimento que tem uma significação enorme na constituição do saber. Entre outras metodologias Larissa inclui Algumas imagens e informações de sites que os próprios alunos lhes enviam para trabalhar em sala de aula. Os estudantes, por sua vez, criam bancos de

imagens e arquivos trocados entre si, e também oferecidos pela professora. Para o aluno este processo é importante porque promove e aumenta seu repertório imagético que leva à idéia de criação, de pessoalidade (BOVO, 2010, p. 69).

Segundo Larissa, no decorrer da oficina, surgiu a idéia de realização de uma pintura mural na escola. Após a apresentação de inúmeros artistas contemporâneos que realizam intervenções urbanas, os alunos começaram a vislumbrar a possibilidade de utilizar o espaço escolar para uma atividade semelhante. Começaram assim a pensar em estratégias que pudessem tornar a idéia viável: os materiais a serem utilizados, o local onde seria feito o painel, o tema que iriam desenvolver, etc. Após um período de gestação da idéia, a proposta foi levada ao diretor da escola. Ao refletir sobre a pintura mural Larissa afirma:

> [...] Acredito que a pintura mural em específico instiga a integração dos espaços arquitetônicos e sociais, disponibiliza a arte para toda a sociedade de modo democrático, sendo que não se instala para um determinado grupo. Ela se coloca presente na vida das pessoas que geralmente começam a prestar mais atenção para as pequenas coisas que estão ao seu redor. Como o local pretendido e escolhido para a realização da mesma, seria o muro frontal da escola, a interação social seria ainda muito maior. A pintura funcionaria como um objeto articulador entre a escola e a sociedade ao seu redor (BOVO, 2010, p.59).

É importante notar o quanto esta jovem professora percebe os espaços e também a necessidade de diálogo entre o dentro e o fora do ambiente escolar; percebe a necessidade de possibilitar o acesso à produção de arte e viabilização de caminhos para que as pessoas possam educar seus olhares de maneira mais sensível. Para a realização do mural, os alunos contaram com a ajuda do “Coletivo Banana Charmosa”, de Londrina, que faz intervenções urbanas, com colagem de stikers, stencil e pinturas murais em espaços cedidos.

A pintura mural foi programada para ser realizada durante as férias, que seriam no mês de agosto, em função da gripe suína. No decorrer da pintura, conforme relata Larissa, a turma foi aumentando, as pessoas que passavam por lá pediam para participar também. Ao final, argumenta Larissa, as relações que haviam sido feitas, se fortaleceram, e ninguém queria que a oficina acabasse (OLIVEIRA, 2011).

Os trabalhos desenvolvidos com a pintura mural tiveram boas reverberações e chegaram a outros estabelecimentos escolares da cidade. Aos poucos, os contornos da oficina se expandiram além do espaço da escola, e em função da repercussão que o mural obteve,

dois grafiteiros da cidade foram pedir permissão à direção da escola para a realização de um outro trabalho em um dos muros. Encaminhados à professora Larissa, esta discutiu com os grafiteiros a possibilidade de utilização de uma casa de madeira, localizada no pátio interior da escola (BOVO, 2010, p.79). Assim, Larissa e alunos reivindicaram junto à direção da escola uma antiga e abandonada "casinha" de madeira existente nas dependências do colégio. Essa "casinha", como foi denominada conhecida posteriormente, passou por uma profunda transformação tanto física como simbólica. Larissa argumenta que é fundamental a utilização de ambientes diferentes, na medida em que tal processo possibilita a quebra da rotina e conseqüente criação de possibilidades de organização de novos espaços. Para Larissa, a estrutura da sala de aula é bastante limitadora, pois, conforme a professora, "não se pode levantar, não se pode falar alto para não atrapalhar a sala ao lado, não se pode sentar na carteira, nem no chão" (BOVO,2010,p.75). Com tantas limitações, como é possível, argumenta Larissa, cobrar que os alunos sejam reflexivos, ativos, dispostos e interessados (BOVO,2010,p.75)?

O uso e ocupação da "casinha" foi sugerida pela merendeira da escola, que demonstrou estar muito atenta quanto ao espaço e suas possibilidades (ela própria em várias ocasiões participou da oficina desenvolvida com os alunos). Esta antiga casa de madeira abrigara anteriormente um museu, por iniciativa de uma professora de história. Este museu contava com objetos antigos, fotografias, entre outras doações; porém tal espaço há muito tempo estava fechado. Na visão de Larissa "*não basta ter os lugares, dotá-los de materiais, móveis, faz-se necessário ter a presença humana ali dentro, sua energia, a presença mais que física*". Como argumenta Larissa, é necessário a "*presença de existência, que faz o espaço tornar-se lugar, dotado de valor, de afeto, de vida, de dinamismo, de entusiasmo*" (BOVO, 2010, p. 87). Como é sabido, a maioria das escolas públicas do Paraná e do Brasil, não contam com uma sala de artes visuais, assim como não contam com um espaço adequado para o teatro, para a música ou a dança. Os professores procuram contornar o problema do espaço, adequando-se às limitações de salas de aulas com carteiras enfileiradas.

A ocupação e instalação na "casinha" aconteciam por meio de encontros aos sábados. Às vezes tais encontros eram estendidos para outros dias da semana, mas os alunos freqüentavam a "casinha" sempre acompanhados pela professora Larissa. Conforme Larissa, todos os alunos com os quais tinha contato, queriam ter aulas de artes na "casinha". Porém, nenhum outro professor de artes manifestou desejo de trabalhar neste local. O argumento era de que a "casinha" era um local sujo e feio e de difícil acesso (OLIVEIRA, 2011).

Os trabalhos da oficina no espaço da “casinha” seguiam sempre proposições feitas por Larissa, que também falava sobre artistas contemporâneos, mostrando imagens de suas obras. Em outros momentos, Larissa apresentava um tema principal, e mostrava soluções e possibilidades diferentes de criação e execução. A professora sempre levava revistas, artigos, livros, HQs. Até mesmo clips de música eram levados por ela, de modo a apresentar uma variedade grande de estímulos, o que abria muitas possibilidades de criação.

Todas as propostas, porém, apresentavam um espaço razoável para a mudança, de modo que o aluno poderia adaptar a proposta e até mesmo realizar o que estava com vontade. Larissa argumenta que os resultados mais interessantes aconteciam justamente dessas “saídas criativas” que os alunos encontravam.

Técnicas diversas e linguagens foram abordadas na oficina da “casinha”, mas grande ênfase foi dada ao trabalho com desenhos, pinturas, stickers, stencils, grafite (alguns grafiteiros freqüentavam a “casinha”), mangás, esculturas com massinha de modelar, massa de biscuit, esculturas de papel machê.

Nem todos os alunos usavam o mesmo material no mesmo dia. Conforme Larissa, cada um escolhia o material que se adequava mais à proposta que tinha em mente[4].

A postura de Larissa, descrita acima, faz-nos compreender e atentar para o papel do educador e nos adverte sobre a importância da consciência sobre os espaços da escola, como um poderoso elemento na constituição das relações de aprendizagem. A vivência em outros/novos espaços da escola possibilita ao aluno e a todos os envolvidos o despertar para outras relações, as quais, como aponta Paulo Freire, vão além do ensino de conteúdos, ou transferência de saber. Trata-se, ao contrário, de um despertar para o *caráter socializante* da escola, que a partir de um simples gesto do professor, pode valer como *força formadora* na trajetória do educando (FREIRE, 1996, p.25).

O trabalho que Larissa se caracteriza por uma ocupação/ apropriação do espaço/ da “casinha”, e aponta para a idéia de pertencimento para com o lugar. Os encontros/ oficinas que aconteceram nesta “casinha” mostraram a todos a possibilidade de transformação do lugar por meio da arte. A transformação ocorrida foi não somente no sentido físico, gerado pela remoção de entulhos, limpeza das paredes e telhados, organização do entorno, mas também pela ocupação do espaço com a elaboração e construção de outras imagens. Imagens estas geradas pelos próprios adolescentes em conjunto com os artistas visitantes, guiados pelas proposições da professora Larissa. Acreditamos que ali se instalou um movimento provocado pela força da criação coletiva, em que a união, o diálogo, o fazer que transforma espaços transforma também as pessoas. Esta transformação performativa pode ser pensada a partir do

envolvimento de todos, o que incluiu, por exemplo, a participação do diretor da escola e também da auxiliar de serviços gerais. Estas pessoas também se envolveram nos trabalhos de criação de pintura e reorganização do espaço.

O que antes era uma casa de madeira abandonada, cheia de poeira e teias de aranha passou a ser o espaço de produção e relações de arte. Há nesta "ocupação performativa" um sentido bastante profundo, uma vez que as casas de madeira tendem a desaparecer no norte do Paraná, em função da especulação imobiliária e da falta de consciência sobre o valor histórico e cultural destas construções. Embutida nesta "ocupação" esteve presente a preservação desta casa, que nos remete à colonização das terras cuja abundância da floresta subtropical tornou possível a construção de cidades inteiras quase que exclusivamente de pinho e peroba. Esta é uma história de devastação, mas também de cultura e luta pela sobrevivência dos migrantes que se instalaram no norte do Paraná.

As ações desenvolvidas por Larissa nos oferecem elementos para a reflexão acerca da interferência no espaço escolar e seu caráter performativo. Alguns aspectos desta intervenção podem nos servir como base para se pensar em possibilidades de transformação do espaço escolar por meio da intervenção do ato criativo e performativo.

A abordagem pedagógica de Larissa Bovo apresenta uma abertura para o novo, para aquilo que não se conhece. Tal processo desencadeia a mobilização e envolvimento dos pares da escola (direção, supervisão, auxiliares). Há, do mesmo modo, o envolvimento da comunidade externa e rompimento das fronteiras entre o fora e o dentro. As relações humanas presentes neste trabalho são permeadas pelo respeito aos saberes do educando e estímulo à pesquisa pessoal. Nesta abordagem, há o exercício do conhecimento como processo prazeroso e compartilhado, bem como a experimentação da prática artística além do ensino de técnicas. Desencadeia-se ali a vivência do espaço que se transforma em lugar a partir da presença efetiva das pessoas. Nesta perspectiva, há uma alteração das imagens da escola para si mesma e para o seu entorno, que se estende para a alteração da performance cotidiana, antes convergente e passiva, e agora inovadora, divergente e ativa, centrada nas relações corporais.

BIBLIOGRAFIA

DUARTE Jr. João Francisco. *O Sentido dos Sentidos: A educação (do) sensível*.Curitiba: Criar Edições. 2003.

FRAGO, Antonio Vinao e ESCOLANO, Agustín. *Currículo, Espaço e Subjetividade: A Arquitetura Como Programa.* Rio de Janeiro: DP&A Editora.2001.

FREIRE, Madalena. IN: ABRAMOVICH, Fanny. *Quem educa quem?* São Paulo : Summus, 1985.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à pratica Educativa.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GOMES, Icléia Rodrigues de Lima e. *A Escola Como Espaço de Prazer*. São Paulo: Summus Editorial, 2000.

OLIVEIRA, Ronaldo A. de. *Entrevista com Larissa Bovo*. Manuscrito. Londrina: 2011.

_____. *Formação Inicial e Continuada de Educadores em Arte: Marcas e Perspectivas dos Saberes e Fazeres Docentes.* Relatórios de Estágio. Londrina: manuscritos, Depto. Arte Visual – UEL**,** 2011.

PINEAU, Elyse Lamm. *Didática da Performatividade Espetacular*. Educação & Realidade. V. 35, no.2. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Maio/Ago 2010, p 89-113.

SCHECHNER, Richard (et al). *O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner*. Educação & Realidade. V. 35, no.2. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Maio/Ago 2010, p 23-35.

[1] Larissa Bovo foi orientada pelo prof. Dr. Ronaldo Alexandre de Oliveira durante a elaboração e definição de seu projeto de TCC, e durante a concretização do mesmo.

[2] Ao início da última série da Licenciatura em Artes Visuais – UEL -, os estudantes apresentam uma proposta de oficina em uma das áreas de estudo.

[3] A oficina foi ministrada juntamente com Lucas Martinucci, colega de Universidade e de sala de aula.

[4] Atualmente, Larissa não é mais professora regular deste colégio, mas mesmo assim, ainda desenvolve a oficina, de maneira contínua aos sábados, sendo freqüentada por estudantes da oficina de 2010 (em torno de 25), além de outros novos alunos de outras séries. O envolvimento da escola e dos estudantes com as artes plásticas tem sido tão grande, que os envolvidos com as oficinas estão organizando uma viagem a São Paulo, para visitas ao MASP, à Pinacoteca, entre outros espaços culturais.

Universidade Estadual de Londrina

Projeto de Pesquisa

COLÔNIA AURORA – RONDON-PR

Migração dos japoneses do Estado de São Paulo para o Paraná

Anos 40 à 70 do Século XX

Narrações & Imagens Fotográficas

Linha de Pesquisa: Imagem, Mídia e Linguagem

Rosane Carnielli Mukai

rosane@sisa.eng.br

1 INTRODUÇÃO

Os japoneses chegaram a terras brasileiras navegando pelos mares, no navio Kassatu Maru em 1908, enfrentando quase dois meses de viagem em alto mar e atracando no Porto de Santos no dia 18 de junho de 1908, às 9h30 minutos.

Os asiáticos vindos nas embarcações que atracaram anteriormente ao Kassatu Maru no Brasil informavam aos seus conterrâneos que aqui havia terras férteis, áreas para o plantio, atividade essencial aos que precisavam sair de seu país. Incentivados pelo governo do Japão que vislumbrava trabalho na lavoura e progresso aos que não conseguiam se adaptar em serviços nas suas cidades convenceu centena de pessoas buscar uma nova vida. O navio zarpou de Kobe para o outro lado do mundo com cidadãos emocionados observando a imagem da cidade se distanciar até sumir completamente.

Rumaram para outro país: os imigrantes, setecentas e noventa e uma pessoas partiram do oriente para o ocidente, uns solteiros, com amigos, com parentes, outros com toda a família e poucos pertences segundo Toshio Igarashi: “Todos, sem exceção, devem ter jurado a si mesmo que um dia, depois de fazer fortuna no Brasil, retornariam vitoriosos ao Japão.” (2005, p. 46).

Os imigrantes que aqui chegaram tinham em comum a pátria mãe que sofria profundas transformações no campo, seus lugares de origem, de trabalho, de onde tiravam seus proventos; vislumbravam uma prospera vida onde viveriam e junto com todo seu clã. A zona rural daquele país passou por modificações sofríveis após o inicio do capitalismo ocorrido seqüencialmente no mundo. Sem saber estavam vivendo o “êxodo rural”: sair do campo em direção à cidade e não conseguir suprir suas necessidades básicas de sobrevivência e de seus familiares. Empobrecer e

entrar na marginalidade ou buscar num outro país a esperança de uma vida mais digna, com mais conforto.

Ao desembarcarem no Porto já estava tudo organizado e determinado:

> Os imigrantes seguem para as seis maiores fazendas paulistas: Dumont, Floresta, Canaã, São Martinho, Guatapará e Sobrado. E eles deparam com a dura realidade: o tratamento não é diferente daquele denunciado pelos colonos europeus, a semi-escravidão. (IGARASHI, 2005, p. 46)

Trabalharam duramente nas lavouras conseguindo um excedente e conseguiram comprar um “pedaço de terra”. Partiram então de suas terras para conquistarem novas terras no vizinho Estado do Paraná.

O portal de entrada do Paraná foi pelo norte, pela cidade de Cambará, um importante pólo agrícola cafeeiro, contemplada com a construção de alguns quilômetros de trilhos da estrada de ferro permitindo a conexão com a Sorocabana, escoando o café ao porto de Santos.

Os japoneses começaram a chegar em 1915, através da cidade de Cambará/PR, Santa Mariana, Cornélio Procópio, Uraí, Assaí, e dentre outras cidades chegaram ao noroeste do Paraná e na cidade de Rondon/PR fundaram a Colônia Aurora, objeto do presente estudo, onde algumas famílias formaram um grupo oriundo da cidade de Guarantã/SP e comprou alguns alqueires de terra para cultivar café, nos anos quarenta do século XX.

O objetivo é recuperar informações através de anotações, a princípio manuais obtidas pelas entrevistas concedidas por moradores da época em que rememoram fatos, costumes e detalhes da vida cotidiana da colônia como: divisão do trabalho, alimentação, linguagem utilizada, lazer, cultura, religião etc..

Apresentar os resultados dos pressupostos, através de produção textual ilustrada, na apresentação da dissertação no prazo previsto.

O presente estudo coleta informações e imagens apresentadas em forma de texto ilustrado por imagens fotográficas de uma época e que se procura recuperar a memória de um passado recente no qual não restam muitos moradores na cidade.

Nas entrevistas, a retrospectiva é relatada por pessoas que utilizam linguagem simples, sem compromisso com o formal, com o erudito e as informações se constituem de memórias, portanto é evidente o viés particular de cada entrevistado.

Quadro 1 – Quadro resumo

Pergunta Problema	Objetivo do Trabalho	Metodologia
1. Como os japoneses se informaram sobre as terras paranaenses, o local que selecionaram para a compra e fixação da Colônia Aurora e porque saíram de seu "provável conforto" – interior do Estado de São Paulo para se aventurar mais uma vez em outras terras? 2. Como era o modelo de hierarquização que utilizavam: como eram organizadas as colônias que fundavam na divisão de trabalho, alimentação, linguagem utilizada, lazer?	Organizar e descrever as características do material documental e visual coletado.	Coleta de imagens e informações através de entrevistas realizadas com pessoas que residiram no local para a estruturação da pesquisa.
	Recuperar a memória através de dados coletados (entrevistas, coleta de imagens, pesquisa na prefeitura municipal): disseminar ou disponibilizar esse conhecimento sistematizado através de mídia específica no curso de pó-graduação.	Pesquisa de fundamentação teórica. Realização de levantamento bibliográfico sobre arquivo de documentos e conceitos de recuperação da memória
	Disponibilizar dados e ferramentas, criando células que contribuam para gerar novas pesquisas.	Organizar ferramenta que auxilie pessoas a realizar arquivamentos para proteção da memória de seus documentos escritos e visuais.

Fonte: quadro elaborado pelo autor

2 DEFINIÇÃO DO PROBLEMA DE ESTUDO

O trabalho, já iniciado, estuda a migração dos japoneses dentro do Brasil. A maioria trabalhava em fazendas no interior de São Paulo, inicialmente nas lavouras de café e formando grupos familiares e agregados buscam novas terras no vizinho Estado do Paraná, conseguiam perceber a movimentação e desenvolvimento de outras regiões e estados com o cultivo do café.

O recorte do estudo é a formação e fixação de colônias, denominação que davam ao grupo de pessoas que se aventurava para novos plantios em terras que acreditavam ser bem férteis e que por serem localizadas no interior de um estado que estava iniciando sua colonização eram mais acessíveis economicamente: comprava-se maior área de terra por um menor preço e assim conseguiam se estabelecer com maiores possibilidades de lucro e sucesso.

O trabalho se compõe de coleta de dados através de entrevistas de pelo menos três pessoas pertencentes às famílias que fizeram parte da colonização da zona rural de Rondon/PR, onde os pioneiros dessa colônia, todos japoneses, fixaram sua gente no local denominado “Colônia Aurora”.

Colônia Aurora – RONDON/PR – álbum de família s/d

Com o objetivo de cultivar café, que dominavam pela experiência da labuta diária conquistada nas fazendas no interior do Estado de São Paulo.

Outra fase do trabalho, a coleta de imagens fotográficas conservadas pelos que já começaram a ser entrevistado. Os colaboradores disponibilizam e autorizam o uso de suas imagens nesse estudo e isso é feito no momento da pesquisa através de material previamente elaborado.

Estão se realizando contatos com empresas e pessoas físicas interessadas na divulgação dessas informações à comunidade para a captação de recurso financeiro para que este estudo possa se concretizar.

Haverá contato com a Prefeitura Municipal do município em questão para que concedam autorização e disponibilização de informações de seus arquivos para se comprovar se há ou não arquivamento de registros históricos dessa Colônia no local e havendo de que maneira ele e é feito, através de metodologia que está sendo analisada.

O estudo contempla a visualidade da peculiar colônia na cidade de Rondon/PR, que viveu durante os anos quarenta até aproximadamente os anos oitenta do século XX través de texto e visualização através de imagens fotográficas aos moradores da cidade e região informações obtidas através dessa, da peculiar colônia na cidade de Rondon/PR, através de texto e visualização através de imagens fotográficas que será disponibilizada ao órgão responsável do município de técnicas que a prefeitura da cidade utiliza para guardar e proteger sua memória.

3 ELABORAÇÃO DE HIPÓTESES E PRESSUPOSTOS

Os pressupostos são:

- A visualidade da época em que a Colônia Aurora existiu conseguirá ser disponibilizada por meio de produção textual ilustrada: divulgação de informações por meio de relatos narrados por ao menos três moradores da época através de

entrevistas, ilustrada por imagens fotográficas cedidas e autorizada por essas pessoas; acredita-se que existem em suas memórias pessoais e familiares muitas histórias e que ao menos três pessoas permitirão que o que relataram seja registrado em texto ilustrado e divulgado através do estudo.

- Existem registros documentais e fotográficos nos arquivos do município, desse período, que serão disponibilizados, pois o período em que essa Colônia foi mantida foi importante para seu desenvolvimento.

- Haverá tentativa de desenvolver ferramenta própria, após a pesquisa nos arquivos municipais para a continuidade da preservação do acervo existente e se houver anuência sobre a utilização de novas ferramentas ou modificação dessas a fim de agregar valor beneficiando a preservação.

4 DEFINIÇÃO DOS OBJETIVOS

4.1 Objetivo Geral

Recuperar e registrar a memória da Colônia Aurora em Rondon/Pr, época de transformação de sua zona rural e progresso do município em que a economia, principalmente rural, gerava trabalho, serviços e riqueza para a cidade, região e destacava o estado como produtor rural de muita importância para o país.

Através de produção textual através por meio de narrativas e ilustrado pretende-se a visualização de aspectos que se consideram importantes em relação ao município, em sua zona rural como: modificações ambientais – antes a mata, a seguir a plantação de café; econômicos, diversidade cultural da cidade, região e do Estado.

4.2 Objetivos Específicos

Trazer à luz, informações sistematizadas sobre a implantação e período de sobrevivência em que permaneceu na cidade de Rondon/PR, zona rural, a Colônia Aurora.

Um dos objetivos é recuperar informações através de anotações, a princípio manuais obtidas pelas entrevistas narradas por moradores da época em que rememoram fatos, costumes e detalhes da vida cotidiana da colônia como: divisão do trabalho, alimentação, linguagem utilizada, lazer, cultura, religião, etc..

Apresentar os resultados dos pressupostos, através de produção textual ilustrada, na apresentação da dissertação no prazo previsto.

Contribuir para a disseminação do conhecimento e que o mesmo torne-se célula para outras pesquisas, num curso de pós-graduação em que a produção textual requer seleção adequada da bibliografia a ser utilizada. Ler e conseguir sintetizar, saber ler as entrelinhas. Esboçar, planejar, estruturar, replanejar e muitas outras ações pessoais prementes para apresentar o trabalho de dissertação de forma equilibrada, coerente para que se torne fonte fidedigna de informações como exige a dissertação científica.

5 JUSTIFICATIVA

O estudo se justifica porque lança um olhar sobre um recorte da história de uma região do Estado já quase extinta e por continuar a acrescentar novos fatos à recuperação da memória dos imigrantes japoneses no Brasil que chegaram há mais de cem anos, que contribuíram de forma disciplinada e significativa para o progresso e riqueza dessa nação e realizaram um movimento migratório por diferentes regiões brasileiras.

Por ser uma célula a mais no imenso universo da pesquisa acadêmica acrescentando informações de memória, que se considera fundamental para a guarda e conservação da história e ser fonte de pesquisa para desdobramentos de conhecimento de interessados.

Por estar disponível à comunidade científica como trabalho realizado em curso de pós-graduação de Universidade o que garante a fidelidade de informações, analisadas por professores devidamente qualificados.

Esse recorte do estudo que se faz dessa colônia traz a visualidade em palavras através do texto que recria o passado através das palavras na busca de memória, imagens fotográficas amadoras mas com enorme valor sentimental, dos objetos guardados, nos papéis.

Pedro Nava valoriza com esmero esses guardados que está visualizado no artigo de Contani e Panichi:

> Vale lembrar que, nas mãos de Pedro Nava, qualquer papel, carta, documento, fotografia, servia de ponto de partida para as recriações do passado. Essa recriação era produto da intuição artística do escritor que, ao reconstruir uma época ou um ambiente, a partir da documentação e do material compilado, o fazia de modo notável e com extrema originalidade. (PANICHI e CONTANI, 2007.)

Apesar do estudo não ser inédito em relação às colônias que “plantaram” ao derrubarem a mata virgem da região norte e noroeste do Estado do Paraná, conta a história da Colônia Aurora; essa inédita ainda num trabalho de pós-graduação de comunicação. Consegue dar visualidade, através dessa história narrada, contada de “boca-a-boca” fatos curiosos, do dia-a-dia da vida de seus membros.

Por mostrar valores materiais e imateriais que conquistaram com trabalho, tenacidade, disciplina, conservação de costumes como alimentação, jogos, língua.

Por poder disponibilizar a criação de um modelo de geração de riqueza material através de seu modo e organização de trabalho diário.

Para que se visualize o curioso movimento de migração que estabeleceram para seus grupos dentro de um país em que haviam acabado de se chegar e que ao contrario de seus ancestrais, com histórias milenares de fixação, movimentaram-se com certa freqüência.

A pesquisa se justifica pela disponibilidade de visualidade que esse meio de estudo permite ao acesso universal do conhecimento através de meios como a internet através de órgãos de crédito absoluto como a Universidade em seu departamento der Comunicação.

Colônias, um modo peculiar de “guardar” seus costumes, tradições de uma terra distante que deixaram para trás e muitos só tinham na memória imagens de costumes, alimentação, enfim, de sua cultura.

6 IDENTIFICAÇÃO DAS FERRAMENTAS DE LEVANTAMENTO DE DADOS

As ferramentas de levantamento de dados são:

- Coleta de dados através de entrevistas, previamente formatadas, com pelo menos três moradores cujos familiares foram moradores ou moram no local em estudo.

- Pesquisa através dessas entrevistas de outros prováveis colaboradores, moradores na colônia na época de sua permanência na zona rural da cidade e moradores que têm algumas informações atuais da cidade de Rondon/PR.

- Pesquisa na prefeitura do município, Rondon/PR para verificar a técnica de arquivamento que utilizaram de dados e imagens dessa época e se ainda conservam arquivadas informações referentes ao fato.

- Bibliografia selecionada nas referências desse projeto e demais sugestões de literatura necessária indicadas pelo orientador.

- Provável construção de um novo modelo de arquivamento através da análise dos já existentes na Prefeitura Municipal daquela cidade e sugestão de uso do novo se for mais eficiente e aceito através de apresentação desse e troca de reflexões.

6. 1 Definição das bases conceituais

A pesquisa é bibliográfica, as bases conceituais principais trazem à luz os seguintes autores e suas obras:

CHALLUB, Samira. Funções da linguagem. São Paulo: Editora Ática, 2002.

IGARASHI, Toshio. *História da Imigração Japonesa no Paraná*. Paraná: Aliança Cultural Brasil-Japão do Paraná,s/d.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª. ed., 2003.

OGUIDO, Homero. *A Saga dos Japoneses no Paraná.* Paraná: Gráfica Ipê Ltda., 2ª ed.,1988.

SANTAELLA, Lucia. *Os três paradigmas da imagem*. In: SAMAIN, E. (Org.) O Fotográfico. São Paulo: Editora Hiucitec/ Editora Senac, 2ªedição, 2005.

Estão sendo consultadas algumas obras do autor russo Mikhail Bakthin. Alguns textos foram citados na disciplina deste projeto; serão utilizadas quando houver entendimento do autor no estabelecimento entre bases conceituais.

6.2 Estabelecimento da relação entre bases conceituais e problema

As bases conceituais referem-se ao problema levantado pela pesquisa e destaca a visualidade de palavras e de imagens sobre a imigração japonesa no Brasil. Outro item a ser considerado é importância das ilustrações feitas por imagens fotográficas com destaque ao pensamento.

Será acrescida nas bases conceituais bibliografia referente à arquivos, que está sendo analisada e é uma parte importante do trabalho.

Melhores relações serão estabelecidas após definição mais criteriosa da pesquisa e sob orientação de professor qualificado durante a dissertação no desenvolvimento do trabalho.

7 CRONOGRAMA

Ano: 2010

Março – Entrevistas

Início dos estudos no curso de pós-graduação:

Bases Semiótica da Visualidade

Abril – Entrevistas e coleta de material para a pesquisa

Esboço do projeto

Maio – Entrevistas e coleta de imagens para a pesquisa

Orientação com Profº Dr. Miguel Contani

Junho - Organização do material coletado

Julho - Finalização e entrega do esboço do projeto

Agosto a dezembro:

- Estudo da disciplina: Linguagens Iconográficas e Mídia no programa de pós-graduação e continuidade de pesquisa.

Ano: 2011

- Continuidade dos estudos das disciplinas obrigatórias e do complemento da carga horária.

- Pesquisa nos arquivos na Prefeitura Municipal de Rondon e se necessário no cartório da comarca.

- Entrevistas, orientações, finalizando a dissertação e todo o processo legal para a defesa.

- Apresentação de comunicação III Eneimagem – UEL/2011

8 REFERÊNCIAS

BROSSO, Rubens e VALENTE, Nelson. *Elementos de semiótica: comunicação verbal e alfabeto visual.* São Paulo: Editora Panorama, 1999.

CHALLUB, Samira. *Funções da linguagem.* São Paulo: Editora Ática, 2002.

DISCURSOS FOTOGRÁFIOS. Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico. Mestrado em comunicação. Paraná: Universidade Estadual de Londrina, v.4, n.5, 2008. V6, n.8, 2010.

DOMINGUES, Diana. Org. *Arte e Vida no século XXI: ciência e criatividade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

IGARASHI, Toshio. *História da Imigração Japonesa no Paraná*. Paraná: Aliança Cultural Brasil-Japão do Paraná, 2005.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª. ed., 2003.

OGUIDO, Homero. *A Saga dos Japoneses no Paraná.* Paraná: Gráfica Ipê Ltda., 2ª ed.,1988.

PANICHI, E.R.P. e CONTANI L.M.: A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. In: *Ítala, revista de lenguage y cultura.* Vol. 12, Nº 18 (ene.-dic.,2007).

SANTAELLA, Lucia. *Os três paradigmas da imagem*. In: SAMAIN, E. (Org.) O Fotográfico. São Paulo: Editora Hiucitec/ Editora Senac, 2ªedição, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. Semiótica aplicada. São Paulo: Centage Learning, 2008.

QUADRINHOS, IDEOLOGIA E GÊNERO: “PITECO EM: A CLAVA DO VOVÔ”

Reinaldo César Zanardi, professor do curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Norte do Paraná (Unopar), aluno do Programa de Mestrado em Comunicação Visual da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: rczanardi@gmail.com

Rozinaldo Antonio Miani, Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: ramiani@uol.com.br

Resumo

As histórias em quadrinhos (HQ) constituem-se numa importante linguagem iconográfica. Partindo do pressuposto que a palavra não é neutra, concebe-se as HQ como instrumentos de difusão da ideologia, aqui entendida como um processo de produção de significados e valores que ajuda a legitimar um poder dominante. Neste sentido, o objetivo deste artigo é analisar o episódio “Piteco em: A clava do Vovô” (revista do Cascão, nº 45. setembro de 2010). Para tanto, a metodologia usada foi a análise do conteúdo, com a técnica análise da enunciação, considerando as imagens dos contextos intra-icônico e inter-icônico dos quadrinhos. Como resultado principal, pode-se afirmar que “Piteco em: A clava do vovô” revela a ideologia masculina como dominante nas relações de gênero, em detrimento das mulheres que são retratadas de forma estereotipada, desrespeitando as diferenças entre as pessoas sejam físicas ou psicológicas.

Palavras-chave:
Ideologia, Gênero, História em Quadrinhos.

1- Introdução

A vida numa sociedade livre e democrática tem como um dos seus pilares de sustentação a liberdade expressão, entendida como a capacidade de manifestar opiniões, ideias e pensamentos sem obstáculos que interrompam seu fluxo, como a censura ou a repressão. Mais que uma capacidade, a liberdade de expressão está cristalizada nas sociedades modernas democráticas como um direito, protegido de forma constitucional e regulamentado pela legislação.

A liberdade de expressão passa pela construção da opinião e são vários os elementos que interferem neste processo. Afinal, para se expressar é preciso ter conteúdo, ter opinião. As experiências positivas e negativas, a quantidade e a qualidade das informações, as crenças e os valores individuais e coletivos são elementos que interferem na formação e/ou na transformação da opinião.

Portanto, se a opinião é formada e/ou transformada com base em elementos como os descritos acima, pode-se afirmar que não se trata de um processo isento ou neutro.

Pelo contrário, esses fatores são carregados de significados e imprimem determinados sentidos em pessoas, em coisas, em cenas, enfim em situações diversas.

Nas relações de gênero, por exemplo, ser homem ou ser mulher é um processo construído socialmente, que tem em sua base implicações histórico-culturais. Os bebês, por exemplo, aprendem a ser meninos ou meninas. As brincadeiras têm sexo: meninos brincam de carrinho; meninas, de casinha. As cores têm sexo: meninos usam azul; meninas usam rosa. Assim, os gêneros vão sendo construídos e reconstruídos, bem como suas diferenças e, principalmente, os papéis que homens e mulheres devem desempenhar socialmente.

Os mecanismos que auxiliam na construção desses papéis sociais, sejam individuais ou coletivos, são diversos. Podem ser citados a família, a escola, a igreja e também os veículos de comunicação de massa. Esses assumem uma condição especial por ser o agente que fala às multidões, ou seja, têm a capacidade para chegar a milhões de pessoas simultaneamente.

A relação dos espectadores com os meios de comunicação, geralmente, é feita na perspectiva do consumo, ou seja, os espectadores consomem, muitas vezes, sem pensar sobre o que é transmitido, sem refletir sobre o que viu, ouviu ou leu. A crítica aos meios de comunicação não é uma característica das massas, geralmente, ficando restrita aos meios acadêmicos e a outros segmentos mais politizados da sociedade.

Quando se aborda o tema meios de comunicação, a TV, o rádio e o jornal impresso surgem como a expressão principal da comunicação social. Esses são os meios mais tradicionais de difusão da informação, mas não são os únicos a criar ou recriar sentidos para a vida. As histórias em quadrinhos (HQ), por exemplo, exercem fascínio há muitas gerações, principalmente, por lidarem com o lúdico, com o mundo de faz-de-conta, enfim, com a fantasia que liberta a imaginação. Assim, as histórias em quadrinhos se constituem num campo fértil para a produção de sentidos, em que proliferam significados de ordem diversa.

Se o processo de formação ou transformação da opinião não ocorre de forma isenta, pode-se dizer que, de alguma forma, alguém age de forma consciente (ou não), distribuindo papéis individuais e sociais para serem representados, de forma consciente (ou não). Assim, a ideologia de quem pensa o processo está presente impondo-se como valor, sobrepondo-se a outros valores, na forma de discurso que se materializa na linguagem num processo comunicativo.

Gênero, meios de comunicação – mais especificamente HQ, sentidos e ideologia formam o campo de investigação deste trabalho que tem como objetivo analisar o conteúdo de uma história da revistinha do Cascão, da Turma da Mônica. Trata-se do episódio

"Piteco em: A clava do vovô", páginas 26 a 31, do Nº 45, de setembro de 2010. Para tanto, a metodologia utilizada neste artigo consiste na análise de conteúdo. Como técnica da análise de conteúdo, será usada a análise da enunciação que tem como característica principal apoiar-se na palavra enquanto processo.

Para tanto, este trabalho considera o conceito de enunciado, elaborado por Bakhtin que o define como "uma unidade real, precisamente delimitada da alternância dos sujeitos de discurso, a qual termina com a transmissão da palavra ao outro." (BAKHTIN, 2003, p. 275) Será considerada para efeito metodológico, a análise de palavras e orações do objeto de estudo proposto neste trabalho, ou seja, os textos dos balões da história. A palavra, conforme seu uso e seu contexto, não é neutra e revela as intenções de quem a usa.

Acrescenta-se à técnica de análise do enunciado, a análise da mensagem visual da HQ, já que em muitos quadros pode ser registrada a ausência de texto escrito. Neste sentido, serão analisados o contexto intra-icônico, aquele composto por um quadrinho e os elementos inscritos nele; e o contexto intericônico, a relação que se faz entre os elementos de vários quadrinhos que compõem a história toda ou parte dela. Vale destacar que na produção da linguagem, ou seja, o exercício real da língua, a interação não ocorre apenas no diálogo de textos orais e falados produzidos por dois falantes ou mais. A interação ocorre também no texto escrito em que o emissor se relaciona com seu interlocutor, mesmo este não estando presente no ato comunicativo em si.

2- Ideologia, gênero e HQ

Conceituar o termo ideologia, suas funções, seus papéis, sua aplicabilidade e sua materialidade não é uma tarefa fácil e muito menos vai encontrar um terreno consensual. Os conceitos a ela atribuídos são diversificados e, por vezes, inconciliáveis. Mesmo não sendo objetivo deste artigo, conceituar ideologia, valem algumas considerações acerca do termo, pela importância que tem para os estudos de criação de sentido e de representação social.

Para muitos, falar em ideologia é pensar o seu conceito em Karl Marx (1818-1883) pelo extenso legado deixado pelo socialista e filósofo alemão. Marx foi o responsável por dar à ideologia um sentido pejorativo, "um conceito crítico que implica ilusão, ou se refere à consciência deformada da realidade que se dá através da ideologia dominante." (LÖWY, 2006, p. 12)

Para Marx, portanto, ideologia pressupõe conflitos de classe em que a dominante sufoca a dominada, com suas estratégias de dominação, nem sempre visíveis aos

olhos dos dominados que, muitas vezes, repetem a ideologia dominante como se pertencessem a ela.

A busca pelo conceito de ideologia continua depois de Marx, sobretudo para Lenin (1870-1924). Segundo Löwy (2006, p. 12) na obra de Lenin, ideologia ganha "outro sentido, bastante diferente: a ideologia como qualquer concepção da realidade social ou política, vinculada aos interesses de certas classes sociais". É assim que Lenin apresenta existir "uma ideologia burguesa e uma ideologia proletária."

Fazendo justiça a autores que buscaram conceituar ideologia, antes de Marx e Lenin, o destaque vai para o filósofo francês Destutt de Tracy (1754-1836), responsável pela publicação da obra "Eléments d'Idéologie", de 1801. Segundo Löwy (2006, p. 11) Tracy defendia a ideologia como "o estudo científico das ideias e as ideias são resultado da interação entre o organismo vivo e a natureza, o meio ambiente". Por isso, para Tracy a ideologia está subordinada à zoologia.

Da ideologia vinculada à zoologia, passando pela ideologia como instrumento da classe dominante, até a ideologia como expressão de classes sociais, muitos conceitos foram atribuídos a ela, tanto que Eagleton (1997, p. 15) sistematiza as muitas definições usadas atualmente, com conceitos ora complementares ora contraditórios entre si.

Entre as muitas definições, Eagleton (1997, p. 19) afirma que a ideologia como processo de legitimação é, provavelmente, uma das características "mais amplamente aceita". Neste sentido, levando em conta o objeto de estudo deste artigo, tomo como conceito de ideologia o processo de produção de significados e valores na vida social que ajuda a legitimar um poder dominante.

2.1 Gênero

Gênero está associado ao sexo dos indivíduos, mas extrapola as diferenças físicas ou fisiológicas entre os homens e as mulheres. Gênero está ligado diretamente ao social, ou seja, é um processo construído em que os membros da sociedade cumprem papéis previamente estabelecidos, num complexo modelo de comportamento.

Felícia Reicher Madeira, como organizadora, publicou em 1997, o livro "Quem mandou nascer mulher?". Na obra, ela reúne artigos de pesquisadoras que abordam "estudos sobre crianças e adolescentes pobres no Brasil", levando em conta a perspectiva de gênero. Neste sentido, ela afirma:

> O que todas as autoras aqui reunidas têm em comum é a compreensão de que o sexo social – portanto, o gênero – é uma das ações estruturantes que situa o indivíduo no mundo e determina, ao longo de sua vida, oportunidades,

> escolhas, trajetórias, vivências, lugares, interesses. (MADEIRA, 1997, p. 16).

Se gênero é considerado o sexo social dos indivíduos, tanto homens quanto mulheres podem desempenhar funções ou apresentar características "naturais" ao sexo oposto numa dinâmica construída na e pela sociedade. Neste sentido, o gênero determinaria o padrão de comportamento a ser seguido. Assim, Saffioti (1992) afirma que é preciso que homem e mulher tenham consciência do seu papel, mas que fundamentalmente conheçam o papel do outro. "Não basta que um dos gêneros conheça e pratique atribuições que lhes são conferidas pela sociedade, é imprescindível que cada gênero conheça as responsabilidades do outro gênero." (Saffioti, 1992, p. 10).

O gênero enquanto produto de um processo social encontra terreno fértil na comunicação social, enquanto instrumento de construção do sentido a partir da atuação dos veículos de comunicação. Emissoras de rádio, de TV, jornais e revistas cumprem a função de disseminar conceitos, atitudes e até mesmo modelos de comportamento, influenciados pelo viés ideológico, ou seja, a capacidade do grupo dominante em plantar, replantar ou seus valores, em detrimento daqueles que os consomem. Esta função também é executada pela HQ, visto que seus roteiros, tramas e personagens contemplam valores ideológicos dos grupos que as concebem, redigem, editam e publicam.

2.2 HQ

O conceito de história em quadrinhos (HQ) pode variar conforme os pesquisadores e, para efeito deste artigo, será considerada a definição de Campos e Lomblogia (1984) apud Bortoluzzi e Nunes (2008). Ambos definem HQ como formas de expressão artística, constituídas por dois tipos de linguagem: a verbal e a não-verbal.

> A linguagem verbal é construída pelos textos, os diálogos, os pensamentos dos personagens, as onomatopéias ou explosões sonoras nos balões. A linguagem não-verbal é constituída pelas imagens, os quadros ou vinhetas, a paginação ou diagramação, o enquadramento e os personagens. (BORTOLUZZI & NUNES, 2008, p. 4)

Em que pese a evolução histórica das formas de impressão com o uso combinado de imagens e textos, que também contribuiu para a HQ, é no final do século XIX, nos Estados Unidos que essa forma de comunicação ganhou visibilidade. A consolidação dos *comics* (cômicos ou humorísticos) se deve à popularização da imprensa, a partir da concorrência entre os empresários Pulitzer e Hearst. Conforme Pato (2007), os jornais de Pulitzer e Hearst abusaram de expedientes sensacionalistas e bizarros para chamar a atenção

dos seus leitores. Esses, por sua vez, eram muitos e grande parte era configurada de imigrantes de todo o mundo, pessoas sem domínio da língua inglesa. Se não dominavam o inglês como comprariam jornal? Uma aposta das publicações foi o uso da imagem.

Mesmo com várias referências históricas – com a combinação de textos e imagens, o que pressupõe o surgimento da história em quadrinhos – o marco inicial deste gênero textual é o ano de 1894. Bibe-Luyten (1985) apud Pato (2007, p. 29) afirma que "os pesquisadores [...] convencionaram tomar como marco inicial para uma história das HQ o aparecimento, em 1894, do Yellow Kid, criação do norte americano Richard F. Outcault para o New York World."

Foi na disputa entre jornais sensacionalistas norte-americanos que a HQ se consolidou nos meios de comunicação ganhando status de produto de consumo de massa. "A veiculação em jornais diários voltados para o público adulto e a crescente guerra pelos leitores ampliaram seu alcance, limitado anteriormente por serem apresentadas apenas em livros ou álbuns, distantes do poder de compra da maioria da população." (PATO, 2007, p. 31)

Pato (2007) afirma que a HQ no Brasil, batizada de gibi, surgiu antes mesmo da convenção do marco inicial americano em 1894, com a criação do Yellow Kid. Segundo o autor, no Brasil, esse gênero foi introduzido pelas mãos do ítalo-brasileiro Angelo Agostini. "O autor criou, dentre outros, "As aventuras de Nhô-Quim", ou "Impressões de uma viagem à Corte", e o primeiro capítulo foi publicado na revista "Vida Fluminense", em 30 de janeiro de 1869". (PATO, 2007, p. 44)

A revista Tico-Tico é considerada a primeira revista brasileira de história em quadrinhos direcionada para o público infantil. A revista foi lançada em 1905, idealizada por Manuel Bonfim e Renato de Castro. Vários artistas passaram pela publicação colocando seus personagens na história das HQ. Artistas como Angelo Agostini, J. Carlos, K. Lixto, Gil, Yantok, Leônidas Freire, entre outros nomes.

A história em quadrinhos nasceu e foi incorporada pela imprensa e sua trajetória revela um mercado que vai da criança ao adulto, passando por temas variados e diversas técnicas de impressão. Além disso, a HQ serve a muitas finalidades, da expressão da opinião à formação/mobilização da opinião pública, de instrumento de convencimento em tempos de guerra à estratégia de alfabetização de crianças e produção de textos. O fato é que a HQ serve a múltiplas finalidades, desnudando sua capacidade de penetrar nos leitores e cumprir um papel.

Nos dias atuais, no Brasil quando se fala em história em quadrinhos ou gibi de cunho infantil, um nome logo vem à mente: Maurício de Souza, o criador da Turma da

Mônica. Os personagens da turma marcaram gerações inteiras e continuam fazendo leitores por todo o Brasil e em outros países já que a produtora de Maurício de Souza exporta seus personagens e produtos.

Em 1959, Maurício de Souza era repórter policial e criou os primeiros personagens "Bidu e Franjinha" para tirinhas de jornal. Nos anos seguintes, Maurício criou outros personagens: Cebolinha, Piteco, Chico Bento, Penadinho, Horácio, Raposão e Astronauta. Os personagens ilustravam tirinhas, tablóides e outros formatos impressos. Conforme o portal da Turma da Mônica, "para a distribuição desse material, Mauricio criou um serviço de redistribuição que atingiu mais de 200 jornais ao fim de uma década."

As revistas em bancas chegam na década de 1970. Mônica foi lançada com 200 mil exemplares de tiragem. Em 1972, veio a revista Cebolinha e nos anos seguintes as revistas Chico Bento, Cascão, Magali, Pelezinho, entre outros títulos. Maurício de Souza levou a turma da Mônica para além das páginas impressas, chegando ao cinema, televisão, licenciamento de produtos e parques temáticos.

O personagem Piteco, objeto de estudo deste artigo, foi criado no início dos anos 1960. Ele é um dos habitantes da aldeia de Lem, uma comunidade de homens e mulheres que vivem no tempo das cavernas. Conforme o portal da Turma Mônica, Piteco é o "típico homem das cavernas (...) onde caça e pesca para seu povo. É valente, corajoso... menos quando Thuga, sua candidata a noiva, está por perto. Dai foge como se fugisse de dez tiranossauros." Vivem em Lem alguns personagens como Bolota, Ogra, Tio Glunk, Thuga, Zum e Bum. O cenário de Lem é co-habitado por dinossauros.

3- "A clava do vovô": poder, prazer e sedução

O episódio "Piteco em: A clava do vovô" integra a revista do Cascão, Nº 45, de setembro de 2010 e ocupa as páginas 26 a 31. No total, o episódio tem 35 quadrinhos. No início da história, os 10 primeiros quadrinhos, o avô de Piteco, o Pitaco, conta ao neto que foi o maior conquistador de Lem e que mulher alguma resistia a sua clava.

A estratégia de sedução do avô era bater com a clava na cabeça das pretendentes para que elas se apaixonassem por ele. O avô conta ao neto: *"Tive as mais belas namoradas! Algumas até famosas, quando ainda eram solteiras..." "Mas isso foi até conhecer a sua avó, a Thoga..."*

O avô de Piteco, depois de conhecer Thoga, dá a entender que não usou mais a clava em outras mulheres. Ele afirma: *"Isso é passado! Chegou sua vez!"*. Pitaco dá a Piteco

a clava e diz que é a vez do neto fazer sua história, conquistando namoradas. *"Agora é sua!"*, diz Pitaco. *"Divirta-se"*, recomenda o avô. *"Que responsabilidade!"*, exclama Piteco, que aceita o presente e sai, entusiasmado, para achar uma namorada.

A análise da apresentação reside na clava e a interpretação pode ser feita numa associação do objeto ao falo, ou seja, ao órgão sexual masculino, como um instrumento de conquista, fonte de prazer e de poder. Isso pode ser notado no conselho de Pitaco a Piteco que recomenda. *"Divirta-se!"*. Bater a clava na cabeça das mulheres e ganhá-las como objeto é um jogo, uma diversão.

> Quaisquer que sejam as razões propostas para o status *de facto* do falo – e todas essas razões são "antropológicas" ou imaginárias por natureza, não estruturais – o fato é que, na nossa cultura, o falo em geral desempenha o papel de significante do desejo. (FINK, 1998. P.129)

Neste sentido, a clava torna-se significante do desejo do homem que precisa satisfazer suas necessidades de poder (e desejos sexuais) e a mulher de Lem, que vive no tempo das cavernas, ao ser acertada pela clava torna-se a realizadora dos desejos do homem. Os desejos dela permanecem em segundo plano. Em primeiro lugar, ela deve proporcionar prazer ao parceiro.

Historicamente, e em geral, em muitas culturas, o desejo sexual do homem sempre foi tido como mais forte que o da mulher e que ela deve satisfazer os desejos do seu parceiro. Compreensível para uma personagem da idade da pedra, mas cujo estereótipo – o da mulher submissa e sem desejos – continua sendo construído e reforçado em pleno século 21. A situação torna-se delicada levando em consideração que o fato estampa uma história em quadrinho infantil.

Outra interpretação que pode ser realizada do início da história é a herança da clava. Piteco herdaria, ao ganhar o objeto do avô, o poder da sedução e da conquista de Pitaco. Essa interpretação corrobora com a noção de poder familiar, muito arraigado nas culturas humanas, em que os atributos, virtudes e valores familiares podem ser transferidos de uma para outra geração.

Após ganhar – de presente – a clava do vovô, Piteco encontra uma garota e não acredita que encontrou *"uma gata assim tão rápido"*. Ele se prepara para acertar a cabeça dela quando outro homem, o faz primeiro. Piteco reclama que não imaginou que a concorrência também fosse tão rápida e avisa que viu a garota primeiro.

Em tom desafiador, o oponente dispara: *"Por que não vem pegar o que é seu por direito?"* No quadrinho, o homem sai arrastando a pretendente pelos cabelos e ela exibe um sorriso de satisfação com três corações ao lado da cabeça, mostrando sua paixão ao

homem que lhe desferiu o golpe certeiro. Piteco não aceita o desafio. *"Ah... pensando bem, ela era meio feinha"*. E parte para outras conquistas já que *"há mais bonitas!"* por aí.

A recusa de Piteco em lutar pela garota pode ser vista como um recuo associado ao poder do oponente, traduzido pelo tamanho da clava. A clava do concorrente é maior que a do Piteco. O tamanho é importante? Apesar de muitos estudos não associarem o tamanho do falo com o desempenho sexual, o fato é que o tema povoa o imaginário masculino.

3.1- Mulheres e estereótipos

Sem conseguir realizar o seu intento na primeira tentativa, Piteco parte para sua jornada de conquistas amorosas em Lem. Ele encontra um novo alvo e se prepara para bater com a clava na cabeça dela. Ao perceber, a garota o repreende veementemente. *"Não se atreva!!"* Confira a sequência dos quadrinhos na figura 1.

Figura 1: Página 29 "Piteco em: A clava do vovô", Revista do Cascão Nº 45/set. de 2010

A candidata a namorada escolhida por Piteco é retratada de forma extremamente agressiva. Ela não permite que ele use a clava. *"Ah, mas não vai mesmo!"* Piteco ofende-se e a chama de bobona. *"Não sabe reconhecer o valor de uma clava"*. A análise deste enunciado permite afirmar que essa garota não reconhece o poder do homem, ela renega essa característica e não se submete ao macho, por ter conhecimento da tradição de Lem e não aceitá-la. Essa interpretação é reforçada pelos traços furiosos que ela exibe nos

quadrinhos 2 e 3 da figura 1. No quadrinho 2, ela tem a sobrancelha arqueada, o dedo indicador esquerdo em riste, a boca aberta aos gritos (os risquinhos indicam fúria) e sua posição de superioridade, já que está mais alta que Piteco. No quadrinho 3 da figura 1, a mulher está com os dentes cerrados e os punhos fechados, com o corpo ligeiramente arqueado indicando possibilidade de luta física para se defender da tradição imposta por Piteco. Ela está em pé de igualdade com ele. Sua figura pode ser associada a uma feminista. *"Seu troglodita"*, classifica ela. Esse termo é comum e corrente nos dias atuais por quem pretende desqualificar os homens como sendo atrasados e vivessem nos tempos da caverna, como Piteco. Além disso, o fato de que ela *"não sabe reconhecer o valor de uma clava"* sugere disputa entre os gêneros, numa visão estereotipada das mulheres que defendem os direitos femininos, o que implica ir contra as tradições machistas. Valéry (1994) afirma que mesmo com o avanço nas conquistas femininas, ainda persistem hostilidade e resistência ao movimento de mulheres.

> Ademais, alimentada pela mídia e certamente ao gosto daqueles que têm interesse em que a mulher permaneça passiva, submissa e conformada, persiste ainda, como imagem generalizada da feminista, o estereótipo da mulher feia, mal amada e mal ajustada, uma inimiga ferrenha dos homens. (VALÉRY, 1994. p. 109/110)

A figura 2 mostra a nova pretendente de Piteco. Ele acredita que se a anterior não reconhece o valor da clava, *"Essa sabe com certeza!"*. Ele se prepara para acertar a cabeça dela, quando percebe um bebê em seu colo e três crianças ao seu redor. A surpresa e a decepção tomam-lhe de assalto, representadas pelos olhos arregalados, boca arqueada e gotas de suor (quadrinho 2, da figura 2). Isso leva Piteco a desistir da empreitada.

Figura 2: Página 30 "Piteco em: A clava do vovô", Revista do Cascão Nº 45/set. de 2010.

A análise neste segmento da história deve ser feita apenas pela mensagem visual, já que não há enunciados. Aqui cabem duas interpretações. Primeiro, Piteco não quer compromisso com uma mulher que tem filhos por não desejar a responsabilidade de criá-los. Lembremos que sua jornada consiste numa diversão, como lhe sugeriu o avô Pitaco, no começo da história. Segundo, a mulher pode ser comprometida com outro homem e Piteco pode querer evitar conflitos. Terceiro, a mulher neste caso é mãe e nesta condição os atributos de "fêmea" são secundários. O instinto da maternidade fala mais alto afastando possíveis pretendentes.

Na continuidade da história, Piteco encontra outras mulheres e as rejeita por motivos variados. Ele não consegue encontrar uma que cumpra os requisitos de mulher ideal. As figuras 3 e 4 mostram a sua trajetória.

"Muito forte!" Na figura 3, a mulher é rejeitada, inclusive, por ser mais forte que o próprio Piteco. A representação da mulher forte é feita de forma masculinizada: cabelos curtos, braços e tronco torneados, ausência de cintura, lábios desalinhados, com um único dente. Piteco chega a esconder a clava atrás das costas, para não dar motivo à pretendente em assediá-lo.

Figura 3: Página 30 "Piteco em: A clava do vovô", Revista do Cascão Nº 45/set. de 2010.

Figura 4: Página 31 "Piteco em: A clava do vovô", Revista do Cascão Nº 45/set. de 2010.

Já na figura 4, as duas mulheres são rejeitadas por serem *"Muito pequena!"* e *"Muito oferecida!"* A mulher muito forte e a muito pequena não se encaixam no padrão de beleza pré-estabelecido e, por isso, são descartadas. A beleza, como padrão ideal, gera uma obsessão levando ao culto do corpo, já que o corpo ideal traria bem-estar, felicidade e inserção social. Neste sentido, aumenta ainda mais a responsabilidade da mídia quando reforça modelos estereotipados. Cabeda (2004) afirma que a busca incessante pelo corpo ideal, potencializada pelos meios de comunicação, quando não atingida, gera frustração e sofrimento.

> A insatisfação e a inadequação com a própria aparência e performance são intensificadas, gerando sofrimento psíquico, mal-estar e inadequação com a própria imagem. [...] as estatísticas apresentadas pela mídia atestam que são as mulheres, ainda, as que estão mais à mercê da instabilidade, variedade e efemeridade das imagens que nosso "mundo das aparências" tem oferecido." (CABEDA, 2004. p. 150)

Já a mulher *"Muito oferecida"* da figura 4 é recusada por Piteco por não apresentar um comportamento social adequado. Ou seja, na visão masculina – e isso é ponto central na maioria das culturas – a mulher não pode se oferecer como objeto a partir dos seus desejos e precisa se resguardar para o momento adequado. O prazer, neste sentido, é propriedade masculina, mais como controle e poder sobre a relação e menos pela satisfação dos próprios instintos sexuais.

> Em todas as culturas, desde as mais primitivas, o poder está com quem estiver com o controle da reprodução. Assim, todos os sistemas de parentesco cujo poder estivesse nas mãos dos homens baseavam-se no controle das mulheres e das esposas e, através delas, da sua própria descendência". (MURARO, 1996. p. 20/21)

Sem sucesso na sua empreitada, Piteco questiona o poder da clava e conclui que *"Esta clava do vovô é uma lenda!"* e desiste de encontrar uma namorada usando o instrumento herdado. Ele afirma: *"Vou usar pra coisas mais úteis"* e sai em busca de comida, usando a clava em animais. A caçada amorosa e sexual de Piteco é transformada numa caçada propriamente dita, na busca por alimento. Ele bate a clava na cabeça de um dinossauro fêmea, que acaba se apaixonando por ele (figura 5).

Figura 5: Página 31 "Piteco em: A clava do vovô", Revista do Cascão Nº 45/set. de 2010.

Piteco corre dela e seu “amor” corre atrás. A caçada – por alimento – também acaba sendo infrutífera e Piteco pode ser interpretado como um fracassado. Ele não dá conta de arrumar uma namorada nem de conseguir comida com a clava do vovô.

A análise das personagens apresentadas na jornada de Piteco permite afirmar que se tratam de estereótipos da mulher e que – em nada – refletem as conquistas femininas nas últimas décadas. Pelo contrário, as mulheres de Piteco são clichês, ou seja, são representadas a partir do senso comum, reforçando os preconceitos já existentes.

Para Marcondes Filho (1997) os estereótipos são concepções que as pessoas fazem sobre algo ou situação e não avaliam se são verdadeiras. Os estereótipos “representam ideias que nós temos na cabeça, mas ideias fixas, permanentes e imutáveis.[...] A questão é que os estereótipos são os responsáveis pela criação dos preconceitos, isto é, racismos, segregações e comportamentos dessa natureza”. (MARCONDES FILHO, 1997. p. 25)

Neste contexto, e tomando como base o conceito de gênero como o sexo social dos indivíduos, o comportamento masculino ou feminino é ensinado e aprendido. O episódio “Piteco em: A clava do vovô” cumpre exatamente a finalidade de transmitir valores fazendo a manutenção da ideologia masculina – como dominante nas relações – em detrimento das mulheres. A HQ torna-se, portanto, um instrumento que contribui para a formação dos gêneros. Se a palavra não é neutra, é carregada de valores ideológicos que inspiram, sugerem e incutem atitudes a serem seguidas, estabelecendo um padrão.

O comportamento social é aprendido e muitas instituições colaboram para isso, como a família, a escola, a igreja e a mídia. Em Casa Grande e Senzala, Freire (2001) trata da colonização do Brasil e as características dos colonizadores e colonizados na formação da família e da sociedade brasileira. Segundo Freire, padre Anchieta teria notado que a mulher indígena não se incomodava com o fato de seu homem tomar outras mulheres. O contrário também era verdadeiro. A mulher indígena também deixava o marido para tomar outro.

> Era ponto, naturalmente, esse de variar marido de mulher e mulher de marido, com o qual não podia transigir, nem transigia no Brasil, a moral católica: isto é, a dura, ortodoxa, representada pelos padres da Companhia. Destes o esforço no sentido de fazer praticar na colônia estrita monogamia teve que ser tremendo. (FREIRE, 2001. p. 171)

Nota-se que a noção de monogamia e, portanto, comportamento sexual e relacionamento sócio-familiar, foi imposto pela ideologia cristã católica que se tornou dominante sobre os indígenas brasileiros e teve papel decisivo nas questões de gênero para determinar os comportamentos e as atitudes dos indivíduos. A formação do gênero remete, portanto, a questões históricas em um processo de construção permanente.

> As formas de ser homem e mulher têm se incluído no que se pode denominar 'formações históricas', ou seja, devem ser circunstanciadas ao espaço e ao tempo em que se manifestam, definindo-se, portanto, como construções sociais e históricas particulares de sujeitos femininos e masculinos (...) (FONSECA, 1999. p. 210)

4 – Considerações finais

As histórias em quadrinhos são uma linguagem iconográfica importante que movimentam milhões de reais todos os anos no Brasil. Esse é um mercado importante para profissionais de diversas áreas e consumidores dos roteiros periodicamente impressos.

A HQ é uma linguagem da comunicação voltada, principalmente, para o entretenimento, ou seja, nela destacam-se o lazer e a diversão. A liberdade de expressão no Brasil está assegurada na Constituição Brasileira e é um valor que deve ser – mais que respeitado – defendido por toda a sociedade.

No entanto, em nome da liberdade de expressão não se pode criar situações que façam a manutenção dos estereótipos e de preconceitos contra indivíduos ou segmentos, como os vistos no episódio analisado "Piteco em: A clava do vovô". Não se trata de exigir nas artes a adoção do politicamente correto, mas de contextualizar a responsabilidade da mídia na criação de sentidos, principalmente, se esses forem negativos a indivíduos, grupos ou segmentos da sociedade.

"Piteco em: A clava do vovô" revela a ideologia masculina como dominante nas relações de gênero, em detrimento das mulheres que são retratadas de forma estereotipada, desrespeitando as diferenças entre as pessoas sejam físicas ou psicológicas. Em que pese o episódio ser retratado num cenário das cavernas, com um típico homem da idade da pedra, as referências à escolha de uma parceira são atuais, o que pode mexer com o imaginário dos leitores, principalmente, crianças em idade de formação da sua personalidade sexual e social.

Assim, cabe aos pais e aos professores (já que a HQ é largamente usada em sala de aula) fazer uma leitura crítica desta mídia, refletindo sobre o que é publicado e orientar filhos e alunos sobre as situações retratadas nas histórias. Afinal, os valores ideológicos presentes nas HQ ajudam na formação do comportamento social seja individual ou coletivo, contribuindo para a manutenção, ou não, dos preconceitos que levam à discriminação.

5 – Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORTOLUZZI, Valeria Iensen; NUNES, Valéria Fontoura. *Significados Interpessoais nas Histórias em quadrinhos*. In: Encontro do Círculo de Estudos Linguísticos do Sul, VIII, 2008, Porto Alegre. Os Anais do CELSUL 2008. Disponível em <http://www.celsul.org.br/Encontros/08/conversacao_hq.pdf>. Acesso em 19 dez. 2010.

CABEDA, Sonia Lisboa. A ilusão do corpo perfeito: o discurso médico na mídia. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues. (Orgs.) *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

FINK, Bruce, 1956. *O sujeito Lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Tradução: Maria de Lourdes Sette Câmara: consultoria: Mirian Aparecida Nogueira Lima. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. de 1998.

FONSECA, Tânia Mara. *A dominação masculina: formas (in) sustentáveis de ser homem e mulher*. Revista Estudos Feministas. Vol 7. Nº 1 e 2 (1999). Florianópolis. Págs. 206-213.

FREIRE, Gylberto. *Casa-grande e senzala: introdução à história da sociedade pratiarcal no Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001. 43ed.

LÖWY, Michael. *Ideologia e ciência social: elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortez, 2006. 17ed.

MADEIRA, Felícia Reicher. (Org.) *Quem mandou nascer mulher?* Estudos sobre crianças e adolescentes pobres no Brasil. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

MARCONDES FILHO, Ciro. Ideologia. São Paulo: Global, 1997. 9ed.

MAURICIO de Sousa – Histórico. Disponível em <http://www.monica.com.br/mauricio/historic.htm>. Acesso em 30 nov. 2010.

MURARO, Rose Marie et all. Sexualidade da Mulher Brasileira: corpo e classe social no Brasil. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

PATO, Paulo Roberto Gomes. História em Quadrinhos: uma abordagem bakhtniniana. 2007. 151f. Dissertação (Mestrado em Educação). Curso de Pós-graduação em Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

PERSONAGEM – Piteco. Disponível em <http://www.monica.com.br/personag/turma/piteco.htm>. Acesso em 11 nov. 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Maria Cristina. (Orgs.) *Uma Questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

VALÉRY, Françoise Dominique. Mulher e Meio ambiente. IN: BRANDÃO, Margarida Luiza Ribeiro; BINGEMER, Maria Clara (Orgs.). Mulher e relações de gênero. São Paulo: Loyola, 1994.

IMAGEM E MONARQUIA ABSOLUTISTA: UMA LEITURA NO CAMPO DA EDUCAÇÃO

Sandra Regina Franchi Rubim
(PPE – UEM)

Introdução

A partir do século XIX, a expansão do capitalismo pelo mundo reuniu em uma mesma teia de relações povos diversos, cujas especificidades se expressam nos diversos idiomas e sistemas peculiares de escrita. As relações comerciais e a industrialização aproximaram regiões, transpuseram oceanos e promoveram uma constante mobilidade de povos de um ponto a outro do planeta. Nesse panorama, nota-se que a revolução tecnológica se concentrou não na escrita, mas no registro, reprodução e difusão de sons e imagens. A rapidez com a qual processamos informações visuais constitui um forte argumento em favor do uso das imagens na comunicação humana. Constata-se que a percepção visual é um importante instrumento cognitivo do ser humano.

Vivemos em um mundo povoado de outdoors, de placas luminosas, de sons e imagens diversas. Nesse universo, as imagens encantam-nos, seduzem ou passam despercebidas. A imagem, como uma linguagem visual universal, constitui-se em uma forma de entendimento mais afetivo do mundo.

Nesse cenário, percebemos a circulação de pessoas, produtos e, principalmente, imagens, as quais nos transmitem, de forma explícita ou implícita, diversas informações e mensagens. Como temos que conviver diariamente com essa produção infinita, melhor será aprendermos a avaliar essa cultura visual, sua função, sua forma e seu conteúdo, pois a criação e a apreciação da arte possibilitam e privilegiam o aperfeiçoamento da sensibilidade humana. Assim, por meio da arte, poderemos compreender as transformações que ocorrem em nosso tempo histórico. As criações artísticas precisam ser fruídas, despertando os sentidos da sutileza, da sensibilidade estética, do belo, do conhecimento e da visão crítica de mundo. Nesse sentido, confirma Francastel (1993, p. 48): “Apreciaremos melhor a arte do passado e a do presente se lhe conhecermos melhor a significação humana [...] nossa sensibilidade estética só pode se refinar pelo estudo”. Como a leitura de imagens implica compreensão, entendimento e significação, é preciso ir além do que se vê, romper com a superficialidade do visível e imediato, aprofundar o diálogo sugerido e implícito na obra. A apreciação e a análise

de imagens, por meio do conhecimento e da sensibilidade, tornam possível identificar as posições éticas, estéticas e políticas que o indivíduo, como autor da obra, assume diante das lutas históricas do presente em que vive, como aprovação ou negação, que são as formas de se relacionar com o mundo. Com efeito, entendemos que a capacidade intelectiva do homem nos dá a possibilidade, como potência de ação, de deixarmos a posição de observadores passivos para ocupar a de expectadores críticos, participantes e exigentes diante da leitura de textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas, pintura, dentre outros.

Para alcançar esse objetivo, entretanto, é fundamental que o sujeito do conhecimento histórico estabeleça contato com diferentes produções de épocas passadas e atuais, mergulhe no universo da ciência, observando e identificando informações nas mais diversas formas de linguagem que lhe são apresentadas pelo avanço tecnológico (imagens, textos, mapas, fotografias, objetos, jornais etc.). Esses procedimentos oferecem ao historiador a possibilidade de ele ampliar seu olhar, questionar as fronteiras disciplinares e articular os saberes, buscando a inteligibilidade do real histórico (FONSECA, 2003). É relevante considerar a multiplicidade de significados dos símbolos e sinais culturais, bem como da contextualização social e da dinâmica histórica daí resultante, pois isso nos oferece oportunidades para investigar e produzir conhecimentos acerca da realidade, estabelecer relações críticas e nos expressarmos como sujeitos produtores de história e de saber.

Acreditamos que a apreciação e a análise de imagens artísticas direcionam o olhar dos homens, tornando-os mais atentos às representações e aos seus significados e, em consequência, mais conscientes de sua realidade histórica e social, do drama que marca sua época. É indispensável saber que somos parte e construtores da história. Verificamos que o mundo contemporâneo, em constante mudança, exige dos homens sentimentos, conhecimentos e sensibilidade para poder pensar e agir diante de situações novas. Para apreender a dinâmica social pela reflexão é preciso o reconhecimento de si como homem, como parte de um mundo humanizado, o que contribui para a compreensão que ele tem de si e, consequentemente, de sua realidade, de forma a poder transformá-la.

Desse modo, tendo em vista a complexidade das relações sociais nos tempos atuais e a necessidade de abordar o homem em sua totalidade (matéria e espírito), o que implica considerá-lo nas dimensões afetiva, cognitiva e social, adotamos como método de pesquisa o da História Social. Isso porque o objeto próprio dos estudos históricos é o homem em sociedade, o sujeito histórico. Esse método oferece um ângulo maior para nosso olhar.

Por esse caminho, procederemos a análise específica da seleção de imagens dos reis franceses do século XVI. Pretendemos refletir como se processavam as relações humanas

nesse período específico, sob o olhar de seus idealizadores. A hipótese é que tais imagens colaboraram para que se elaborasse e se fixasse gradativamente um cerimonial de representação da realeza, com uma intenção formativa, expressada em ações simbólicas como sagrações e consagrações, figurações e ritos. Acreditamos, pois que essas manifestações artísticas, como estruturas simbólicas de representação, sinalizavam as transformações históricas características desse momento: formação do Estado Moderno e das Monarquias Absolutistas. Nesse processo, a linguagem imagética gerava uma nova sensibilidade, disseminava os novos valores, ideias e comportamentos necessários a essa organização social que se delineava, tornando-se um instrumento de educação dos homens.

Imagem e Monarquia Absolutista

Por entendermos que o presente de cada época histórica é único e particular e diz respeito somente àquele momento vivido, cabe mencionar os apontamentos de Bloch (2001, p. 60) de que "[...] nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estudo de seu momento". Por isso, as imagens devem ser contextualizadas no período e local em que foram produzidas, da mesma forma que a origem e o histórico do artista. Por ser uma forma de expressão do homem, tratando de fenômenos culturais e artísticos, não podemos desconsiderar o contexto histórico e social da imagem.

Por isso, ao analisar uma imagem, devemos perceber seus silêncios e decifrar seus códigos, visto que a mesma não reproduz a realidade, mas a reconstrói por meio de uma linguagem própria, que permite ao observador apreender e notar acontecimentos que por outros meios não conseguiria perceber. As imagens são representações do mundo, elaboradas para ser vistas. A imagem é um elo entre o tempo de seu produtor e o tempo de seu observador. Por isso, essa linguagem deve ser compreendida na sua especificidade, no seu tempo, como expressão do contexto.

Cabe aqui destacar a importância de se retomar alguns aspectos do momento histórico dos monarcas franceses Francisco I (1494-1547) e Henrique II (1519-1559), da dinastia dos *Valois* (1328-1589). Isso se deve ao nosso objetivo, que é o de evidenciar o caráter educativo das imagens, pintadas e esculpidas, a aspiração em divulgar a mudança de poder e das formas de encaminhamento da sociedade, ou seja, o processo de afirmação do poder absoluto desses monarcas. Reiteramos, também, a necessidade de analisarmos o processo de consolidação da Monarquia Absolutista na França, que possibilitou a ascensão desses reis como imperadores em seu reino.

A ideia do Sacro Império, da República cristã hierarquizada, dirigida duplamente pelo Papa e pelo Imperador, segundo Mousnier (1960), a partir da segunda metade do século XV, deixou de ter força e foi gradativamente substituída pela concepção de um conjunto de Estados soberanos, iguais em direito, com costumes e ideais semelhantes. A autoridade papal era combatida até mesmo em alguns países católicos. A autoridade do Imperador restringia-se cada vez mais ao Sacro Império Romano-Germânico (962-1806). Certos Estados, como a França, colocavam sob sua autoridade régia alguns países vassalos, transformados em nações pelos senhores, como o ducado de Borgonha, em 1493. Outros, por sua vez, uniam-se por meio do casamento de seus príncipes ou soberanos. Esses Estados guerreavam entre si em razão da pretensão de terem a proeminência do poder e substituíam a ideia de Império pela de imperialismo espanhol, francês e austríaco. A formação de ligas e coligações tornava-se um entrave para que qualquer estado se desenvolvesse e, dessa maneira, representava uma ameaça à autonomia e à existência de seus vizinhos. Essas lutas indicavam a necessidade de um poder forte, de decisões rápidas.

Norbert Elias (1993) afirma que, nessas condições, de acordo com a teoria de longa duração, o processo de centralização monárquica, apesar de suas especificidades e cronologias distintas, ocorreu de maneira mais ou menos uniforme em toda a Europa. Observa-se que os embates entre a nobreza, a Igreja e os príncipes pelo domínio da terra e pelos resultados da produção estenderam-se durante toda a Idade Média. O desenvolvimento dessas lutas e relações de poder se processou de maneira diferenciada nos países. No entanto, verifica-se certa semelhança em sua estrutura, pois em todos os países da Europa Continental, os príncipes lutavam pela centralização do poder. As instituições sociais da monarquia ou do principado adquiriram relevância no curso de uma transformação lenta e gradual de toda a sociedade.

Saldanha (1987), nesse sentido, destaca que o Estado estamental (formado por nobres, clero e representantes das cidades) foi superado pelo Estado nacional dinástico e soberano, implantado quando o rei conseguiu concentrar todo o poder. O poder descentralizado, disperso e local, comum na Idade Média, tornou-se centralizado. Os senhores feudais perderam o poder de suas sedes territoriais para o monarca, que o exerceu unificando politicamente o reino. O monarca concentrou em suas mãos poderes, com as atribuições judiciais ou legislativas que antes estavam em posse dos parlamentos e tribunais; liberou-se também das ingerências do Imperador (às vezes, até do Papa), apresentando-se como corpo político específico, dotado de soberania.

Gradativamente este Estado, indica Mousnier (1960), converteram-se em monarquias absolutas, vivificadas e unificadas pelo sentimento de patriotismo local e pelo sentimento de fidelidade ao príncipe. Ao rei, encarnando o ideal nacional, atribuiu-se o poder de decretar leis, de garantir a justiça, de arrecadar impostos, de garantir um exército permanente, de admitir funcionários. A voga da Antiguidade, no século XVI, deu novo impulso ao Direito Romano, somando-lhe a ideia do herói, do semideus dominador e benfazejo. As imagens, nesse caso, não são apenas representações mentais, mas também representam o heroi como modelo ideal do homem necessário àquela sociedade. Destacamos que, na França, verificou-se a existência de condições favoráveis para a efetivação da monarquia absoluta. Carlos VIII (1483-1498), Luís XII (1498-1515), Francisco I e Henrique II obtiveram o domínio de seu reino de forma singular. O poder absoluto régio foi reconhecido por direito, e a soberania, um legado divino. Somente a Deus o rei deveria dar satisfações, todavia, era seu dever respeitar os contratos, os costumes e as leis fundamentais do reino, a exemplo da sucessão por ordem de primogenitura e do juramento de defender a Igreja contra a heresia.

Cabe ressaltar que, após 1300, a sociedade medieval presenciou os momentos difíceis das pestes, guerras e fome. A Guerra dos Cem Anos, longa e brutal, exigiu grandes esforços da monarquia francesa; no entanto, foi essencial para a consolidação e definição territorial do país, bem como para a obtenção do apoio interno. A lealdade dos súditos era transferida para aquele que os protegia, pois, para estes, a justiça era sinônimo de proteção contra a violência e de preservação da propriedade. Paulatinamente, a soberania do rei foi se firmando e suplantando a dos barões; assistimos, sobretudo, ao delineamento dos estados territoriais, em que um soberano único tinha o poder supremo.

Kritsch (2002), nesse sentido, argumenta que a consolidação do poder monárquico na França, bem como em outros Estados, resultou tanto da força (guerras) quanto de teorias de legitimação. Os monarcas mobilizavam, de um lado, recursos militares para a defesa e para a anexação de territórios e, por outro, incentivavam a produção e a divulgação de discursos jurídicos adequados às suas ambições.

Verificamos, portanto, que tanto a noção de lei quanto a de justiça, como responsabilidade do governante virtuoso, serviam para organizar a sociedade para o bem viver, legitimando o poder do governo laico personificado na figura do príncipe. O Estado, a partir do século XVI, era visto como um corpo unitário, edificado sobre um território próprio e unificado, dotado de ascendência moral e poder total em relação as súditos. Assim essa nova leitura de poder, de ser e de organizar a sociedade é transfigurada nas pinturas. As solicitações régias destinadas aos pintores advinham desse movimento social. Ao identificar e

divulgar a figura do monarca como modelo ideal de rei e de homem, a imagem educava os súditos para aceitá-lo, induzindo, assim, à adoção de novos comportamentos e sentimentos em relação a essa força política que se firmava.

Destacamos aqui as formulações de Torres (1989) a respeito do desenvolvimento das Monarquias Absolutistas no século XVI e da necessidade de se elaborar uma nova forma de interpretação das imagens régias familiares existentes anteriormente: o rei, como representante e defensor do bem comum, como o primeiro dos senhores; como o filho predileto da Igreja e defensor da fé, ungido pelo senhor, monarca por direito divino e imperador em seu reino. O autor argumenta que essas concepções do rei, idealizador do bem comum e imperador em seu reino, além de se tornarem representações coletivas partilhadas a partir do século XIII, constituíram-se como uma estrutura simbólica que possibilitou o desenvolvimento histórico da monarquia na França.

Essas reflexões justificam a seleção do grupo de imagens de reis a ser analisado. Selecionamos algumas imagens dos artistas franceses Jean Clouet (1480-1541), François Clouet (1505-1572) e os italianos Girolamo Della Robbia (1488-1566) e Benvenuto Cellini (1500-1571), os quais contribuíram para a exaltação da imagem do rei, que almejava alcançar a todos do seu momento histórico e até a posteridade. Em todo esse aparato, percebemos uma característica comum: a intenção de ensinar, de organizar e desenvolver a sociedade moderna por meio da representação do monarca como governante absoluto.

Faz-se necessário retomar a questão das inter-relações entre a Arte e a Educação, já que estas podem levar à compreensão das práticas educativas daquele tempo histórico. Segundo Ostrower (1983), o conteúdo expressivo das obras de arte de caráter não-verbal não pressupõe a mediação de palavras, mas se articula por meio de formas visuais, auditivas ou táteis. A autora considera que, por favorecer mais acessibilidade, essa modalidade de arte se caracteriza como uma forma singular de educação que, para ser entendida, exige das pessoas inteligência e sensibilidade. Na interpretação pessoal de uma obra assim, na medida em que cada um de nós entra com nossa própria experiência de vida, nossos valores e nossas aspirações, nosso subjetivo junta-se ao objetivo da obra. Apesar da diversidade de nuances pessoais, as interpretações subjetivas manter-se-ão dentro do leque dos significados possíveis, estabelecidos pela estrutura objetiva da obra e percebidos no movimento visual que ordena seu espaço. Embora os processos de percepção sejam mentais, a forma representa um dado de ordem sensorial a ser diretamente aprendido. A forma representa “[...] organização, ordenação, estrutura” (OSTROWER, 1983, p. 45), nela se condensa toda uma gama de pensamentos, emoções e valores. Pensar em termos de forma significa pensar em cores,

linhas, contrastes, transparências; é isso que torna possível objetivar uma experiência subjetiva. Objetivada, a forma é, simultaneamente, expressão e comunicação.

Nestes termos, realçamos que a linguagem imagética contribuiu para educar os homens, levando-os à aceitação do governo dos monarcas. Nas mãos dos artistas franceses financiados pelos monarcas, a arte constituiu-se em um instrumento efetivo de divulgação da imagem ideal régia. Como afirma Francastel (1993, p. 29) "O artista dá forma aos objetos e às idéias [...] Ele cria os mitos ou, mais exatamente, é ele que lhes dá uma figura de carne [...]". Assim, a linguagem figurativa cumpriu um papel preponderante na manifestação das mentalidades coletivas: os afrescos, as esculturas, as moedas, juntamente com a literatura, pareciam traduzir a necessidade de legitimar a nova ordem social: as Monarquias Absolutistas.

Em relação aos retratos que eram exibidos publicamente, Burke (1994) destaca que as pinturas régias se enquadravam no gênero do *retrato solene,* que seguia a *retórica da imagem.* Esse estilo foi desenvolvido durante o Renascimento, especialmente nas obras dedicadas às pessoas importantes.

Nesse estilo artístico, dos reis Francisco I e Henrique II, percebemos que, geralmente, eles eram apresentados em tamanho natural ou até maior, de pé, sentado ou sobre o cavalo. Os olhos, com expressão séria e penetrante, sempre estavam acima do espectador, ressaltando sua posição superior. Nas mãos sempre se encontram os símbolos de poder, de comando: bastão, cetro ou espada. Parecia não ser conveniente se mostrar com roupas do dia-a-dia, mas, sim, com roupas ricas, ornamentadas com pedras preciosas, com cores vibrantes. Percebemos, também, a presença da gorra enfeitada com plumas, o manto real decorado com flores-de-lis e debruado de arminho; às vezes, o rei era apresentado com armadura romana ou medieval. O monarca, como o tema principal, sempre se cercava de acessórios associados ao poder e à magnificência: colunas clássicas, cortinas de veludo vermelho, construções romanas. A finalidade da imagem era a glorificação do monarca. Era preciso persuadir, educar os leitores para reconhecer sua grandeza: estes deveriam ver o que era para ser visto. Ao longo da Idade Moderna, os reis franceses foram considerados como fonte da qual emanavam a honra e a magnificência da nação. Por intermédio da pintura, buscava-se instruir o público, cada vez mais numeroso, a respeito do caráter excepcional da pessoa real e de sua vocação de modelo. Nesse sentido, podemos afirmar que os retratos cumpriram um papel relevante na divulgação desse ideal de monarca.

Passemos, então, à análise da imagem do monarca Francisco I. Este rei (figura 1) patrocinou a arte com uma amplitude nunca antes vista na França. Quando ascendeu ao trono,

os palácios reais, como Chambord e Fontainebleau, foram decorados com uma infinidade de pinturas. Seus retratos solenes alcançavam a todos, pois os súditos, de uma forma geral, tinham acessibilidade aos palácios. Dessa forma, suas imagens cumpriam a função educativa de dar força às ideias legitimadoras do poder régio.

Figura 1: Retrato de Francisco I

Fonte: Clouet (1535).

Esse retrato solene do monarca Francisco I, pintado pelo artista Jean Clouet, no ano de 1535, mede 96 x 74 cm. Por meio da análise iconográfica, verificamos a presença de símbolos de poder relacionados à figura do rei: a espada (símbolo do poder temporal); a parede e a roupa decorada com a flor de lis, com o fundo vermelho (cor forte, flamejante, a cor do poder da realeza); a joia régia.

Mousnier (1960) assinala que, em consonância com o estilo renascentista, o homem era o tema especial, o belo corpo humano. Este, em grande dimensão, enche as superfícies. O tema principal absorve os acessórios. O objetivo era representar a grandeza, a dignidade do monarca. O corpo do rei é retratado em toda a sua opulência: porte magnífico, formas cheias, pescoço forte, ombros largos, peito profundo. A ordem, a simetria e a regularidade dominam. As mangas bufantes, sua expressão impassível e sua postura firme revelam o conteúdo intrínseco da imagem: a grandiosidade do monarca representado pelo artista. O exagero, provavelmente, tinha a finalidade de representar a imponência do rei, enfatizando a horizontalidade dominadora da figura e fazendo-a ocupar fisicamente todo o espaço do quadro. A largura dos ombros contrasta com a cabeça, relativamente pequena. Embora os

traços fisionômicos do rei sejam individualizados, a imagem visava representar um símbolo de poder hierárquico. Todos os detalhes, minuciosamente pensados, contribuíam para que a glória do rei fosse vista e reconhecida por todos.

Essa imagem comprova a semelhança entre o estilo francês e o do Renascimento italiano, cujo conceito básico era o da proporção perfeita. Buscou-se a imagem perfeita da representação humana. A forma artística valorizava um ideal de clareza absoluta. Cada uma das formas ganhou autonomia, articulava-se livremente. Outro elemento importante que observamos no quadro é a visão linear, característica predominante da pintura ocidental, do século XVI, segundo Wölfflin (2000). As luzes e as sombras (claro e o escuro), sob o comando das linhas regulares e delimitadoras, dão a impressão de plasticidade. A luz e a sombra são tão importantes quanto o desenho. Cada luz tem uma função para definir a forma, em suas minúcias, bem como articular e ordenar o conjunto.

Agora nossa análise se moverá no campo da alegoria. A iconografia alegórica manteve sempre uma homogeneidade nas imagens régias, associando a figura do monarca à de um heroi da Antiguidade. Burke (1994) afirma que era próprio dessa época representar o rei de maneira indireta e alegórica. A tradição renascentista possibilitava identificar o rei com determinados deuses ou heróis. Dedicar-nos-emos, então, à análise da imagem do rei Henrique II, sucessor de Francisco I (figura 2). Na qualidade de pintor de corte, as obrigações de François Clouet incluíam a execução de retratos oficiais da família real.

Figura 2: Retrato equestre do delfim Henrique II.

Fonte: Clouet (1559).

Neste retrato de 1559, com dimensão de 27,3 x 22,2 cm, o pintor oficial François Clouet, seguindo o estilo triunfante da representação equestre, divulgou a grandeza de Henrique II, ainda jovem, quando se preparava para se tornar o futuro rei de França. Observamos que o pintor recorreu a todo o aparato simbólico característico desse tipo de representação régia, dando-lhe um estilo grandioso ou magnífico: cetro, as esporas de ouro, a armadura, as colunas clássicas. Os gestos contidos sugerem imparcialidade, revelando a confiabilidade do futuro regente francês para a continuidade dinástica. A armadura do rei decorada com a flor-de-lis e o pomposo cavalo branco trotando expressam uma das funções do rei, a de guardião da paz. Idealizando a figura do rei, a imagem incentiva uma ampla percepção do poder em ascensão e, assim, pode tocar o espírito dos homens.

Representando o rei de uma forma natural, verossímil, o artista sugere algumas virtudes, como liderança, beleza, perfeição. A atitude do cavaleiro é impassível e imóvel, seus gestos são contidos. A expressão facial reflete serenidade, digna afabilidade. O olhar, direto e sério, está acima do espectador, para expressar superioridade. As roupas ricas, sublinhando posição social elevada. Nas mãos, o cetro e a espada, simbolizando as insígnias do poder. A postura forte e dominadora também reflete seu poder. Enfim, essa imagem indicava o caráter sagrado do monarca, caráter esse que se estendia até a sua corte, pois essa era considerada como um reflexo do cosmos. Esperava-se, assim, que também os súditos fizessem tal identificação. Para tanto, os pintores buscavam inspiração em uma longa tradição de formas triunfais (BURKE, 1994).

Fazia-se necessário, segundo Kantorowicz (1998), criar uma mentalidade de aceitação da ideia do casamento místico entre o rei e o reino e também de que o poder real vinha de Deus e não do povo. Na França do século XVI, em especial, foi veiculada a metáfora do casamento do rei com seu reino. Na ascensão de Henrique II, em 1547, encontramos em uma Ordem de Coroação francesa, pela primeira vez, a rubrica quase jurídica da concessão do Anel, afirmando que, por meio dele, o rei desposava seu reino.

Percebe-se, nesse sentido, que a arte do Renascimento expressava os triunfos profanos do rei, nos quais se imitavam os triunfos romanos. Descreve-se que, em 1548, Henrique II passou por uma rua, em Lião, decorada de arcos, de colunas, estátuas, obeliscos, fontes. Durante seu reinado, em suas visitas às cidades, ele era recebido com festa pelos citadinos. Sua entrada era triunfal, seguida de desfiles, peças de teatro, que, utilizando-se de alusões mitológicas, lembravam ao rei as virtudes religiosas e cívicas que lhe eram devidas. Essas peças teatrais apresentavam também o culto de exaltação da personalidade do soberano,

divulgando, assim, sua encarnação individual e dinástica (os dois corpos do rei). Ele era comparado às figuras mitológicas greco-romanas, como Hércules, Júpiter (LADURIE, 1994).

Enfim, nesse contexto, os artistas criam o quadro dos prazeres e encantam todos os sentidos. Todo o aparato usado para a glorificação régia tocava todos os sentidos, os quais despertavam vocações e preparavam o público para compreender os artistas. Toda a linguagem imagética do século XVI trazia em si um sentido visível: o da permanência do poder absoluto personificado na figura do soberano. Como já mencionamos, os monarcas lançaram mão de diversos recursos pedagógicos imagéticos para influenciar os atos dos súditos. Os afrescos, as esculturas, as moedas, juntamente com a literatura, buscavam legitimar esse poder absoluto. Voltemos, pois, ao monarca Francisco I.

Esse monarca, como patrono das artes, deu apoio a muitos dos maiores artistas do seu tempo, incentivando-os a vir para a França. Entre eles, mencionamos o ceramista florentino Girolamo Della Robbia (1488-1566), que, trabalhando na França desde 1517, produziu, em 1529, o busto de Francisco I (figura 3).

Figura 3: Busto de Francisco I.

Fonte: Robbia (1529).

Com uma estrutura retangular de 44,5 cm, o busto de Francisco I foi exposto na entrada de um de seus castelos. A escultura é um impressionante retrato realista dos trinta e quatro anos de idade do rei. No queixo com covinhas, divididas pela barba, cabelo liso ondulando ao longo das têmporas e especialmente na linha contínua entre as sobrancelhas e o nariz comprido e estreito percebe-se a tradição de fazer bustos que parecem vivos. Freedberg (1992) considera que a intenção da confecção dos bustos, que remonta desde a Antiguidade, seria o indivíduo fazer-se lembrado em seu tempo e na posteridade. Essas figuras eram

exibidas nos átrios dos palácios, proporcionado, assim, grande visibilidade. Manifestava-se um interesse pelo realismo como meio de garantir um registro eficiente para a posteridade. O rei morreria, mas seu Estado deveria ser imortal.

Verificamos, também, a clássica vestimenta romana que cobre o ombro direito do rei, camisa plissada, gibão e bordados, simbolizando poder, grandeza e glória. Na cabeça, uma coroa de louros, significando vitória ou fama. A cabeça inclinada, o sorriso leve e acentuado e os olhos transmitem uma ideia de altivez e nostalgia.

Enfatizamos, assim, que as ideias e as representações elaboradas pelos seres humanos refletem suas reais condições de existência, as relações e intercâmbios que desenvolvem entre si e com o seu meio social.

Outro grande artista que Francisco I empregou foi o ourives Benvenuto Cellini (1500-1571). Entre de 1540 e 1545, quando se manteve a serviço do monarca, Cellini cunhou algumas moedas com o perfil do rei (figura 4) e estas certamente circularam em um considerável limite territorial, comprovando a intenção de se divulgar sua imagem por meio de diferentes métodos e formas de expressão. As reproduções e a circulação maciça ampliavam a visibilidade régia. Na medida em que cenas da vida do rei eram apresentadas de modo similar em distintos meios, concluímos que os textos e as imagens visuais se influenciavam e se reforçavam mutuamente.

Figura 4: Francisco I, Rei da França.

Fonte: Cellini (1537).

Neste retrato do rei, reproduzido em uma medalha de bronze de alto relevo, verifica-se que, mesmo em perfil, os traços individuais são marcantes: uma personalidade forte e dominadora, um guerreiro com a coroa de louros, simbolizando vitória. A inscrição contribui para a eficácia da imagem, uma vez que instruí o espectador sobre o modo de interpretar o

que vê. O estilo do retrato, comparado ao dos heróis da Antiguidade, não é descritivo, naturalista, mas idealista. Segundo Ostrower (1983), no Renascimento, a tendência das formas de interpretação visual é a de uma aproximação com as da natureza, especialmente a forma geométrica. A geometria, que é sentida em todas as formas de vida, constituiu-se como referência ordenadora do espaço. O enfoque do Idealismo caracterizou boa parte da produção artística da época. Em múltiplos ritmos geométricos percebem-se: "[...] o elemento visual dominante, o volume, em retângulos, quadrados, círculos configurando cubos, cilindros, esferas, e alternando espaços vazios em cheios [...]" (OSTROWER, 1983, p. 315).

Freedberg (1992), por sua vez, abaliza que a imagem produz afetos mais profundos do que as palavras. O que a mente recebe por meio dos olhos tem mais força para estimular a ação. Os olhos são os órgãos mais capazes de produzir emoção nas pessoas. As imagens que mais nos atordoam são aquelas que exigem poderosamente nossa atenção. Podemos ficar maravilhados ante a habilidade do autor ao fazer imagens que parecem tão reais.

Considerando o exposto, podemos afirmar que a arte é resultante da atividade humana, fruto da percepção espiritual dos seres humanos, que vivem e produzem em um contexto social e cultural datado historicamente. Portanto, ao ser criada, ela produz também o artista como um ser que sente, percebe, conhece, reflete, toma posição diante do mundo em que vive e transforma tudo em um universo simbólico. Como tal, em sentido inverso, a arte nos leva a formas diferenciadas de sentir, perceber e expressar sensivelmente o mundo e as dimensões humanas.

De nosso ponto de vista, em suas atitudes e condutas, os súditos, letrados e iletrados, respondiam ao que era representado nas imagens. Por isso, averiguamos a possibilidade de conhecer os efeitos sentidos pelo expectador das imagens analisadas. As respostas são resultantes da relação entre os sentimentos e as sensações, por um lado, e o conhecimento resultante do olhar que, como leitores, fizemos daquilo que era expresso nas imagens. A construção de conhecimento em relação à leitura de imagem está integrada à pesquisa, à exploração, à interpretação e à descoberta de que sua linguagem é carregada de sentidos e de significados que aguçam os sentidos e provocam emoções.

Considerações finais

Procuramos entender, nessas reflexões, o processo educativo por meio das relações sociais expressas nas imagens e por meio do olhar que seus idealizadores dirigiam para a sociedade. Acreditamos que não existe nenhum pensamento fora do seu tempo e que este

pensar provém do mundo material; por isso supomos que haja um equilíbrio nas relações entre o ser que pensa e o ser que age. Assim, nosso intuito foi buscar o entendimento de como o ser se forma. Compreendemos que as diferentes linguagens, oral, escrita e imagética, têm uma finalidade: formar o homem, dando-lhe condições de se apropriar do conhecimento de seu tempo, tornar-se sujeito e atuar na sociedade, já que o conhecimento intelectual se materializa por meio dos nossos atos. A subjetividade humana tem em si a determinação que a leva a agir, a mover-se de forma ativa; no entanto, ela carece de condições materiais e culturais para suas realizações. Supõe-se que os indivíduos, por fazerem parte de um Estado, devem aderir à sua organização, contribuir para sua estabilidade e subordinar-se a ele, para que assim ocorra o desenvolvimento da sociedade. Essa adesão à racionalidade objetiva do Estado pode se dar por meio de leis norteadoras que visem o bem viver em sociedade ou por meio de um livre assentimento. Este é, pois, o objeto da Educação, transmitir o saber para que os homens possam viver em sociedade.

Nessas condições, a finalidade da linguagem imagética, atrelada ao poder político régio, era educar o homem do século XVI, levando-o a aceitar e desejar o comando dos governantes absolutistas. Esse governo representava uma possibilidade de ordenar a sociedade por meio de regras gerais, de diretrizes para atividade de cada um, visando alcançar o bem comum. Enfim, a linguagem imagética, influenciada ou reforçada por outras linguagens, configurava-se como meio para instruir o povo, incentivando-o a amar seu príncipe e obedecê-lo. O conteúdo das imagens, as regras comportamentais do sistema de corte, os símbolos, ritos que construíam o ideal de governante, eram significados pelas práticas cotidianas, pelas relações sociais. As imagens, os monumentos, as moedas, as armas e outros, identificavam o rei e, por conseguinte, identificavam o Estado.

Postulamos, assim, que a linguagem imagética representa uma rica fonte para estudo. Como testemunha do desenvolvimento do espírito humano em épocas passadas, nos auxilia a ler as estruturas de pensamento e representação em um universo histórico, social e cultural datado e peculiar. No entanto, é necessário destacar que, atualmente, não existe na História uma longa experiência teórico-metodológica voltada para a análise das imagens como documento histórico. Por isso, é relevante considerar o distanciamento do tempo histórico da imagem em relação ao do pesquisador.

Nessa dimensão, podemos finalizar que a análise das imagens selecionadas revela o quadro cultural do Estado Monárquico Absolutista francês, do século XVI. As imagens constituíram-se em um dinâmico meio de representação do mundo e de comunicação entre os súditos e o monarca, com pretensões absolutistas. Aqueles que idealizaram a representação da

magnificência do rei e a expressaram nas imagens inscreveram-se nas práticas e nos hábitos da sociedade daquele século. Sua intenção parece ter sido realizada. A linguagem imagética, como elemento educativo, contribuiu para que houvesse a aceitação, pela fé e pela razão, do poder do monarca como absoluto, a quem foi delegado um poder sem precedentes.

Referências Bibliográficas

BLOCH, Marc Léopold Benjamim. *Apologia da história:* ou ofício do historiador. Tradução de André Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
BURKE, Peter. *A fabricação do rei:* a construção da imagem pública de Luís XIV. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
ELIAS, Norbert. *O processo civilizador.* Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa:* elementos estruturais de sociologia da arte. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993.
FONSECA, Selva Guimarães. *Didática e prática de ensino de história.* Campinas: Papirus, 2006.
FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes:* **e**studios sobre la historia y la teoria de la respuesta. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
KANTOROWICZ, Ernst Hartwig *Os dois corpos do rei:* um estudo sobre teologia política medieval. Tradução de Cid Knipel Moreira.São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
KRITSCH, Raquel. *Soberania:* a construção de um conceito. São Paulo: Humanitas: FFLCH/USP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O Estado monárquico, França, 1460-1610.* Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
MOUSNIER, Roland. Os séculos XVI e XVII. Os progressos da civilização européia. In: *História Geral das Civilizações.* Tradução Vítor Ramos e J. Guinsburg. Tomo IV. 1º Vol., 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
OSTROWER, Fayga Perla. *Universos da Arte.* Rio de Janeiro: Campus, 1983.
SALDANHA, Nelson. *O Estado moderno e a separação de poderes.* São Paulo: Saraiva, 1987.
TORRES, João Carlos Brum. *Figuras do Estado moderno.* 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte***:** o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Imagens

CELLINI, Benvenuto. *Francisco I, Rei de França.* 1537. Medalha de chumbo. Disponível em: <www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/collection_pa...>. Acesso em: 02 dez. 2009.
CLOUET, François. *Retrato equestre do Delfim Henrique II.* 1559. 1 original de arte. Disponível em: <www.menil.org/exhibitions/FaceOff.php>. Acesso em: 02 dez. 2009.
CLOUET, Jean. *Retrato de Francisco I*. 1535. 1 original de arte. Disponível em: <es.wikipedia.org/wiki/Archivo:FrancisIFrance.jpg>. Acesso em: 02 dez. 2009.
ROBBIA, Girolamo Della. *Busto de Francisco I.* 1529. Disponível em: < www.metmuseum.org/.../valo_2/ho_41.100.245.htm >. Acesso em 06 fev. 2010.

MARCEL PROUST: UM ESTUDO SOBRE FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E PERFORMANCE NA OBRA "EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO"

DALLAGO, Saulo (UFG)

sauloator@uol.com.br

Desde o seu advento, a arte da fotografia foi objeto de acaloradas discussões acerca de seus possíveis usos, peculiaridades e aproximações com outras artes. Considerada desde retrato fiel e prova documental incontestável, até pura manipulação do olhar com claras intenções ideológicas, as fotos povoam o imaginário coletivo e se fizeram presentes em importantes momentos da historia recente, constituindo-se como parte concreta de uma memória e influenciando teóricos, filósofos e artistas.

Conforme Dubois (1993), a fotografia, em seu nascedouro, sofria de uma crise de identidade: arte ou ciência? Composição humana ou pura técnica? Muitos, como o poeta francês Baudelaire, viam na fotografia apenas seu poder registrador, considerando-a, portanto, no máximo como uma serviçal das ciências ou das artes, tal qual um caderno de notas. Além disso, o discurso da fotografia enquanto uma espécie de espelho da realidade, imitação quase perfeita do real, dominava o século XIX, reforçando ainda mais a oposição entre a arte (produto do talento manual, do gênio humano) e a técnica fotográfica (automática, objetiva, sem a intervenção humana).

Neste sentido, ainda sobre a opinião de Charles Baudelaire sobre a fotografia em seus primórdios, durante o século XIX, nos relata Maria Eliza Linhares Borges:

> Não por acaso, nesse mesmo período, o poeta Baudelaire, antes de se convencer da dimensão artística da fotografia, identificou sua natureza e seu potencial com os da imprensa. Quer dizer, conceituou-lhe como uma espécie de prótese, de artefato mecânico preciso, que nada criava, muito embora fosse dotada dos atributos necessários para auxiliar no avanço tecnológico e industrial (BORGES, 2005, p. 31)

Em *No caminho de Swann*, primeiro dos sete livros que compõem a obra *Em Busca do Tempo Perdido*, Marcel Proust, através do herói da narrativa, nos traz um exemplo do valor que muitas pessoas, durante o século XIX, atribuíam a fotografia. Ao discorrer sobre o hábito de sua avó de sempre presentear as pessoas com objetos de algum valor "artístico" ou histórico, o narrador possibilita ao leitor ter a exata medida do que, para muitos, significava

então o objeto fotográfico:

> Gostaria que eu tivesse no quarto fotografias dos mais belos monumentos e paisagens. Mas, no momento de fazer a compra, e embora a coisa representada tivesse um valor estético, achava ela que a vulgaridade, a utilidade, logo reassumiriam seu lugar, pelo processo mecânico de representação, a fotografia. Procurava então um subterfúgio, tentando, se não eliminar de toda a vulgaridade comercial, pelo menos atenuá-la, substituí-la o mais possível pelo que ainda fosse arte, introduzir-lhe como que várias "espessuras" de arte: em vez de fotografias da catedral de Chartres, das fontes de Saint-Cloud, do Vesúvio, informava-se com Swann se algum grande mestre não os havia pintado [...] Cumpre dizer que os resultados dessa maneira de exercer a arte de dar presentes nem sempre foram dos mais brilhantes. A idéia que fiz de Veneza segundo um desenho de Ticiano que tinha por fundo a laguna era por certo muito menos exata do que a fornecida por simples fotografias (PROUST, 2006, p. 65 e 66)

A fotografia, como podemos perceber na passagem acima, possuía para muitos um caráter meramente técnico, objetivo – era um feito tecnológico da máquina, e não um artefato produzido pela mão humana. Todavia, podemos perceber que, ao contrário de sua avó, o jovem narrador (espécie de alter-ego do próprio escritor, Marcel Proust, como veremos mais detalhadamente em capítulos posteriores), acaba por ressaltar o valor da fotografia, tanto na forma irônica com a qual discorre sobre a "mania" de sua avó em sempre presentear com objetos de um suposto valor artístico, quanto ao afirmar, ao fim do trecho supracitado, que simples fotografias trariam uma visão muito mais exata de um local (Veneza) que ainda não conhecera, em comparação com a fabulação artística de um pintor (Ticiano).

Entretanto, ao longo do século XX, a visão dominante sobre o objeto fotográfico foi-se modificando. Ainda segundo Dubois (1993) de pura *mimesis*, ícone (conforme Peirce em sua semiótica, devido a pura semelhança com seu referente), a fotografia passou a ser vista enquanto construção do real, transposição culturalmente codificada e, portanto, espécie de símbolo (também seguindo as teorias de Peirce, o símbolo constitui-se por convenção). Sendo assim:

> A partir de então, o valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veiculo incontestável de uma verdade empírica (DUBOIS, 1993, p. 42)

> Teríamos, então, a fotografia como transformação da realidade, como composição, ficção. Registro de jogo de sombras e luzes, do ângulo, momento, pose e iluminação escolhidas pelo fotógrafo. Transposição bidimensional de um mundo tridimensional, sem nos esquecermos também que, a época, uma transposição bicolor (preto e branco) de um mundo multi-colorido.

Vilém Flusser, em *Filosofia da Caixa Preta*, reforça a idéia de que a fotografia está intrinsecamente ligada a questões culturais, como podemos observar nesta passagem:

> A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é "o mundo", mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 2002, p. 14 e 15)

Porém, por mais que se insista nesse viés simbólico da fotografia, a um fato irredutível por trás de todo disparo que nos remete sempre a uma idéia: algo ou alguém, em algum momento, esteve, concretamente e realmente, na frente da objetiva para que pudesse ser produzido o documento fotográfico. Nisto reside a dimensão indiciaria da foto: "a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda" (DUBOIS, 1993, p. 53). Desta forma, podemos salientar a fotografia, semioticamente, enquanto índice, por guardar o traço de um real, por ser referência a algo que existe (ou existiu). Ainda segundo Dubois:

> Por essas qualidades de imagem indicial, o que se destaca é finalmente a dimensão essencialmente pragmática da fotografia (por oposição à semântica): está na lógica dessas concepções considerar que as fotografias propriamente ditas quase não tem significado nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com a sua situação de enunciação (DUBOIS, 1993, p. 52)

Ora, podemos afirmar, então, que a fotografia, ao ter seu sentido ligado a uma dimensão exterior a ela, depende em larga escala, para sua recepção/interpretação, do olhar

deste receptor, olhar este que será determinado por toda a carga cultural do mesmo e, também, por toda a somatória de experiências pessoais vividas: de memórias.

O próprio Dubois nos traz um exemplo bastante eficaz para ilustrar este ponto de vista:

> Aliás, não é por esse motivo que [Roland] Barthes não nos mostra a foto de sua mãe ainda criança no Jardim de Inverno, foto que motiva toda [A Câmara Clara] *La Chambre Claire*, mas que, para nossos olhos de leitores anônimos, não teria literalmente qualquer sentido? (DUBOIS, 1993, p. 52)

Dubois nos cita a clássica passagem do livro *A Câmara Clara*, onde Barthes (2006) discorre sobre a recepção da fotografia, identificando, nesta recepção, o elemento *studium*, que seria um prazer geral, curioso e médio ao se observar uma foto, e o elemento *punctum*, que ultrapassaria o deleite visual, tocando o observador de maneira mais intensa, efetiva, emotiva. Para tanto, usa como exemplo uma fotografia de sua mãe, que para ele tinha o poder de resgatar a lembrança daquele ente querido já falecido, de trazer a tona mais uma vez, para ele, sua face verdadeira, já a tantos anos apagada pelo falecimento daquela.

Podemos afirmar, assim, que a fotografia, principalmente se pensarmos neste seu viés indiciário, teria uma relação intrínseca com a memória, uma vez que consegue demonstrar concretamente um instante perdido no tempo de algo ou alguém que já não temos mais a disposição do nosso olhar. Quando a referência já não mais existe, a foto, enquanto índice, continua ali, apontando para um vazio (referente), mas ao mesmo tempo, apontando para nós mesmos, para nossas memórias acerca daquele referente, memórias estas sim, pensando nos termos do *punctum*, nada vazias, mas repletas por nossa carga de experiências.

Temos, portanto, a fotografia como um apoio para a memória e, mais até, ela própria enquanto um instante irrepetível do passado, como instantâneo de um momento, como memória. O indivíduo, quando diante da sua própria imagem pretérita, ou da imagem de algo ou alguém que faz parte da sua trajetória, torna-se imediatamente afetado pela percepção dúbia de que, por um lado, aquele acontecimento não se dará novamente nunca mais e, por outro, concomitantemente, o mesmo acontecimento está ali, registrado diante de seus olhos e suscitando suas evocações.

Em entrevista concedida a revista *Continuum – Itaú Cultural*, Boris Kossoy discorre um pouco mais sobre a relação fotografia e memória:

> Penso que a imagem guarda um fragmento de memória que nenhum outro sistema de representação consegue igualar. O cinema, talvez, claro. Se bem que a imagem fotográfica me fascina mais porque ela é um fotograma

> apenas, sem antes nem depois, é diferente dos filmes, que são movimento, algo que a fotografia não consegue ser. Em compensação, ela tem a cena congelada. E você pode ficar horas e horas olhando para uma imagem e voltar a ela daqui a dez anos. Mas a sua interpretação sobre a mesma cena será outra, pois você já não é a mesma pessoa (KOSSOY, 2008, p. 19)

Sendo assim, se podemos considerar a fotografia como documento histórico, fonte de conhecimento e informação para pesquisadores de diversas correntes historiográficas, temos que levar em conta que ela também carrega em si uma grande capacidade de suscitar emoções, sentimentos e reflexões naqueles personagens ali retratados. Ainda segundo Boris Kossoy:

> Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente (KOSSOY, 2001, 156)

E se o historiador, no momento de analisar uma imagem fotográfica, além de levar em conta vários princípios subjacentes a imagem propriamente dita, considerar também (e principalmente) a análise que o próprio protagonista representado pela fotografia faz da mesma, com toda sua carga memorialística afetiva e intelectual, transmitida pelas palavras e gestos (comunicação verbal e não verbal) que emite no momento em que entra em contato com a fotografia em branco e preto, colorindo-a com sua organicidade e proporcionando àquele que assiste sua narração uma legenda viva e performática do registro imagético: a legenda-performance que nos informa, cognitiva e sensorialmente, a respeito do significado do documento fotográfico.

Uma experiência bastante interessante neste sentido foi por mim realizada quando da finalização de minha dissertação de mestrado em História (*A Palavra e o Ato: Memó*rias *Teatrais em Goiânia* – orientada pelo Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha), na entrevista ao diretor e dramaturgo do grupo Teatro Exercício, Hugo Zorzetti. Ao final da entrevista, registrada em suporte audiovisual, entreguei a ele, num envelope, uma fotografia que mostrava uma cena significativa de seu passado, ao lado de dois companheiros de palco. Hugo não tinha conhecimento desta foto e, ao visualizá-la, demonstrou-se realmente afetado emocionalmente por ela, pondo-se a rememorar detalhes da cena e a descrever elementos ali inscritos. Sobre isso:

> É impressionante a sintonia estabelecida entre o narrador e o documento visual de seu passado, uma simbiose que, mais uma vez, traz a mente a questão da imagem fotográfica como estimuladora de recordações permeadas de sensações múltiplas (DALLAGO, 2007, p. 06)

Para entendermos melhor a relação entre performance e memória (entendendo memória enquanto a sua expressão), nos detenhamos um pouco sobre a história do surgimento desta forma de arte. Os primórdios da performance se dão quando artistas do início do século XX procuram diminuir as distâncias entre vida e arte, tentando fazer com que a arte perdesse seu status canônico e elitizado, saindo dos museus, galerias e teatros e se aproximando cada vez mais do público. A partir de várias experiências precursoras, realizadas por diferentes correntes artísticas como futuristas, dadaístas e surrealistas, a performance chegou até a chamada *Live Art* que, segundo Jorge Glusberg:

> ...foi chamada *live* porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana. Este aspecto do dia-a-dia é expressado em objetos – mesmo os mais corriqueiros – e nos fatos inopinados da vigília e nas fantasias inconscientes do sono, unindo, dessa forma, causalidade com casualidade (GLUSBERG, 1987, p. 32)

Ora, levando em conta estas palavras podemos perceber que, já em seu nascedouro, as origens da performance remontam a intenção de fazer com que aspectos da vida cotidiana pudessem ser convertidos em arte. Sendo assim, atitudes comuns como escovar os dentes, fazer compras, levar o cão para passear, esperar por um ônibus e até (por que não?) contar uma história sobre seu próprio passado ou de outrem, podem converter-se em material criativo para a realização de performances.

Outro importante aspecto da performance que pode se ligar a uma situação de entrevista memorialística diz respeito a presença física do corpo enquanto atuante em ambas situações. Segundo Glusberg:

> ...o trabalho do corpo nas performances institui um contato direto entre emissor e receptor sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico moderno exceto pela utilização de som ou vídeo [...] Nesse sentido, a experiência da proximidade é intrínseca na performance, e a força de transmissão de atitudes comportamentais não se mostra sobrecarregada por elementos de outra espécie (GLUSBERG, 1987, p. 59)

Assim, um dos principais aspectos a serem preservados para que alguma manifestação possa denominar-se “performance” é a presença física entre emissor e receptor da performance. Esta presença, entretanto, conforme palavras de Glusberg, não impede de forma

alguma a utilização de som ou vídeo, mesmo porque estes não intentarão intermediar a relação emissor/receptor, mas sim constituírem-se enquanto elementos técnicos da performance ou, por outro lado, servirem como suporte para registro desta performance. E, no segundo caso, podemos observar outra clara relação com a situação de entrevista: o registro que é feito em vídeo deste acontecimento presente.

Ainda seguindo as indicações de Glusberg em relação ao conceito de performance, podemos observar que: “A performance não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e verdadeiras” (Glusberg, 1987: p. 59). Neste ponto da análise surge uma questão: se as performances são espontâneas e verdadeiras, e não preconcebidas, e uma situação de entrevista memorialística, onde o “eu” rememorante irá “performar” situações e experiências já ocorridas em sua vida e registradas em sua memória, até que ponto não há uma pré-concepção na narrativa destas recordações do passado feitas por este intérprete?

Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs a memória não é algo sólido, imutável, concreto, mas sim uma reconstrução contínua que o “eu” rememorante faz dos dados do passado a partir de um ponto de vista atual. Segundo ele:

> a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se (HALBWACHS, 1997, p. 71)

Desta forma percebemos que o passado, evocado pela memória através das lembranças, não é retomado “exatamente” como acontecera, mas na medida de sua relação com os acontecimentos posteriores (como as reconstruções) até o momento presente da evocação. O passado e a experiência que nele vivemos, neste sentido, só chegam até nós através dos olhos do presente, guardando sempre uma forte vinculação com este, uma vez que o que está sendo vivido no presente, ou fora vivido em passados posteriores ao passado evocado, influenciam sobre a leitura deste passado.

Pelo exposto, então, podemos inferir que o “eu” rememorante, no momento de uma entrevista memorialística, não estará evocando sua memória como se esta fosse um livro fixado e fechado, ao qual não cabe nenhuma reescrita ou seleção, mas sim, por outro lado, fazendo uma operação de busca pelas recordações de forma viva e espontânea, constituindo-se enquanto personagem narrativo no momento da entrevista do ponto de vista do presente (e de outros presentes já passados), personagem este que certamente seria diferente se a entrevista fosse realizada um ano antes ou depois daquele exato momento em que está oferecendo sua performance diante do entrevistador.

O corpo presente na performance, não apenas por sua presença, mas por tudo aquilo que emite/transmite através de sua expressão, dá-nos a exata medida do que se busca através da performance: o mínimo de significantes (redução/compactação/síntese), o máximo de significados (potencialização do significante). A leitura da linguagem deste corpo, liberto (mas nunca completamente) de cânones e estereótipos, pode revelar muito mais sobre o performer do que propriamente seu discurso verbal. Entretanto, este também deve ser levado em conta, até porque além da transmissão de palavras, possui suas próprias possibilidades performáticas: pausas, entonações, inflexões, acentuações, etc.

Mesmo que, inicialmente, o foco das primeiras performances tenha sido o aspecto corpóreo-visual, relegando a um segundo plano a palavra, a oralidade, Marvin Carlson observa que, posteriormente, o aspecto oral das performances voltou a desempenhar papel de destaque. Segundo ele:

> A mudança é clara quase sempre quando se olha a performance recente. A performance solo, ainda que construída sobre a presença física do performer, baseia-se fortemente sobre a palavra, e muitas vezes sobre a palavra como revelação do performer, mediante a utilização de material autobiográfico[1] (CARLSON, 1996, p. 116)

Se a palavra pode ser entendida como um ato de revelação do performer, mediante material auto-biográfico, o corpo também participa deste processo e, neste caso, não deixa de trazer consigo algo de material auto-biográfico também. Palavra como prolongamento do corpo, corpo como emissor da palavra, uma vez que, segundo Paul Zumthor: “A voz emana do corpo, mas sem o corpo a voz não é nada” (ZUMTHOR, 2005, 89) .

Mas, ao revelar-se através de sua performance, o que o performer realmente está revelando? À si mesmo? É certo. Às suas memórias, na já referida situação de entrevista memorialística? É bastante provável. À sua dimensão inconsciente? Vejamos o que nos diz Jorge Glusberg:

> O homem, o sujeito que produz as atuações, não o faz tão livremente, nem tampouco segue os ditames de um arbítrio caprichoso ou de uma decisão abrangente. Uma realidade mais profunda o impele a descobrir novas variáveis. A liberdade do performer está submetida a esta relação entre o inconsciente e o consciente, que afeta, ao mesmo tempo, seu comportamento em relação a seus companheiros e o modo com que ele toma contato com seu público. [...] Acreditamos que a verdadeira função da performance reside na dimensão do desejo inconsciente. O que nós temos acesso, em termos externos, num plano exclusivamente crítico, é somente a

> aparência de um fenômeno cuja essência não conhecemos em sua verdadeira magnitude. Essa magnitude do desejo inconsciente é aquilo, no nosso ponto de vista, que mobiliza cada ação do performer (GLUSBERG, 1987, p. 123 e 124)

Partindo do presente, do aqui e agora, o narrador de suas próprias memórias, fonte e documento vivo da história oral, nos traz sua trajetória de experiências, sejam elas quase contemporâneas, de alguns anos ou de muitos, através de sua fala e corpo, ou antes, da fala de seu corpo, como apontado por Paul Zumthor. (1989). Embora o material utilizado para a construção de sua performance sejam as suas lembranças, nunca podemos perder de vista que estes fatos ocorridos previamente na vida do "eu" rememorante não estão de modo algum fechados, sólidos, definidos e explicados: como já dito, a partir do prisma do presente, o narrador vai reconstruindo seu passado, transformando experiências em testemunho, mas em testemunho vivo, em palavra pulsante, escrita do corpo, letra grafada com saliva e suor (voz e gestos).

Pensando nessa dicotomia passado/presente ou, antes, não tanto numa dicotomia, mas sim numa relação dialética, podemos nos utilizar de algumas palavras de Paul Ricouer a respeito dos estudos de Husserl, tomando os conceitos de lembrança primária (ocorrida no passado) e lembrança secundária (retomada no presente), bem como a polaridade retenção/repetição. Com base em Husserl, Ricouer afirma que a reprodução pressupõe que a lembrança primária de algo "desapareceu" e voltou. Sendo assim, no presente, não temos uma repetição exata do que ocorreu no passado, pois a lembrança secundária não é uma apresentação, mas antes uma reapresentação. Reapresentação esta daquilo que, ocorrido anteriormente, fora retido apenas pela percepção do momento, mas já não tem mais vínculo com a percepção atual: desprendeu-se, tornou-se passado, embora um passado que se encadeia, que faz seqüência com o presente (RICOUER, 2007).

O presente, então, reconhece o passado: como sendo o mesmo, agora reproduzido, e como sendo outro, diferente da impressão primeira visada. Para isto, a influência do lapso de tempo (expressão que Ricouer utiliza para denominar tudo que está entre a lembrança primária e a secundária) ou, antes, a influencia de sua espessura, não se torna tão significativa, uma vez que acontecimentos próximos, médios ou longínquos estão todos na dependência da esfera da retenção: retidos, mas não mais ao alcance da percepção; "irremediavelmente perdidos" e passíveis, no presente, apenas de poderem ser retomados pela reprodução ou, se quisermos adiantar um conceito que usaremos adiante, pela "repetição".

Tendo em vista, então, este presente espesso, repleto de acontecimentos que não

passam, que ficam retidos, que influenciam nosso ser atual, podemos trazer à discussão um dos mais importantes nomes não apenas da psicanálise, como também de toda ciência de todos os tempos: Sigmund Freud. Em seu importante texto *Recordar, Repetir e Elaborar (Novas Recomendações Sobre a Técnica da Psicanálise II)* (1914), Freud defende que, na moderna abordagem psicanalítica de então, o trabalho do médico consistia em estudar tudo o que se achava presente, de momento, na superfície da mente do paciente, e empregar a arte da interpretação principalmente para identificar as resistências que lá apareciam, para então torná-las conscientes ao paciente. Para ele esta técnica, de forma descritiva, é uma maneira de preencher lacunas na memória do paciente e, de forma dinâmica, de superar resistências devidas à repressão (FREUD, 1924).

Para Freud, o fato de o paciente esquecer impressões, cenas ou experiências quase sempre se reduz a não tê-las interceptado anteriormente. Quando o paciente fala sobre estas coisas supostamente "esquecidas", raramente deixa de acrescentar: "Em verdade, sempre o soube; apenas nunca pensei nisso." Até mesmo chega a demonstrar desapontamento pelo fato de não lhe virem à cabeça coisas em quantidade suficiente que possa chamar de "esquecidas" – coisas estas em que, na verdade, nunca pensou desde que aconteceram. O paciente, assim, acaba se recordando de coisas que nunca poderia ter esquecido, porque estas nunca foram notadas: nunca foram conscientes (FREUD, 1924). Se quisermos, aqui, retornar um pouco a Paul Ricouer, podemos arriscar uma aproximação, por um lado, entre estas coisas que, num primeiro momento, não foram notadas, e as já referidas lembranças primárias, retidas num primeiro momento mas já deslocadas do eixo da percepção atual; e, por outro lado, o recordar-se freudiano com as lembranças secundárias, reproduzidas no presente e passíveis de reconhecimento enquanto a mesma (presença do ausente) e enquanto outra (diferente da presença e ao mesmo tempo diferente do presente).

Em contrapartida, Freud analisa que, em determinados casos, os pacientes comportam-se de maneira a não necessariamente recordar o que esqueceu e reprimiu, pelo menos não no sentido tradicional a que atribuímos o uso da palavra recordar. Nestes casos, o paciente expressa este recordar pela atuação, ou antes atua-o (*acts it out*); ele reproduz a recordação não como lembrança, mas antes como ação; repete, sem saber, naturalmente, o que está a repetir. Por exemplo: ele não irá se lembrar de que tinha uma postura desafiadora e crítica perante os pais, mas sim passará a adotá-la para com o médico, repetindo o comportamento pregresso (FREUD, 1924).

Ora, o conceito de atuação (*acting*) levantado por Freud surge em nossa discussão com muita propriedade, levando em consideração o que já abordamos anteriormente sobre a

performatização presente das memórias, no momento de um depoimento oral (ou antes audiovisual, pois levando em conta voz e corpo) por parte do "eu" rememorante. Se, por um lado, o paciente freudiano irá, de forma inconsciente, reviver performaticamente as lembranças reprimidas de seu passado (ou, como já dito antes, de uma outra camada de seu presente), repeti-las, o narrador de suas memórias, ao performar suas experiências num presente momento, embora de forma consciente, poderá revelar muito mais do que expressa em nível consciente, visto que seu corpo, voz, atitudes, ou seja, todo seu aparato corpóreo, está a serviço de uma espécie de *acting*, de uma performance, que parte do presente mas objetiva, enquanto representação, repetir um passado vivido. E, como bem argumenta Freud, não será necessariamente pelas lembranças, por aquilo que diz, que expressa conscientemente, que o paciente irá revelar as causas pretéritas da formação de seus sintomas, mas sim por sua atuação, sua performance, sua postura diante do analista. da mesma forma, ao tentar entrar em contato com esferas outras do presente do narrador de suas próprias memórias, o pesquisador pode obter muito mais informações se, ao invés de deter-se exclusivamente naquilo que é revelado, procurar, através da observação do *acting* do entrevistado, também tentar desvendar o que ficou oculto a nível consciente, mas que foi atualizado e emitido pela expressão performática do narrador.

Para Paul Ricouer, a dimensão consciente, reflexiva, está em seu auge quando nos concentramos no esforço de evocação e/ou recordação: a penosidade deste esforço enfatiza a reflexão. Quando, porém, uma simples evocação surge, podemos dizer que a dimensão consciente permanece em estado neutro, uma vez que a lembrança surge simplesmente como presença do ausente (reconhecimento). Ricouer cita como exemplo de evocações involuntárias as famosas passagens dos livros que compõem a obra *Em busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, passagens estas em que somam-se situações nas quais memórias involuntárias surgem e, tais como os casos da repetição freudiana, fazem com que o "eu" rememorante (no caso, o herói proustiano) mais do que apenas se recordar, reviva, redescubra, repita, sinta e/ou sofra, na forma da lembrança secundária, a presença da ausente lembrança primária.

A primeira destas lembranças, descrita por Proust, acontece logo nas primeiras páginas do primeiro volume de *Em busca...*, o livro *No caminho de Swann*: trata-se do bem conhecido, por parte dos leitores do romancista francês, episódio da *madeleine* (ou madalena), espécie de bolinho pequeno e fofo, típico na França. Deixo, aqui, que a voz do próprio narrador coloque com suas palavras a descrição deste acontecimento:

> Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais

> um dia tão sombrio quanto o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? (PROUST, 2006, p. 71)

Fica clara, nesta passagem, a dificuldade do herói proustiano em perceber, de forma consciente, a razão da alegria despertada pelo sabor do chá com a m*adeleine*. Embora tenha uma percepção clara do *pathos* que o atinge, o narrador não consegue, reflexivamente, encontrar a razão de tal sentimento despertado pelo *acting* de beber o chá. Apenas algum tempo depois, após um grande esforço de reflexão, é que ele percebe tratar-se efetivamente de uma repetição, que conseguira, enquanto lembrança secundária, trazer à tona o que fora retido na lembrança primária: tratava-se das manhãs de domingo onde, na sua infância, ao ir cumprimentar sua Tia Léonie, dividia com ela o mesmo chá com os mesmos bolinhos.

Um odor, um sabor, o som de uma palavra ou do trecho de uma canção – esses estímulos, que perpassam muitas das centenas de páginas dos sete volumes que compõe toda a história narrada por Proust, por mais modestos que pareçam, trazem em si o frescor da recordação justamente por que já se desligaram de nossa percepção: foram retidos, mas não são mais percebidos sensorialmente no momento presente; quando repetidos, estabelecem a ponte que liga o presente atual a um presente outro, a outra camada do presente, que não chamaremos de passado justamente porque não passou, estava ali, retida, guardada, esperando o estímulo perceptivo adequado ou, antes, a lembrança secundária, que o resgatasse dos labirintos do inconsciente.

Por outro lado, retomando nossa discussão mais propriamente historiográfica, o que nos fica de instigante e desafiador é a possibilidade de, numa entrevista de história oral, poder auxiliar nosso narrador a encontrar a face de suas mais profundas memórias e, tal qual o analista, embora tendo objetivos bastante diversos, dar subsídios a este “eu” rememorante para que ele, no momento de sua performance memorialística, possa encontrar o “eu” que tivera sido e, através da comunicação corpórea, de seu corpo que atua diante de nós e que rabisca as linhas de sua trajetória de vida, resgatar do esquecimento passagens

importantíssimas para a composição de um trabalho de história oral. Seguindo a linha proustiana, temos diversas possibilidades de potencializar este resgate de memórias através de repetições de ordem sensorial, de *reminders* exteriores que auxiliem as operações da lembrança: notícias de jornal, músicas, roupas, lugares de memória, etc. E, também, como não poderíamos deixar de citar, uma vez que este elemento embasa toda esta investigação teórico-empírica, fotografias.

Voltando a questão da imagem propriamente dita, podemos perceber que a fotografia, assim, no momento da entrevista citada no início do capítulo (com o ator e diretor Hugo Zorzetti), serviu como uma espécie de catalisadora de memórias para o entrevistado mas, além disso, teve um poder instantâneo de trazer a tona lembranças carregadas de uma força emotiva, de uma afetividade expressa com palavras e gestos. Analisando a comunicação não verbal de Hugo no momento em que retira a fotografia do envelope e mira seu olhar sobre ela, podemos perceber toda carga afetiva presente no instante em que, estimulado pela imagem, evoca experiências passadas. Seu sorriso franco e olhar emocionado denotam um grande prazer provocado pela observação da fotografia, acompanhados da expressão “Maravilha!”, que corrobora toda a gestualidade que assume a partir de então. Em seguida, Hugo coloca a fotografia numa posição onde esta passa a ser captada pela câmera de vídeo, e inicia uma espécie de descrição dos elementos compositivos da imagem. Primeiro, detém-se sobre a primeira figura humana, da esquerda para a direita, presente na foto, descrevendo-a como o ator Gotyschalk Fraga, ex-membro do grupo Teatro Exercício, e em seguida passa a algo mais próximo de um esforço de evocação, quando tenta se recordar de qual instante era aquele, captado pela fotografia. Logo após, desvia-se por um instante de seu eixo inicial de rememoração para pronunciar as palavras “esse fusquinha aqui é meu!”, demonstrando ter reconhecido outro elemento presente na fotografia e trazendo-o à tona como uma espécie de estratégia para desviar-se de seu esforço evocativo, como forma de “dar um tempo” a sua memória para que, posteriormente, retome a busca pela recordação do significado do acontecimento total retratado.

A legenda que, nas primeiras fotografias, era algo praticamente inexistente acompanhando as imagens, ganha uma dimensão totalmente diferente quando, ao invés de escrita ao lado da foto, é narrada, “performada” pelo eu rememorante, aquele indivíduo congelado pela fotografia num instante de seu passado e descongelando a “frieza” da imagem com suas recordações estimuladas pela foto. A composição da imagem, mesmo obedecendo a imperativos técnicos, traz toda a carga afetiva para aquele personagem ali retratado, o que nos faz remeter mais uma vez a Benjamin, quando afirma que “a diferença entre a técnica e a

magia é uma variável totalmente histórica" (BENJAMIN, 1994, 95).

Pensemos, agora, num outro tipo de situação que, todavia, guarda bastante proximidade com a experiência descrita acima. Se concordamos que a fotografia pode, conforme levantado, servir de estimulo, fazer-nos ver detalhes impossíveis de captar a olho nu, provocar recordações, emoções, sensações múltiplas, observar com os olhos do presente as faces e cenas do passado, instigar performances, temos, então, a arte da fotografia como um apoio ao mesmo tempo técnico e sensível, como uma fonte de inspiração ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, para artistas das mais variadas artes e suportes de composição estética. Desde atores/performers, dançarinos, cineastas, artistas plásticos, músicos e, em absoluto, escritores. Para finalizar este capítulo, então, faremos uma breve descrição de uma experiência envolvendo a relação entre fotografia, memória e performance: uma performance realizada por um grupo de atores, sempre pensando na fotografia enquanto forma de suscitar emoções, recordações e também como material concreto e visual para a composição de personagens e caracteres.

Pensando neste viés, iremos nos aprofundar na obra de um dos mais importantes literatos ocidentais. Entretanto, o escritor no qual nos deteremos, mesmo não sendo exatamente conhecido por trabalhar com fotografias e discorrer longamente sobre elas em suas obras, é, por outro lado, bastante famoso por abordar a memória e as temáticas relacionadas a ela: trata-se do romancista francês Marcel Proust, já citado anteriormente, e sua vasta obra *Em Busca do Tempo Perdido.* Entretanto, a tarefa de relacionar seus escritos, sua performance literária, com a fotografia, e identificar a última como elemento impulsionador da escrita da primeira, ficará para um próximo estudo, onde os trechos de *Em busca...* irão direcionar nossa trajetória na busca pela referência da imagem fotográfica na vida e obra de Marcel Proust.

Notas

[1] Tradução livre para fins de pesquisa. No original, em inglês: "The shift is clear almost everywhere one looks in recent performance. Solo performance, though still built upon the physical presence of the performer, relies heavily upon the word, and very often upon the word as revelations of the performer, through the use of autobiographical material."

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Trad. de Manuela Torres. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e histórica da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: vl. 1, Ed. Brasiliense, 1994.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction***.** London: Routledge, 1996.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

DALLAGO, Saulo. Fotografia e Memória: a imagem visual como estimulo ao ato de rememorar. *Anais eletrônicos do III Simpósio Internacional Cultura e Identidades*. Goiânia, GO: Editora da UCG, 2007.

DE ROSBO, Patrick. *Entrevistas com Marguerite Yourcenar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

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

FREUD**,** Sigmund. *Recordar, Repetir e Elaborar* (Novas Recomendações Sobre a Técnica da Psicanálise II) (1914). Disponível em < http://www.scribd.com/doc/7229887/RECORDAR-Repetir-e-Elaborar?autodown=doc **>.** Acesso em 01/04/2011.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance:* do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Leitura Dinâmica, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História.* São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Os mistérios da fotografia – entrevista concedida a Mariana Lacerda. *Revista Continuum Itau Cultural – O olhar em fragmentos.* P. 16-23, ago. 2008.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido:* No caminho de Swann (volume 1). Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo***.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

A VERTIGEM DO TEMPO NAS MEMÓRIAS FOTOGRÁFICAS DA AVENIDA SENHOR DOS PASSOS

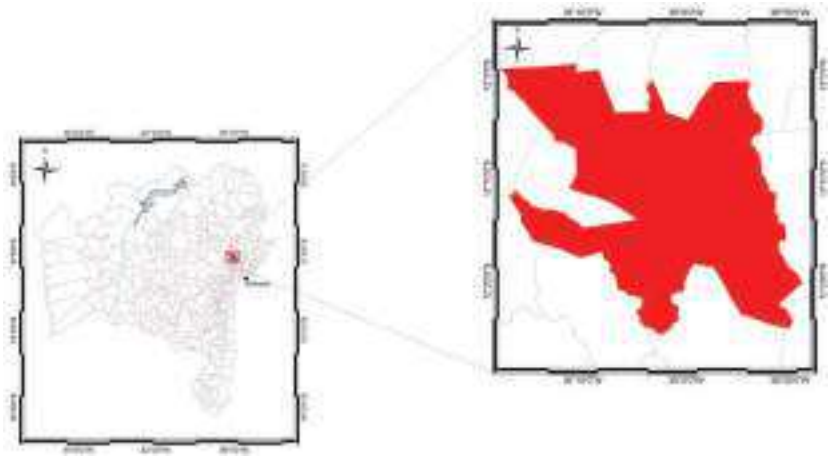
Sidiney de Araujo Oliveira
Universidade do Estado da Bahia
E-mail: leonfsa@gmail.com

RESUMO
O texto aborda a imagem fotográfica como recurso que se lança mão para preservar e elucidar a memória arquitetônica e urbanística da Avenida Senhor dos Passos, entre as décadas de 1980 e 2000, na cidade de Feira de Santana – Bahia, que nos primórdios do século XX figurou como endereço privilegiado da elite econômica e política local. Atualmente, ela se constitui como principal logradouro do comércio central, onde a especulação imobiliária fez com que antigos imóveis fossem postos abaixo para ceder lugar a novas arquiteturas ou simplesmente se transformassem em estacionamento privativo de veículos. Diante de tais transformações, grupos de intelectuais passaram a promover exposições fotográficas das imagens produzidas pelos fotógrafos, leitores privilegiados e desenhadores da cidade de Feira de Santana, na perspectiva de perpetuar a vera imagem da cidade, que desperta para o presente as múltiplas cidades que a de hoje encerra. Para tanto, a discussão se encontra ancorada na literatura produzida pelos memorialistas locais, periódicos e jornais da cidade de Feira de Santana. A metodologia utilizada envolveu catalogação das fontes no Arquivo do Museu Casa do Sertão, da Universidade Estadual de Feira de Santana, Arquivo Público Municipal de Feira de Santana, arquivo do Jornal Folha do Norte e do Jornal Noite e Dia. Assim, após a verificação, foram feitas leitura e análise dos dados obtidos.

Palavras-chave: Imagem fotográfica; imagem urbana; Avenida Senhor dos Passos.

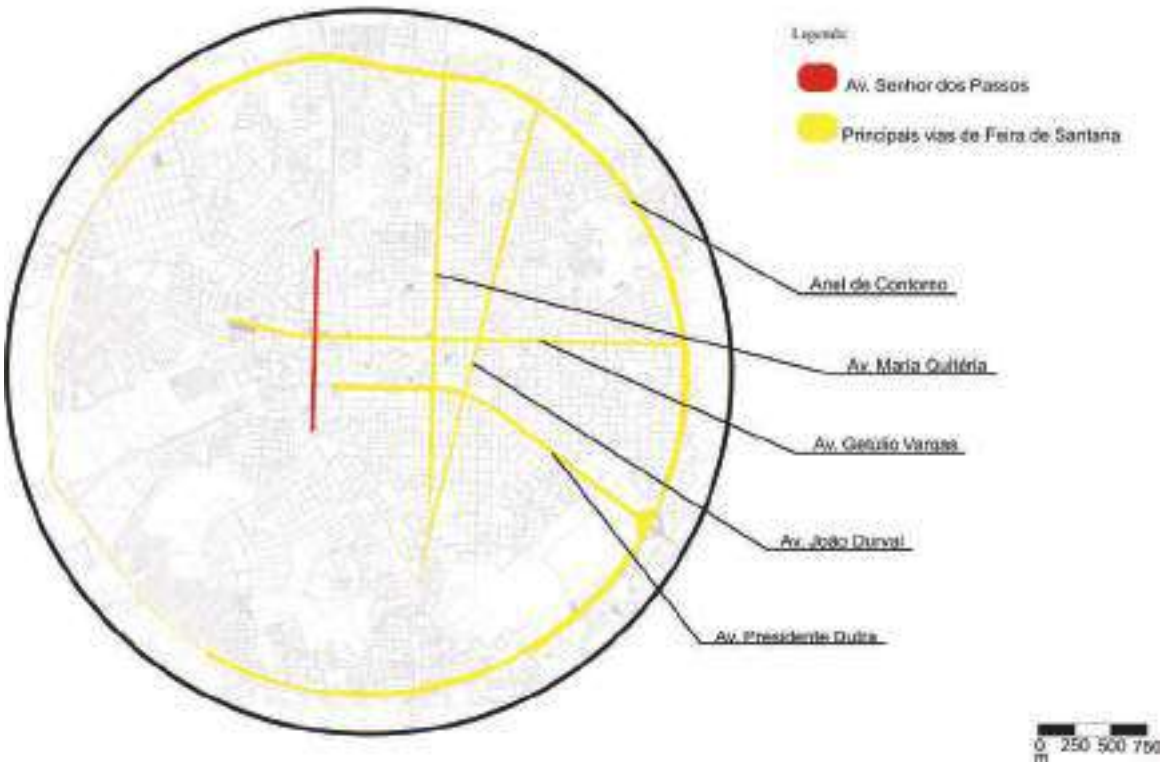
INTRODUÇÃO

A cidade de Feira de Santana – Bahia localiza-se a 108 km em relação à capital, Salvador, como mostra o mapa 01[i], e, de acordo com o senso do IBGE de 2006, possui 584.497 habitantes. A Avenida Senhor dos Passos atravessa por inteiro o centro comercial da cidade, no sentido norte-sul, e constitui-se como uma das principais vias por onde circula toda a população feirense. No final do século XIX, ela foi aberta para morada dos aristocratas do gado [ii]. Nos primórdios do século XX, foram surgindo casas elegantes e monumentais, cuja releitura baseava-se no chamado estilo eclético – arquitetura em voga naquele momento em centros de cidades brasileiras que se conduziam por um crescimento econômico. A Senhor dos Passos, na visão de Eurico Alves Boaventura [iii] (2006, p. 86) era uma rua "bela e calma (...) era toda uma nostalgia e senhorial poesia. Poesia de recordar..." [iv].



Em 1913, a Rua do Senhor dos Passos já era considerada como uma das mais belas de Feira de Santana pelo Jornal Folha do Norte [v]. Esta atribuição de gosto, para além do seu caráter estético, tinha mais uma intencionalidade. Sua adjetivação como "bela" era sublinhada pelo fato de que neste endereço residiam, em sua grande maioria, as famílias mais ilustres de Feira de Santana e que hospedaram distintos visitantes, a exemplo do Imperador D. Pedro II e D. Teresa Cristina, D. Gastão de Orleans, Osório Duque Estrada, Ruy Barbosa, Getúlio Vargas e outros. Abaixo, no mapa 02 [vi], podemos visualizar a Avenida Senhor dos Passos no centro urbano de Feira de Santana.

LOCALIZAÇÃO DA AV. SENHOR DOS PASSOS



Na década de 1960, houve mudanças significativas no desenho urbanístico de Feira de Santana. O Jornal Situação, do dia 31 de dezembro de 1969, descreve com muito agrado o progresso alcançado pela urbe na gestão do então Prefeito João Durval Carneiro (1967 – 1971), exaltando a gratificante ascensão de empreendimentos imobiliários públicos e privados. Esse tempo trazia consigo a atmosfera da modernidade para perto da cidade, que se orgulhava e reafirmava sua condição de "Princesa do Sertão".

Em sua campanha eleitoral, João Durval Carneiro prometera empenho incondicional para promover a industrialização de Feira de Santana e, para tanto, realizaria obras de infraestrutura capazes de atrair grandes indústrias para a cidade. Em atenção a essa promessa, inaugurou-se a Escola do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), em 1968; expandiu-se o serviço de energia elétrica, via usina de Paulo Afonso, e foi inaugurado o Serviço de Telefones Automáticos através da Telefonia. Ainda nessa gestão houve a instalação da 35º Batalhão de Infantaria, criação da Faculdade Estadual de Educação, e, em 1969, a elaboração do Plano de Desenvolvimento Local Integrado (cf. OLIVEIRA, 2008) [vii]. Esses sucessos implicaram transformações físicas na paisagem urbana condizentes com as características de uma cidade industrial.

Assim, a construção de um ideário de modernização, entre as décadas de 1960 e 2000, provocou, paulatinamente, o apagamento das referências do passado vivido nos luxuosos casarões da Avenida Senhor dos Passos. A destruição ou substituição de referenciais visuais do passado existentes no espaço urbano por novas construções causou uma espécie de vertigem, onde mesmo a promessa da técnica como garantia de futuro promissor desgastou-se pela destruição dos elementos que representariam os elos entre o presente e as temporalidades já passadas. Restou à memória de Feira de Santana valer-se das fotografias antigas para restaurar fragmentos de sua história pujante que se transformou à medida que a urbe se projetava para o futuro.

FOTOGRAFIAS: A PRESENÇA DO AUSENTE

A dinâmica urbana obedece ao imperativo das mudanças como se fosse uma força divina num constante destruir-se para, novamente, reconstruir-se. É o processo que denomino de vertigem dos tempos, tendo em vista que as diferentes concepções do

uso do espaço citadino também intervêm na relação entre os valores do passado e do presente.

A sensibilidade tende a atribuir importância emocional ao passado e configurar um discurso a respeito do mesmo, pois a imagem de uma cidade moderna resulta do objetivo do desenho urbano de Feira de Santana, causando um choque entre o progresso e a tradição, uma vez que, para ser reconhecida como moderna, houve necessidade de destruir antigas referências e reordenar o espaço urbano a partir de critérios técnicos, estéticos e higiênicos, enfim, construir outra visualidade sobre a qual incidiu a sociedade e suas transformações, violência, drogas, prostituição, etc.

Essas transformações tornaram a Avenida Senhor dos Passos bem diferente do que ela fora na primeira metade do século XX, irreconhecível para quem viveu ali por muito tempo e experimentou diversas sensações porque, como alerta Ítalo Calvino (2009, p. 34) [viii], "cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem formas, preenchidas pelas cidades particulares". Partindo dessa compreensão, entendo que a cidade é percebida de forma plural e, como tal, admite diferentes abordagens que, por sua vez, assumem formas metafóricas da imagem urbana composta pelo desenho da arquitetura, da pintura, dos monumentos erguidos ou do traçado das ruas. A paisagem urbana vai se impondo como um texto a ser lido, decodificado, e assim o é a partir das experiências individuais e coletivas.

A imagem fotográfica nos propicia diversas leituras, remete ao imaginário do outro e provoca nossas sensibilidades, auxilia a memória e alavanca lembranças subjacentes ao momento em que aconteceu o registro fotográfico, podendo servir como uma das formas de conhecimento do mundo. Remete-nos a inúmeras experiências visuais, é capaz de nos silenciar e, ao mesmo tempo, de nos roubar a fala. No senso comum, somos tentados a acreditar que fotografias são representações fidedignas da realidade, não mentem, tornando inquestionável aquilo que elas mostram.

A fotografia causou uma revolução na captação das imagens. Desde o momento em que Daguerre [ix] a apresentou ao mundo, as imagens tenderam a uma constante metamorfose. Trata-se de um artefato que provocou discussões, as quais perpassam pelo campo da filosofia e das ciências sociais e, especialmente, da história da arte, no qual se discutem questões que lhe dizem respeito enquanto uma arte capaz de representar a realidade. Também sofreu resistência enquanto fonte de pesquisa, mas o seu valor documental foi admitido na história, por exemplo, a partir do alargamento da noção de

documento histórico que se deu com a *Escola dos Annales*. Peter Burke (2004, p. 29) [x] entende que "elas são especialmente valiosas, por exemplo, como evidência da cultura material do passado", mas percebe que, mesmo com a abrangência do conceito de documento, "poucos historiadores trabalham em arquivos fotográficos, comparado ao número desses estudiosos que trabalham em repositórios de documentos escritos e datilografados" (BURKE, 2004, p. 12). Também constata o fato que, em meio à produção historiográfica, muitos pesquisadores tendem a tratar a fotografia como mera ilustração, sem nenhum comentário ou tratamento de análise, servindo como evidência conclusiva da temática, perdendo-se a oportunidade de obter novas diretrizes e métodos de investigação.

A produção da imagem fotográfica sempre é fruto da vontade do fotógrafo, portanto, subjetiva por excelência. Há interferência do fotógrafo na escolha do recorte, do espaço e do tempo. Indiscutivelmente, a fotografia é "um ato consciente, direcionado e objetivado" (MAGALHÃES, SILVA, OLIVEIRA, 2009, p. 15) [xi] que aproxima de tal forma o fotógrafo e sua produção e os torna um binômio indivisível, como considera Boris Kossoy (2001) [xii]. Há muitos fios e intricadas tessituras nesse processo. O fotógrafo pode controlar a intensidade da luz interna e externa, escolher o melhor ângulo, posicionar-se de uma determinada maneira para captar a imagem fotográfica, e esse é o exercício da criação estética da imagem. Em síntese,

> as fotografias não são, como muitas vezes se pensa, um mero registro mecânico. Sempre que olhamos uma fotografia tomamos consciência, mesmo que vagamente, de que o fotógrafo selecionou aquela vista de entre uma infinidade de outras vistas possíveis. Isto é verdade mesmo para o mais banal instantâneo de família. O modo de ver do fotógrafo reflete-se na sua escolha do tema (BERGER, 1972, p.14) [xiii].

A fotografia emergiu no ambiente urbano propiciado pela Revolução Industrial como elemento que possibilitaria o conhecimento do mundo por meio das produções de um novo profissional – o fotógrafo. Muitos desses profissionais acompanharam o crescimento urbano das cidades através da técnica fotográfica, o que já indicava sua alta capacidade informativa. Por ter sido de Paris a primeira imagem fotográfica, isso sugere que ela seja um método de análise do produto urbano dotada de inúmeras possibilidades de estudos e análises. É um recurso ilimitado que evidencia temas, estejam eles no primeiro plano ou na periferia da imagem. Nas fotografias é possível verificar a movimentação na rua, o comércio, tipo de calçamento, tipos de construções e monumentos, eventos esportivos e sociais, acontecimentos políticos e personagens

característicos do lugar. As abordagens no primeiro plano são variáveis às sensibilidades de pessoas comuns e daqueles que poderiam ser considerados leitores especiais da cidade, por exemplo, pintores, cronistas e fotógrafos.

Valter Gomes dos Santos Oliveira (2007, p. 22) [xiv], do ponto de vista que "a fotografia, nos seus quase duzentos anos de existência, é considerada uma testemunha privilegiada das diversas experiências urbanas nos quatro cantos do mundo", empreendeu uma pesquisa a respeito do fotógrafo Osmar Micucci na cidade de Jacobina Bahia. O autor observou que há um imenso repertório de imagens fotográficas das cidades em processo de modernização, desde a capital francesa, Paris, às cidades brasileiras. Percebeu que a atitude de fotografar o momento das transições urbanísticas foi algo muito comum. Como exemplo, ele diz que Charles Marville fotografou a Paris de Haussmann; Marc Ferrez e Augusto César Malta de Campos fotografaram o Rio de Janeiro do início do século XX; e Osmar Micucci fotografou a cidade de Jacobina, Bahia, dos anos 1955 a 1963, que suspirava pelos ares da modernidade. Nessa mesma dimensão, encontrei os estudos de Sinara Bonamigo Sandri (2007) [xv] a respeito de Virgílio Calegari, que fotografou a cidade de Porto Alegre no alvorecer do século XX, que também sonhava ser uma cidade moderna e atualizada.

Nessa mesma possibilidade de narrativa do olhar, também pude observar a *História nas Lentes*, de Antônio Ferreira de Magalhães (2009). Esse profissional da fotografia fez inúmeros registros fotográficos da cidade, com temáticas variadas que compreendem a dimensão dos mais complexos assuntos que orbitam em torno de uma cidade, voltando sua objetiva para a mira de um tempo no qual Feira de Santana alterava sensivelmente o seu cotidiano, posicionando-se tanto como um espectador quanto como um usuário urbano. O referido livro traz uma narrativa fotográfica da década de 1970, e é uma versão da história de Feira de Santana que busca superar a compreensão do imediatamente visível, atentando para as relações ocultas ou pouco aparentes no esforço por articular as partes ao todo, dando-lhe significado no contexto citadino. Os estudos compreendem que aqueles fotógrafos são "testemunhas privilegiadas" da cidade, desenham-na e assim compõem uma narrativa visual do ambiente urbano. A forma de pensar e projetar a cidade é demonstrada na sua tentativa de reprodução de mundo compreendido e evidenciado pela moldura que limita a composição fotográfica, ela está repleta de elementos ideológicos.

O olhar profissional, através do seu equipamento, tem o poder de congelar, paralisar uma mínima fração do *continuun* do tempo, fornecendo ao porvir a presença

do ausente, dotando a fotografia como um lugar de memórias e lembranças. A visão de mundo do fotógrafo pode ser observada na sutileza das relações entre signo e imagem, e os elementos simbólicos estão em evidência na imagem produzida, bem como os aspectos específicos de identificação. Enfim, a imagem fotográfica deve ser lida tomando como referência o aspecto cultural no qual ela foi originada, como propõe Michael Baxandall (2006) [xvi]. O autor mostra que numa imagem visual se apresentam as intenções racionais de quem a produziu. Assim, propõe que se estabeleça uma relação entre o objeto, sua individualidade e as circunstâncias no panorama geral em que estão inseridos. Desse modo, é possível uma análise clara, abrangente de uma obra-de-arte, uma fotografia, um desenho, etc., mesmo que tenham sido criados em um contexto com o qual não temos relação.

Na década de 1980, as preocupações em preservar e elucidar a memória arquitetônica e urbanística de Feira de Santana emergem como uma forma de anseio coletivo. Uma equipe presidida por Raimundo Gama[xvii], então diretor do Museu Casa do Sertão, promoveu uma intensa campanha para doação ou empréstimo de fotografias antigas nos meios de comunicação da cidade. Na perspectiva creditada à capacidade técnica de que a fotografia dispõe em reter o mundo sob a forma de imagem, bem como a peculiar constituição da memória que ela elucida onde as três dimensões do tempo se fazem presentes, o grupo de intelectuais e membros da sociedade interessados no assunto organizaram uma exposição no Museu Casa do Sertão da Universidade Estadual de Feira de Santana, no período de 23 de maio a 03 de junho de 1983. A esse respeito, o Jornal Feira Hoje destacou:

> UM PASSEIO FOTOGRÁFICO PELA FEIRA ANTIGA
> Conseguindo reunir mais de 260 peças, a Casa do Sertão, Museu da Universidade Estadual de Feira de Santana, inaugura amanhã, às 10:00 horas, a Exposição sobre fotografias de Feira de Santana, constituindo-se em uma verdadeira viagem ao passado fotográfico do município.
> A mostra, que permanece até dia 3 de junho, traz para o público preciosidades: fotos do início do século, quando as ruas da cidade ainda não tinham as denominações atuais e apresentavam uma outra feição urbana; da feira livre, do Campo do Gado, em vários locais onde a comercialização era efetuada, e até mesmo desfiles comemorativo ao 7 de Setembro, quando as mulheres ainda usavam sombrinhas para se protegerem do sol.
> (JORNAL FEIRA HOJE, 22 de maio de 1983, Caderno 2, p. 12) [xviii]

Além desse evento, tornaram-se recorrentes publicações de fotografias antigas nos periódicos locais, especialmente no Jornal Folha do Norte e no Jornal Noite e Dia,

que geralmente se ocupam com a temática relacionada ao passado da cidade. Em 2009, ano do centenário do Jornal Folha do Norte, ele apresentou a coluna *Memória Fotográfica de Feira de Santana*, na qual aparecia uma fotografia da Feira de Santana antiga e que tecia uma narrativa histórica a respeito da mesma na perspectiva de lembrar as imagens que a cidade já teve, o período em que o jornal, ainda jovem, era um dos principais arautos dos acontecimentos ligados à política e à sociedade local colocando em evidência as personalidades que, de alguma forma, se destacavam no meio social [xix]. Assim, no afã de revisitar as experiências passadas, em ambos jornais, encarregaram-se as fotografias antigas do compromisso de manter os laços do tempo entre aquela que foi a Feira de Santana de outrora distante da atual e, além disso, também reencontrar o passado do qual grande parte dos atuais cidadãos feirenses não se lembram ter existido. Acredito que essas formas de retorno ao passado queiram provocar surpresa a respeito daquilo que Feira de Santana deixou de ser, deixou de possuir, aparentando um lugar estranho, desconhecido nos tempos atuais.

Em 1994, Raimundo Gama publicou o livro *Memória Fotográfica de Feira de Santana* [xx], no qual apresenta fotografias dos lugares de memórias, como as ruas, praças, coretos e fotografias das personalidades feirenses – especialmente políticos. Em 2009, também publicou o livro *Feira de Santana em Postais* [xxi], profusamente ilustrado com postais que divulgavam a cidade de Feira de Santana ao longo do século XX. As imagens dos postais, construídas para seduzir o prazer da visão, dão visibilidade e valorizam a urbe que, por sua vez, passa a existir como imagem que se confunde com a própria cidade. Nestas imagens produzidas, a verdade que se encontra são “meras imagens da verdade” (CIAVATTA, 2002, p. 18) [xxii]. Assim, os postais seguem incumbidos de formar uma identidade local, para além de objetos a serem vistos, consumidos e discutidos, uma vez que os olhares que se lançam aos postais são coletivos, resultam de uma articulação entre o fotógrafo, o editor e o público que, por meio dos postais, transforma os lugares visitados em recordações.

As obras que se esforçam para perpetuar a vera imagem da cidade, inclusive as novas produções que seguem a mesma tendência do livro Memória Fotográfica de Feira de Santana seja em vídeo, em ambiente virtual ou as recentes exposições fotográficas lançadas pelo Clube da Fotografia [xxiii], presentificam o ausente, aquilo que foi e não é mais, buscam a construção de uma memória visual que diz respeito à intelectualidade e aos grupos que outrora tiveram grande prestígio econômico e social. Digo isso porque não há, na mesma proporção, uma visualidade dos espaços onde habitam os grupos

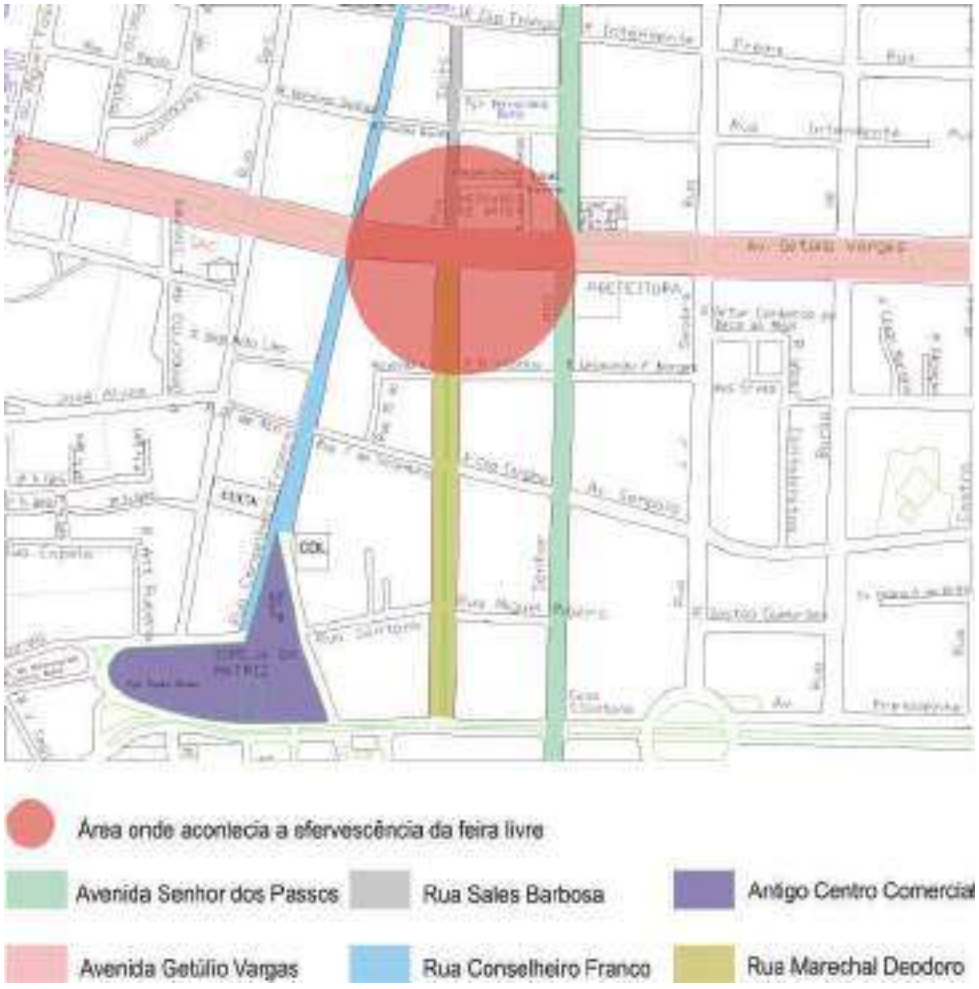
menos favorecidos economicamente, os arredores da cidade são estrategicamente esquecidos. As fotografias antigas da cidade veiculadas nessas obras geralmente são as mesmas, oriundas de acervos particulares [xxiv] onde são consideradas como verdadeiros arquivos da própria vida.

A abordagem das obras não varia muito, trata-se quase sempre dos imóveis construídos na primeira metade do século XX, praças, coretos, feira-livre, personalidades da política local e representantes das famílias tradicionais, desfiles cívicos e políticos, festas tradicionais, como a Festa de Santana, a levada da lenha, antigas micaretas quando ainda eram na Avenida Senhor dos Passos e havia o desfile dos carros alegóricos. Enfim, as imagens produzidas pelos fotógrafos, leitores privilegiados e desenhadores da cidade de Feira de Santana, e que são insistentemente veiculadas pelas diversas mídias, despertam para o presente as múltiplas cidades que a de hoje encerra.

No já citado *Feira de Santana em Postais*, publicado em 2009, o autor faz uma rápida incursão à história de Feira de Santana, tece considerações a respeito da feira livre que acontecia no centro urbano e destaca que "ela já havia cumprido seu papel de elemento catalizador da formação de uma vasta rede de estabelecimentos varejistas e atacadistas" (GAMA, 2009, p. 13). Partindo da historicidade local, Gama apresenta o ambiente histórico em que surgiu o cartão-postal, as suas características, suas temáticas que quase sempre aborda arquitetura e o urbanismo como elementos principais. A partir daí, se ocupa em reproduzir variadas imagens do centro da cidade e nenhum bairro é mencionado. Não há uma organização temática na sequência das imagens, mas prevalecem aquelas que possuem um foco alargado onde a cidade pode ser observada na sua amplitude e seus edifícios. Aparecem alguns postais que trazem os tipos humanos já consagrados na história de Feira de Santana, como o vaqueiro e o feirante, assim também imagens da antiga feira-livre e, como contraste, imagens do centro da cidade plenamente desocupado, livre da feira, onde ganham destaque os automóveis e as obras urbanísticas, os monumentos espalhados pela Avenida Getúlio Vargas, as igrejas de rito católico, os locais de lazer, como o Feira Tênis Clube, repleto de jovens. Esses espaços, onde viceja o requinte característico da elite econômica, estão afastados dos populares ou privados das presenças indesejadas. Nos postais, as piscinas aparecem como a grande atração que vem a calhar ao clima quente da região.

Trazer essas imagens significa provar que a cidade prossegue "dando saltos, crescendo em todas as vertentes, contrariando os pessimistas, superando crises,

enfrentando desafios, transformada no grande centro distribuidor dos produtos industrializados vindos de todos os pontos do país" (GAMA, 2009, p.13). Raimundo Gama (2009) deixa entender que banir a feira livre [xxv] do centro urbano não significou o fim das atividades comerciais, porque as principais características da cidade do comércio ainda permanecem bem mais aprimoradas, a cidade está mais sofisticada, limpa, higienizada e por isso alcança grandes índices econômicos. Abaixo, apresento o mapa para ilustrar melhor esse espaço.



Mapa 01. Principais artérias do centro da cidade, por onde se estendia a movimentação de pessoas no dia da feira livre. In: AZEVEDO, 2009, p. 73, alterado por José Carlos Sampaio sob orientação deste autor.

Mesmo sem a feira livre de outrora, segunda-feira ainda continua sendo o dia de grande movimentação de pessoas no centro urbano: "é o dia de maior movimento comercial principalmente para a vasta rede de estabelecimentos, que se concentram sobretudo nas ruas Sales Barbosa, Marechal Deodoro, Conselheiro Franco, nas avenidas Senhor dos Passos, Getúlio Vargas, Presidente Dutra e João Durval Carneiro e no Shopping Iguatemi" (GAMA, 2009, p. 14).

Valoriza-se também o crescimento vertical das construções, esse novo modo de habitação como opção por privacidade e segurança. Gama acredita que a cidade cresce em todos os aspectos devido aos resultados do próspero desempenho econômico pautado pelas indústrias aqui instaladas, ainda que “pessimistas e alguns poucos incrédulos”, saudosistas da velha feira-livre, não percebam o desenvolvimento contínuo da mesma. A obra em questão está repleta de imagens da cidade que se deseja. É por meio dos signos que as imagens falam, comunicam e expressam o padrão de desenvolvimento almejado porque elas são representações das criações e intervenções na paisagem citadina, denotam o crescente desenvolvimento econômico, a manutenção e a recriação do novo mundo social. As imagens que são apresentadas naqueles postais evidenciam que não há fixidez na paisagem urbana e apontam para o extremo da metamorfose do tempo no espaço urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A esperança de um futuro diferente, a ansiedade por novos valores e adentrar na metáfora da modernidade provocaram a demolição de alguns antigos imóveis e a reformulação arquitetônica de outros, caracterizando a superação dos elementos do passado. Assim, os elementos da cultura material que formam a paisagem urbana resultam do desenho que se deseja revelar para a cidade. A paisagem urbana não é construída apenas pelo espaço ocupado pelas ruas e seus artefatos, dela fazem parte a cultura e os conceitos valorizados pela sociedade que efetivamente são traduzidos pela forma de habitar e organizar espacialmente o ambiente urbano – a maneira como esse se encontra indica o modo de vida dos indivíduos e as relações que são estabelecidas entre si.

Nesse interim, as imagens fotográficas funcionam como a narrativa do olhar dos fotógrafos-desenhadores: elas permitem um breve resumo de como ficava a Avenida Senhor dos Passos nos momentos das festas da cidade, são objetos de representação da paisagem congelada no exato momento em que os sujeitos em primeiro plano abrem um sorriso, fazem um passo de dança e posam para a câmera quando, conscientes do seu efeito, se colocam antecipadamente na condição de imagem.

As imagens dos imóveis que existiram na Avenida Senhor dos Passos, congeladas nas fotografias, estão plenas de lembranças e são, a um só tempo, registro e agente histórico na medida em que nos remetem a outro tempo, permitindo analogias invisíveis a partir do presente que se mostra instável. Portanto, as fotografias são um

recurso que nos permite um retorno ao passado desse logradouro no sentido de visualizar as suas condições materiais e o desenho arquitetônico dos imóveis cuja destruição os memorialistas tanto lamentam.

Assim, a posse dessa memória presentifica o passado, possibilita recordações infinitas e recomenda que os imóveis antigos de Feira de Santana, especialmente os da Avenida Senhor dos Passos que pertenceram às famílias aristocráticas, têm a finalidade de transmitir experiências de vida a partir da percepção atribuindo-lhe sentido, uma vez que o tempo experimentado, vivido, guarda consigo a metafísica da temporalidade. Estabelece, portanto, uma seletividade entre lembrar e esquecer e assim se constrói uma narrativa na qual emerge a juventude daquela via pública, revela milhares de impressões à procura do tempo que se julga perdido, torna visível a imagem latente das lembranças mais sensíveis e que estavam envolvidas numa cortina de névoa da memória.

NOTAS

[i] Os mapas 01 e 02 se encontram em AZEVEDO, Lívia Dias. *Feira de Santana*: entre culturas, paisagens e memórias urbanas – um estudo que dialoga com as décadas de 1950 a 2009. 2010. 182 f. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

[ii] Entendo como aristocratas do gado os grandes latifundiários que lidavam com o comércio do gado, uma das principais atividades econômicas de Feira de Santana. Ainda não foi possível definir a data exata em que a Senhor dos Passos se torna uma avenida. No Dicionário da Feira de Santana, de Oscar Damião de Almeida, 2006, p. 44, afirma que ela é a primeira via pública a receber o título de Avenida, no ano de 1930, pelo então prefeito Heráclito Dias de Carvalho. É sabido que a Avenida Senhor dos Passos tem início no cruzamento com a Avenida Senador Quintino, onde existe o bar denominado *Ferro de Engomar* e terminava no cruzamento com a Avenida Getúlio Vargas, ou seja, logo após o Paço Municipal. Dali em diante, chamava-se Barão de Cotegipe. Porém, decidiu-se acabar com essa divisão e toda extensão, até o cruzamento com a Rua Washington Luis, recebeu o nome de Avenida Senhor dos Passos.

[iii] Bacharel em Direito e reconhecido poeta feirense. Considerado como um dos principais poetas do grupo modernista baiano surgido em torno da revista *Arco & Flexa* (1928-1929), mensário de cultura moderna: letras, artes, ciências e crítica, teve rápida duração.

[iv] BOAVENTURA, Eurico Alves. *A Paisagem urbana e o homem*: memórias de Feira de Santana. Feira de Santana: UEFS, 2006. Organização e notas de Maria Eugênia Boaventura.

[v] MELHORAMENTOS locaes (A arborisação das ruas e a influência das florestas sobre o clima). *Folha do Norte*, ano 5, n. 151, p. 1, 1 de jan. 1913.

[vi] OLIVEIRA, Sidiney de Araujo. *Desenhando a ideia de uma "avenida feliz"*: imagens das histórias e memórias da Avenida Senhor dos Passos. 2010, 190 f. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

[vii] OLIVEIRA, Ana Maria Carvalho dos Santos. *Feira de Santana em tempos de modernidade*: olhares, imagens e práticas do cotidiano (1950 – 1960). 2008, 211 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

[viii] CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. 2 ed., 10 reimpressão, São Paulo: Cia das Letras, 2009.

[ix] Louis-Jacques-Mandé Daguerre foi um pintor, cenógrafo, químico e inventor francês, foi o primeiro a conseguir uma imagem fixa pela ação direta da luz em 1835, a máquina incialmente foi chamada de daguerreótipo.

[x] BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

[xi] MAGALHÃES, Antônio Ferreira; OLIVEIRA, Clóvis Ramaiana Moraes; SILVA, Aldo José Morais. *História nas lentes*: Feira de Santana pelo olhar do fotógrafo Antônio Magalhães. Feira de Santana, BA., UEFS Editora, 2009.

[xii] KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 3 ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

[xiii] BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1972.

[xiv] OLIVEIRA, Valter Gomes Santos de. *Revelando a cidade*: imagens da modernidade no olhar fotográfico de Osmar Micucci (Jacobina – Ba, 1955 – 1963). 2007, 179 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

[xv] SANDRI, Sinara Bonamigo. *Um fotógrafo na mira do tempo*: Porto Alegre, por Virgílio Calegari. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

[xvi] BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

[xvii] Ex-Professor da Universidade Estadual de Feira de Santana, instituição da qual também foi um dos fundadores, Jornalista, escritor, também participou do grupo que fundou o Jornal Feira Hoje, foi presidente do Lions Club em Feira de Santana, fundou e dirigiu o Museu Casa do Sertão – UEFS. Ainda publicou outras obras, como, *Feira de Santana e Ruy Barbosa: o pouso da águia na "terra formosa e bendita*"; *Filosofia Grega Antiga*; *Recortes de Canudos*. Na política, foi secretário de Educação e Administração.

[xviii] UM PASSEIO fotográfico pela Feira antiga. *Feira Hoje*. Ano 13, n. 2.756, caderno 2, p. 12, 22 mai. 1983.

[xix] MEMÓRIA fotográfica de Feira de Santana. *Folha do Norte*. Ano 99, n. 5805, p. 7, 30 abr. 2009.

[xx] GAMA, Raimundo Gonçalves (Coord.). *Memoria fotográfica de Feira de Santana*. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994.

[xxi] GAMA, Raimundo Gonçalves. *Feira de Santana em postais*. Feira de Santana, S. edição, 2009.

[xxii] CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens*: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900 – 1930). Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

[xxiii] O Clube da Fotografia Gerson Boullos foi fundado em 2007, é uma associação de interessados em fotografia como expressão artística. O clube promove diversos eventos como exposições, seminários, palestras, passeios, etc. Em 2009, apresentou a exposição fotográfica FEIRA DE SANTANA: UMA VIAGEM AO PASSADO. Trata-se de uma coletânea de fotografias do centro urbano de Feira de Santana nas primeiras décadas do século XX que foram catalogadas em diversos arquivos pessoais, receberam tratamento especial de conservação e foram digitalizadas.

[xxiv] Estive em contato com algumas pessoas que possuem acervo muito rico a respeito da história de Feira de Santana. Alguns foram solícitos e não mediram esforços outros, por estimarem tanto seu acervo, foram incapazes de demonstrar a menor atitude de solidariedade colaborando com essa pesquisa.

[xxv] A feira-livre acontecia às segundas-feiras na Avenida Getúlio Vargas, na altura do cruzamento com a Avenida Senhor dos Passos até o cruzamento com a Rua Conselheiro Franco e, consequentemente, estendia-se pelas artérias viárias mais próximas. Em 1977 foi alocada em outro espaço a fim de deixar o centro urbano mais higienizado, limpo e civilizado, o que possibilitaria uma melhor fluidez do trânsito e do grande número de pessoas que cada vez mais circulavam por aquele espaço.

CONSIDERAÇÕES SOBRE FOTOGRAFIA, ARTE E TECNOLOGIAS DIGITAIS

Silvana Boone
Doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAVI-UFRGS
Professora do Centro de Artes e Arquitetura da Universidade de Caxias do Sul
sboone@ucs.br

A evolução do homem, desde a pré-história sempre esteve atrelada às tecnologias vigentes em cada época. A partir da invenção da fotografia, no século XIX, o homem acostumou-se a conviver com uma nova realidade de imagens intermediadas pela tecnologia dos primeiros equipamentos fotográficos. Se originalmente a fotografia estava associada à sua fixação num determinado suporte, fosse ele vidro, chapa de cobre ou papel, hoje, essa imagem se apresenta no universo da imaterialidade, a partir de dados numéricos tornados visíveis em telas de computador, telefones celulares, telas de plasma ou outras mídias armazenadoras de informação e ainda podem ser impressas sobre diversas superfícies, inclusive papel.

No século XX, assistimos ao processo de democratização da fotografia, ao advento do cinema, da televisão, do vídeo e da informática. A partir dos anos 1980, imagens de diferentes naturezas passam a traduzir os conceitos e os apelos do mundo: multiplicidade, simultaneidade, citação, apropriação, repetição, efemeridade, descontinuidade, colagem, fragmentação, que entre outros, passam a ser identificados também na produção de imagens contemporâneas. Para o homem do final do século XX torna-se necessária a criação de meios que acompanhem esses conceitos e o pensamento caracterizado pela pluralidade de acontecimentos que são gerados ao seu redor. Surge a imagem eletrônica e posteriormente, as tecnologias interativas.

As tecnologias atuais não mais tratam a imagem, também sendo fotografia, na ordem da materialidade, mas tornam dados numéricos em imagem visual que de uma certa forma, tornam visível a realidade. Uma imagem digital é uma imagem transformada em números, decodificada por um sistema computacional enquanto informação. O que vem a ser a informação numérica de dados ou uma imagem digital? André Parente define imagem digital como sendo "a imagem obtida através da digitalização de cada um dos *pixels* da imagem através da distribuição de números para cada um deles, em função de sua crominância e luminância. Muitas vezes se confunde imagem digital e imagem de síntese. (...) O conjunto dos pontos da imagem se transformará, portanto, numa matriz numérica digital" (1999,

p.284). O conceito original da fotografia enquanto impressão da luz já não corresponde ao que identificamos como fotografia digital, imaterial, não necessariamente impressa. Segundo Couchot de um ponto de vista técnico, não se trata mais exatamente de imagens, mas de informação; não mais de signos, mas de sinais codificados – os *bits* – tratáveis pelo computador, no qual imagens, sons e textos pode ser convertidos ou que podem se converter em imagens, em sons e textos" (2003, p.155).

O meio proporciona uma nova leitura de imagem e a geração de novos conceitos, bem como a idéia de representação conferida à fotografia durante muito tempo. A invenção da fotografia abriu um universo múltiplo para os artistas que, no século XIX, viam-se limitados a representar o mundo ao seu redor, condição da arte até então. Ao recorrer à fotografia como representação da realidade, fotógrafos e artistas iniciaram um processo de evolução e utilização de recursos técnicos da imagem, concretizado nas vanguardas artísticas do início do século XX. Ao final desse século, uma nova realidade da imagem se apresenta, quando novas tecnologias são incorporadas à arte e à fotografia e, mais do que isso, quando ambas caminham na mesma direção. Michael Rush diz que "com a arte tecnológica, o próprio meio de expressão muda radicalmente quando a tecnologia muda"(2006, p.186).

Assim, o final dos últimos dois séculos é marcado por grandes transformações e evoluções técnico/tecnológicas responsáveis pelos resultados obtidos na produção de uma imagem fotográfica. "O uso cada vez maior do microcomputador desencadeou uma era na qual muitos artistas podiam pegar material de uma fonte básica(uma fotografia) e manipulá-lo usando a linguagem computadorizada"(RUSH, 2006, p.178). Os recursos digitais oportunizaram facilidades e rapidez na manipulação da fotografia e, ainda de acordo com Rush, "as fotografias são traduzidas para a linguagem do computador por meio de um *scanner* , que realiza um processo novo e simples no qual uma imagem bidimensional é transformada em linguagem binária matemática(ou digital) do computador. O material primário (a fotografia) torna-se maleável porque agora consiste apenas em dígitos distintos" (2006, p.178).

Esses novos recursos oferecidos pela tecnologia digital aumentam as possibilidades e conferem à imagem contemporânea uma nova significação. Mas, se por um lado ela amplia o universo da criação, por outro, ela desvirtua a noção de realidade ou da sua representação ao qual à fotografia sempre esteve atrelada.

Crise na crença do real e manipulação de imagem

Processos de manipulação de imagem através de softwares e equipamentos periféricos computacionais permitem ao homem criar novas imagens, fictícias ou não, simulando ou ressaltando novas realidades. Conforme Carlos Fadon Vicente, "esta nova situação de inacessibilidade e volatilidade é avassaladora. Ela traz à baila a natureza perversa da fotografia – a possibilidade de sua manipulação – que deixa de ser um dado periférico e passa a ser uma questão nuclear prestando-se à censura, ao patrulhamento ideológico, ao política e/ou mercadologicamente correto"(VICENTE, 1998, p.331). Historicamente, a produção artística do homem está ligada ao contexto em que ele vive. No passado, a arte manifestou-se de diferentes formas, associada muitas vezes ao contexto social, político e religioso de sua época e localização, bem como era desenvolvida a partir do aparato técnico e científico do período. Em cada época, o artista adaptou-se às técnicas ou adaptou-as aos seus processos criativos. Desde que a fotografia começou a ser pensada de forma criativa, nela mesma ou no campo da arte, houve inúmeras referências técnicas. Tomemos por exemplo, as fotomontagens de John Heartfield, durante o período nazista na Alemanha. Engajado aos conceitos dadaístas do grupo de Berlim, Heartfield usou a técnica da fotomontagem como uma arma política para desenvolver uma crítica através da imagem impressa. Segundo Annateresa Fabris, Heartfield interessava-se pela fotografia por considerá-la uma linguagem internacional e de acesso rápido a todos (2002, p.4). E referindo-se a Benjamin, a autora destaca o "autor como produtor": "eminentemente política, a atitude de Heartfield não deixa de apresentar pontos de contato com a figura do "autor como produtor", postulada por Walter Benjamin em 1934. Nessa imagem, Benjamin enfeixava uma nova concepção de arte e cultura, que punha fim à velha divisão entre os gêneros e às antigas hierarquias, propondo uma nova integração entre artista e público, ambos autores, ambos produtores"(2002, p.7) .

Os conceitos presentes nas fotomontagens de Heartfield vão muito além da criação artística. Seu comprometimento social e político determinava sua criação artística, avançando as próprias idéias de negação da arte no Dadaísmo. A utilização da técnica fotográfica, o uso de recortes e a utilização da imagem nos meios de comunicação impressos a serviço do proletariado industrial alemão conferiram a ele o status de *Monteurdada*, ou seja, um operário dadaísta, "uma vez que, em alemão, *Monteur* designa o operário que trabalha na indústria automobilística e o eletricista, entre outros" (FABRIS, 2002, p. 3).

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Figura 1: John Heartfield , *Adolf, o Super-homem:traga ouro e fala disparates*(1932) (1)

Figura 2: John Heartfield, *Goering, o carrasco do Terceiro Reich*(1933) (2)

À medida em que técnica fotográfica se desenvolve junto com as demais tecnologias, procedimentos manuais como os de Heartfield passam a ser executados com o uso de novos recursos, conhecidamente na atualidade como manipulação digital da imagem.

Existe uma crise na crença da imagem hoje. A imagem fotográfica não é mais prova do real, nem tampouco de registro. Com o uso das tecnologias, questiona-se se ainda temos o conceito de real, de verdadeiro na fotografia. A manipulação exacerbada da imagem, veiculada nos meios de comunicação, nas peças publicitárias, nas revistas de moda e estilo de vida põem em cheque a credibilidade do objeto "representado". O que se vê pode até representar uma idéia da realidade, mas, no contexto criado pelo uso exaustivo de softwares e da computação gráfica, somos reféns de imagens ficcionais. "A computação gráfica coloca em cena esse paradoxo do real de uma forma como nenhum outro meio havia colocado antes. Modernamente, é o meio que mais lembra o "realismo"(enquanto todas as outras artes caminham sistematicamente na direção contraria) e, no entanto, contraditoriamente, é o mais abstrato de todos os sistemas expressivos, pois os seus referenciais mais imediatos são as equações matemáticas que lhe dão vida. (MACHADO, 1996, p.129). A fotografia desde sempre foi manipulada, fosse pelos recursos próprios da técnica ou de forma pictórica, sobreposição e/ou manipulação de negativos ou mesmo na sua fixação no papel fotográfico. O que está em jogo agora é que, dado o exagero provocado pelas tecnologias nos resultados de imagens digitais, a fotografia não é mais um referente do real. Para Julio Plaza, "a era eletrônica, de cunho digital, coloca novos desafios no campo da criação artística onde é

preciso definir um novo estatuto para o que chamamos ‘obra de arte’, ‘criação’, ‘artista’ ou mesmo ‘autor’ (1998, p. 25). Essa discussão sobre o estatuto da arte já se manifestava no início do século XX, com os artistas dadaístas, mas, a evolução das tecnologias computacionais tornaram mais incisivos os questionamentos sobre a fotografia e sua posição no campo da arte.

Constata-se que a fotografia ganha uma nova discussão no que se refere ao caráter documental a partir da utilização dos recursos digitais e que há uma crise na aceitação da imagem fotográfica como representação do real. Por outro lado, André Rouillé apresenta a fotografia digital como uma manifestação da imagem coerente com o seu tempo: “podemos dizer que a fotografia digital é uma fotografia, uma outra fotografia dentro da fotografia, de certa maneira. Atualmente, estamos num outro regime de verdade, regime de verdade que era o da fotografia dos fotógrafos documentaristas. Na fotografia digital, o regime da verdade é diferente. Não estamos mais na representação. Estamos sempre com imagens em diferentes graus. Não é uma crise. É uma mudança de época, e isso muda tudo”(ROUILLÉ, 2008, p. 24).

Essa visão da fotografia digital cria uma nova perspectiva para a imagem, distanciando-nos dos referenciais manifestados anteriormente, na pratica analógica da fotografia.

Nancy Burson – na origem da fotografia digital

Passado e presente têm em comum as relações entre arte e ciência, subjetividade e racionalidade que se entrecruzam e através do uso das tecnologias e do pensamento artístico geralmente produzem transformações e mudanças conceituais na sociedade. Desde sempre, a arte caminha lado a lado com os avanços tecnológicos de seu tempo, e hoje, essa prática tem sido determinante para que se formem grupos interdisciplinares de pesquisa e espaços criativos compartilhados em projetos coletivos. A coexistência e a convivência entre arte e tecnologia no mundo contemporâneo tem oportunizado discussões e questionamentos acerca de qual é o lugar comum entre arte e ciência. Nesse contexto, pensamos a fotografia de Nancy Burson, que nos anos 1980 revolucionou a imagem fotográfica com criações que hibridizavam diferentes faces humanas. Suas fotografias chamadas de “Múltiplos”(*Composites*) só foram possíveis com a parceria de dois cientistas, Richard Carling e David Kramlich que desenvolveram um software de manipulação de imagens, hoje conhecido para nós como efeito “*morphing*” que possibilitava a mistura dos dados numéricos das imagens digitais, provocando um novo rosto híbrido, misturado de várias fontes.

Nancy Burson, artista americana foi pioneira na utilização de técnicas digitais na criação de retratos fotográficos metamorfoseados por computação que, ao misturar os dados de diferentes imagens criava uma outra imagem, trabalho desenvolvido originalmente através de um software que havia sido empregado para caracterizar traços e identificar criminosos. Esses recursos, posteriormente também foram utilizados na indústria cinematográfica e na produção de *video clips*.

Usando as tecnologias numéricas, Burson e seus companheiros cientistas desenvolveram um algoritmo que transforma os traços retratados, envelhecendo ou rejuvenescendo o rosto, aplicados em astros e atrizes do cinema e em outras figuras reconhecidas ou não. Não podemos dizer que mantém-se o caráter documental nas imagens de Burson, já que seus referentes são híbridos e múltiplos. Na metáfora visual criada há uma mínima referência do que seriam os referentes.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Figura 3: Nancy Burson, *»First and Second Beauty Composite«,* 1982
(*First Composite: Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelley, Sophia Loren, and Marilyn Monroe. Second Composite: Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields, and Meryl Streep)* (3)

Em séries de retratos múltiplos, Nancy Burson faz crítica às políticas internacionais, ao fundir num só rosto grandes governantes mundiais (*Warhead I*), de acordo com o números de ogivas nucleares pertencentes a cada país, em 1982. No texto "Elogio del vampiro", Joan Fontcuberta refere-se à obra *Mankind* onde a artista cria um rosto formado pela fusão de três raças diversas: oriental, caucasiano e negro, a partir das estatísticas populacionais mundiais: "Creando un retrato como la suma de multiples personas, la identidad del yo se disuelve para aparecer como un producto de interación social. Nancy Burson, a princípio de los 80, já había

realizado incursiones en el mismo território basándose también en las posibilidades de la imagen numérica"(2004, p. 49).

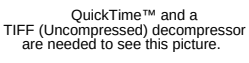


Figura 4: Nancy Burson, *Mankind,* 1983-1985.
Gelatin silver print from computer-generated negative (4)

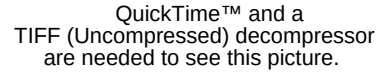


Figura 5: Nancy Burson , *Warhead I* , 1982 (*55% Reagan, 45% Brezhnev, less than □1% each of Thatcher, Mitterand, and Deng),* □©Nancy Burson (5)

Ao mesclar o rosto de celebridades do cinema, líderes políticos, diferentes raças, pessoas comuns a até mesmo animais, Burson está questionando alguns paradigmas sociais contemporâneos através das possibilidades contidas na tecnologia digital. Usa de um recurso inovador às tecnologias da época para discutir não a imagem como referente, mas, uma nova representação que se dá pela hibridização de informações visuais, sendo vários referentes fundidos numa única imagem. Nessas e em outras obras, a tecnologia digital produz um novo conceito de imagem fotográfica, dotada de sentido, além da própria anamorfose gerada. O programa que possibilitou essas mesclas também é determinante; a fotografia só ganha sentido quando percebida a partir dos meios e das possibilidades da tecnologia da imagem em um dado momento da história, caso contrário, tais sobreposições e fusões teriam outro caráter que não esse criado por Burson.

E avaliando as mudanças provocadas na imagem contemporânea, conseguimos perceber quando a fotografia perdeu a sua aura, referindo-nos às teorias de Walter Benjamin? Não se trata mais de apresentar o retrato de alguém, mas criar a ficção de um retrato que representa a

multiplicidade de informações contidas numa mesma imagem. Trata-se de informações numéricas que, traduzidas em imagem, transformam-se num outro, numa nova idéia de fotografia coerente com o tempo atual e com os conceitos da contemporaneidade.

Antes de Burson, outros fotógrafos já haviam investigado formas de fusões fotográficas, mesclando faces humanas de forma manual. Provavelmente, o primeiro caso refere-se a Francis Galton, um biólogo que realizou seus primeiros múltiplos nos anos 1870, primeiramente sobrepondo desenhos da face de criminosos em papel transparente e posteriormente levado a utilizar a sobreposição fotográfica.(BURSON, 1986, p. 10).

Figura 6: Francis Galton. *"German group," composite portrait* (6)

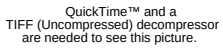


Figura 7: Francis Galton. *Combination of Portraits: Violent Criminals (1870s), composited images* (7)

Os conceitos de anamorfose, hibridismo e simulação manifestados nas fusões de Galton, em 1870, objetivavam buscar uma aproximação do real em si mesmo. O que acontece com as tecnologias hoje, é a forma como elas operam sobre o mundo: “as tecnologias da simulação operam sobre a matéria, a energia, o mundo, nossos gestos, nossa voz, nossa presença, transformações computacionais que as mudam totalmente de natureza e as fazem oscilar numa outra dimensão do real” (COUCHOT, 2003, 176). Não se trata de imitar nem tampouco fingir esse real, mas, substituí-lo por um modelo lógico-matemático, já que a simulação não produz o falso, nem o verdadeiro. (Couchot, 2003, p. 176). A fotografia criada a partir das tecnologias digitais é “identificada no contexto da historiografia como pós-fotografia ou fotografia expandida, este conjunto de imagens parece exibir, é o que supomos, uma condição

especial de objeto duplamente referido, sinalizando o esgarçamento do modelo precedente e, de modo não menos enfático, assinalando a natureza difusa, incorpórea e ainda sem contornos bem definidos, que singulariza a prática emergente"(FATORELLI, 2006, p. 21).

André Rouillé percebe a utilização das tecnologias na fotografia como uma escolha do fazer: "a liga arte-fotografia é manifestação do declínio da representação. Essa liga transfere a fabricação das obras da mão para a máquina, e é uma promoção da escolha, o estatuto do fazer" (2008, p. 18). Assim, podemos pensar a fotografia no contexto das tecnologias digitais não mais como representação, nem tampouco arraigada aos conceitos da modernidade. Devemos pensá-la sob a ótica do fazer no contexto da contemporaneidade e percebê-la na condição em que ela se apresenta, como resultado da produção do homem coerente com o seu tempo. As ligações conceituais entre arte e fotografia vão além da tecnologia, mas, a apropriação técnica coerente com a realidade da imagem hoje torna-a muito mais significativa. Dessa forma, percebe-se que o avanço tecnológico da imagem no século XXI possibilita a apropriação de conceitos já discutidos e aceitos pelo homem nos últimos dois séculos e abre perspectivas para outros cruzamentos entre a fotografia e a arte.

Referências:

BURSON, Nancy, CARLIN, Richard e KRAMLICH, David. *Composites*: computer-generated portraits. New York: BTB Beech Tree Books, 1986.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio.* Tradução Ivo Barroso, São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte*: da fotografia à realidade virtual. Tradução Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FABRIS, Annateresa. O artista como produtor: John Heartfield e a fotomontagem. In BRITES, Blanca e KERN, Maria Lúcia. *Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA*. Porto Alegre: PPGH/CPIS/PUCRS, 2002.

FATORELLI, Antonio. Entre o analógico e o digital. In *Limiares da Imagem*: tecnologia e estética na cultura contemporânea. FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda(orgs.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas*:fotografia y verdad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*: o desafio das poéticas tecnológicas. 2ª ed. São Paulo, Editora da USP, 1996.

PARENTE, André(org.). *Imagem Máquina*: a era das tecnologias do virtual. 3ªed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos*: Poéticas Digitais. São Paulo: FAEP – Unicamp/FAPESP/CADCT/UNEB, Editora Hucitec Ltda, 1998.

ROUILLÉ, André. Fotografia e arte contemporânea. In FATORELLI, Antonio(org.). *Fotografia e novas mídias*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FotoRio, 2008.

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VICENTE, Carlos Fadon. Fotografia: a questão eletrônica. In SAMAIN, Etienne(org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/CNPq, 1998.

Notas de imagens citadas:

(1) e (2) disponíveis em <http://www.towson.edu/heartfield/artarchive.html>acesso em 21/03/2011.

(3)disponível em <http://www.mediaartnet.org/kuenstler/burson/biografie/>acesso em 21/03/2011.

(4)disponível em <http://www.artnet.com/artwork/425526499/423794977/nancy-burson-mankind-an-oriental-a-caucasian-and-a-black-weighted-according-to-current-population-statistics.html> acesso em 21/03/2011.

(5)disponível em <http://www.nancyburson.com/pages/onewithdna.html>acesso em 21/03/2011.

(6)disponível em http://www.eugenicsarchive.org/eugenics/image_header.pl?id=1031>acesso em 21/03/2011.

(7)disponível em <http://www.uturn.org/Prisissue/noguchi.htm>acesso em 21/03/2011.

REPRESENTAÇÕES SOBRE O TEATRO E AS PLATÉIAS PAULISTANOS NAS LITOGRAVURAS DE ANGELO AGOSTINI (CABRIÃO, 1866-1867)

Silvia Cristina Martins de Souza

Professora da Universidade Estadual de Londrina
Doutora pela Unicamp
Bolsista Produtividade CNPq – nível 2

Resumo: A imprensa ilustrada brasileira teve como um dos seus precursores o italiano Ângelo Agostini. Apesar de existirem vários estudos sobre este personagem, o início da sua trajetória na imprensa, particularmente o período em que residiu e trabalhou em São Paulo, tem sido pouco privilegiado nestes trabalhos. Nesta comunicação, pretendemos nos ater a este período da sua vida profissional analisando as litrogravuras por ele produzidas para o jornal paulistano *Cabrião* (1866-1867). Esta análise tem como objetivo mostrar como Angelo Agostini lançou mão do seu lápis litográfico para construir certas representações sobre o teatro e as platéias paulistanos, num momento em que a vida teatral da cidade de São Paulo era bastante incipiente e, simultaneamente, compreender de que forma sua arte estabeleceu uma estreita interlocução com outros discursos do seu tempo. A busca deste objetivo será norteada pela idéia de que imagens e textos são historicamente construídos; se articulam com lugares socioeconômicos, políticos e culturais; implicam um meio de elaboração circunscrito por determinações próprias e dependem das ações e representações dos sujeitos históricos que com eles se envolveram e contribuíram para a sua existência.
Palavras chave: teatro musicado; imprensa ilustrada; litogravura

Durante muito tempo as imagens foram desprezadas como fontes dignas de interesse para os historiadores que definiram o uso das fontes escritas como padrão geral de avaliação de suas práticas de investigação. Segundo Paulo Knauss, foi a afirmação do universo do estudo da história das representações, acrescido do estudo da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, que "impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. É neste sentido que a historiografia contemporânea, em certa medida, promoveu um reencontro com o estudo das imagens". [1]

Há pelo menos duas décadas que as imagens no Brasil passaram a ser vistas como fontes iconográficas por estudiosos atentos para contextos e técnicas de produção específicos, formas de divulgação, suporte material e intenção de cada imagem e seus autores, ou ainda como porta de entrada para desvendar as diversidades de sentido e

[1] KNAUSS, Paulo. "O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual" in *ArtCultura* :Uberlândia, vol.8, n. 12, 2006, p.6. Para este assunto ver, dentre uma série de outros autores, AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1997; John Berger, *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1999; ELKINS, James. *Visual studies: essays on verbal and visual representation*.New York: Routledge, 2003.

formas de humor.[2] Neste movimento, os jornais ilustrados passaram a ser alvo dos interesses de vários historiadores.

A imprensa ilustrada no Brasil foi alavancada pela técnica da litografia, que permitiu que imagens fossem criadas e reproduzidas com qualidade, rapidez e precisão. Na segunda metade do século XIX, este tipo de jornalismo já tinha caído no agrado dos leitores que, atraídos pela novidade das folhas ilustradas, tinham acesso a temas variados tratados de maneira bem humorada e muitas vezes polêmica.

O jornal *Diabo Coxo* (1864) inaugurou a imprensa ilustrada e humorística na província de São Paulo.[3] Com o desaparecimento desta folha, o desenhista Ângelo Agostini, que nela havia colaborado, associou-se a Américo de Campos e Antonio Manuel dos Reis, fundando o *Cabrião*.

O *Cabrião* começou a circular em São Paulo no dia 30 de setembro de 1866. Este semanário foi publicado ininterruptamente até 29 de setembro de 1867, totalizando 51 números impressos na Tipografia Imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques (até o número 13) e litografados na oficina de Henrique Schroeder. Seu escritório estava localizado na rua do Rosário, número 20, e nele eram vendidos números avulsos, a 500$ réis, ou realizadas assinaturas a 17$000 réis para a capital e 19$000 réis para o interior. [4]

O *Cabrião* se transformou no mais conhecido semanário humorístico paulistano editado no século XIX, e foi tamanha sua popularidade que ele acabou por divulgar o verbo "cabrionar" no sentido de caçoar e brincar, assim como a expressão "cabrião" para denominar quem azucrinava e importunava sem cessar.

Para a escolha do nome do jornal, seus fundadores se inspiraram no romance folhetim *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, cujo protagonista era um personagem de nome Cabrion que, aportuguesado, transformou-se em Cabrião. Nele, Cabrion era um pintor que infernizava a vida do casal Pipelet e via em tudo motivo para censura. Cabrião e Pipelet transformaram-se em personagens do semanário só que travestidos de amigos que juntos passaram a ter funções específicas na folha. Assim, enquanto

[2] Ver, por exemplo, os trabalhos de Robert Wayne Slenes, Valéria Lima, Elias Thomé Saliba, Paula Ester Janovith e Isabel Lustosa.
[3] SANTOS, Délio Freire Santos."Primórdios da imprensa caricata paulistana: o Cabrião" in *Cabrião: semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis -1866/1867*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000, p XXIV. Todas as imagens utilizadas neste artigo foram reproduzidas desta edição.
[4] SANTOS, Délio Freire. "Primórdios da imprensa caricata paulista: o Cabrião". obra citada, p. XXXV.

Cabrião, como pintor que era, retratava situações que presenciava ou das quais participava, Pipelet o auxiliava na tarefa de criticar tudo o que, na visão de ambos, fosse digno de julgamento.

Américo de Campos, diretor do *Cabrião*, era formado em direito pela Academia do Largo de São Francisco e fundou, atuou, redigiu e dirigiu vários jornais em São Paulo. Antonio Manoel dos Reis, seu redator, formou-se em direito pela mesma academia e colaborou ativamente em jornais e revistas da província.[5] Mas é Ângelo Agostini, seu ilustrador, quem aqui nos interessa particularmente. Este italiano de Vercelli (Piemonte) nasceu no ano de 1843 e ainda criança, após a morte do pai, mudou-se com sua mãe e irmã para Paris, onde foram morar com sua avó. Foi nesta cidade que ele começou seus estudos em belas artes especializando-se em pintura. Não existe certeza em relação à data de sua chegada ao Brasil. Certo é que aqui sua primeira ocupação foi como capataz nas obras da ferrovia Mauá, que ligaria a estação da raiz da Serra a Juiz de Fora. Da província do Rio de Janeiro ele foi para a de São Paulo, em 1862, em cuja capital trabalhou como retratista em uma oficina de fotografia. Em 1864, ele já estaria trabalhando ao lado de Luiz Gama e Sizenando Nabuco de Araújo, no *Diabo Coxo*, onde permaneceu até o fechamento desta folha.[6] Em 1866 passou a ser o ilustrador do jornal *Cabrião* e, com o fechamento desta folha, Agostini partiu para a Corte onde colaborou, fundou e/ou dirigiu outros semanários do mesmo gênero tornando-se um dos nomes mais importantes da imprensa ilustrada brasileira.[7]

No caso específico das litogravuras produzidas por Angelo Agostini ao longo de sua vida, existe uma postura bastante comum entre os trabalhos que as tomaram como objeto de estudo, que reproduz um discurso construído em fins do século XIX. Este discurso cristalizou a noção de que suas caricaturas foram uma arma por ele bem manejada na defesa de causas prementes do seu tempo, notadamente a abolição da escravidão.[8] Num delicado jogo de lembranças e esquecimentos, esta memória tendeu a

[5] Todos os dados biográficos sobre estes dois personagens foram retirados de SANTOS, Délio Freire, "Primórdios da imprensa caricata paulista: o Cabrião". obra citada.
[6] O *Diabo Coxo* foi redigido por Luiz Gama e contou com as colaborações de Sizenando Nabuco de Araújo e de Ângelo Agostini, que foi seu ilustrador, embora o único. Ver SANTOS, Délio Freire."Primórdios da imprensa caricata paulistana: o Cabrião" , obra citada, p. XXIV.
[7] Para a vida de Agostini foram consultadas, além da obra de Délio Freire Santos, BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis: a trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial – São e Rio de Janeiro, 1864-1888.* obra citada e OLIVEIRA, G.M. *Ângelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910).* Tese de Doutorado: São Paulo, USP, 2006.
[8] Marcelo Balaban acertadamente observou que esta memória foi uma construção histórica que acabou por se transformar em verdade inquestionável nos trabalhos sobre Agostini e que ela se

ligar caricatura e crítica política e a referendar uma determinada interpretação a respeito da trajetória e das atividades exercidas por Agostini na Corte, apagando outras experiências deste personagem, sobretudo as vivenciadas no tempo em que trabalhou em São Paulo, cujas referências são poucas e imprecisas.

Sem dúvida esta dimensão da militância política é importante, mas não a única possível de ser explorada na arte deste artista, assim como ela não é capaz de explicar todos os sentidos assumidos pelas litogravuras por ele produzidas. Afinal, estas imagens não apenas contam histórias como também têm suas próprias histórias; foram feitas em determinados momentos com intenções particulares e são formas de interação com diferentes instâncias e discursos da sociedade.

A gama de temas abordados por Agostini no *Cabrião* foi bastante variada; todavia, nossos interesses se concentrarão sobre o mundo teatral da cidade de São Paulo, que serviu de fonte de inspiração para algumas de suas litogravuras, que aqui serão analisadas como uma espécie de crônica híbrida de texto e imagem que se complementam para passar uma determinada idéia ao leitor.[9] Acreditarmos que este movimento oferecerá a oportunidade de vislumbrarmos como através de sua arte Agostini produziu determinadas representações sobre o teatro e as platéias paulistanos, representações estas que foram fruto da interlocução das imagens por ele produzidas com outros discursos do seu tempo.

*** * ***

A primeira edição do *Cabrião* veio a luz em setembro de 1866 e foi saudada pelo *Correio Paulistano,* que o recomendou à proteção pública:

Propondo-se a castigar os costumes, rindo-se das fraquezas do próximo, esta publicação conquistará um lugar importante na imprensa (...)
É preciso que a Capital à imitação de outras cidades importantes do Império, saia da apatia em que vive. São Paulo pode e deve ter um jornal que à semelhança da Semana Ilustrada e do Bazar Volante, diga ao púbico com o crayon o que muitas vezes não se pode nem é permitido dizer com a pena.[10] *[grifos no original]*

---

baseou em dois textos - um de autoria de José do Patrocínio e outro de Joaquim Nabuco – escritos após o falecimento do artista. Ver BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis: a trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial – São e Rio de Janeiro, 1864-1888.* Campinas: Unicamp, 2009.

[9] A expressão "crônica híbrida" é tomada de empréstimo a CHALHOUB, Sidney ."Prefácio" in BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis.* obra citada, p.17.

[10] *Cabrião*, 30 de setembro de 1866.

A decisão de fundar um jornal humorístico, a exemplo de outros já existentes na Corte, foi aplaudida pelo *Correio Paulistano* como indício de avanço da província. Além disto, esta nota apresenta uma definição do que seria caricatura para seu autor, isto é, uma forma de castigar os costumes através do riso, e de falar coisas que muitas vezes não seriam permitidas "dizer com a pena". Assim concebida, a caricatura emergia revestida de uma função crítica que, no limite, não eliminava a possibilidade de ofensa e, em decorrência, a da polêmica que, como veremos no momento oportuno, se transformou em uma das marcas identitárias desta folha.

Neste primeiro número, o *Cabrião* dizia a que veio na seção "Cavaco": "*ser* sisudo, todas as vezes que não lhe fizerem cócegas nas ilhargas. Dirá a verdade com franqueza (...) Será imparcial e de uma imparcialidade à prova de interesse.[11] Desta espécie de artigo programa do jornal emergem elementos interessantes. Em primeiro lugar, ele define o personagem Cabrião como um narrador comprometido com a franqueza. Em segundo lugar, nele se justificam de antemão as pilhérias que iriam ser feitas como uma resposta àqueles que lhe fizessem "cócegas". E, em terceiro lugar, ele deixa claro que as críticas que porventura emitisse seriam fruto de uma imparcialidade "à prova de interesse".

Foi com a inauguração do Teatro São José que o ambiente teatral da São Paulo imperial começou a sofrer suas primeiras modificações mais significativas. Este teatro começou a ser construído em 1858, no Largo Municipal, a partir de um contrato firmado quatro anos antes entre o governo da província e Bernardo Quartin. O projeto era luxuoso e nele previa-se que a sala abrigaria 1200 espectadores. A inauguração oficial ocorreu em 4 de setembro de 1864, ainda com a construção inacabada. Do projeto inicial, porém, pouco foi mantido. Enquanto externamente o prédio era relativamente pomposo, internamente deixava muito a desejar: o proscênio era pouco espaçoso; as acomodações para os artistas péssimas; a platéia era de chão batido e durante um bom tempo "muita gente assistia espetáculos em cadeiras levadas por seus escravos". [12]

O teatro de São José foi o único da capital que recebeu subvenções governamentais no decorrer do período estudado. De acordo com o Relatório do Presidente da Província do ano de 1865, a companhia que nele trabalhava recebia a quantia de 3:000$000, consignada na lei de orçamento, com a obrigação de oferecer

[11] *Cabrião*, 30 de setembro de 1866.
[12] AZEVEDO, Elizabeth R. *Um palco sob as arcadas*. obra citada, p.37.

espetáculos com regularidade.[13] Todavia, como desde sua inauguração ela ofereceu récitas irregulares e improvisadas, compostas por um repertório requentado que não atraía as platéias, acabou por tornar-se alvo de críticas negativas quase sempre baseadas no argumento de que, sendo subvencionado, o São José deveria manter um determinado padrão de qualidade, fazendo jus às verbas que recebida.[14]

Já no seu primeiro número, o *Cabrião* começou a chamar a atenção dos leitores para alguns problemas envolvendo a diretoria do teatro São José, dentre eles a elevação dos preços dos bilhetes das récitas.[15] No dia 6 de janeiro de 1866, o semanário referiu-se ao teatro de São José dizendo ser ele "uma coisa sem nome somente entendida pelos senhores Bernardo [Quartin], [Joaquim]Macedo e companhia". No dia 22 de outubro do mesmo ano, a seção "Gazetilha" trouxe duas notinhas. Na primeira delas, intitulada "Um drama aposentado", dava-se conta de que naquele teatro fora ressuscitado um drama já "defunto" de nome Graças de Deus, "peça que já teve sua graça em outro tempo, mas que, por muito repetida, vai-se tornando desengraçada. Não há graça alguma, em obrigar o público a decorar dramas, que embora crismados com a graça de Deus, já perderam a muito a graça dos espectadores, que não vai ao teatro de graça". [grifos no original] A segunda das notas informava que o drama *Romã Encantada* havia sido retirado de cena na hora da apresentação porque um dos atores que nele atuava havia se desligado da empresa e não fora substituído a tempo. No dia 26 de maio de 1867, o *Cabrião* solicitava "o encascamento do Barracão São José, ainda mesmo que, para esse fim, seja preciso descascar mais esta vez os cofres da província." [grifos no original]. No dia 13 de janeiro de 1867, vindo coroar todas estas denúncias, o *Cabrião* publicou a seguinte caricatura (Figura 1).

[13] Relatório do Presidente da Província de São Paulo, ano de 1865, p. 81. "http://www.crl.edu/pt-br/brazil/provincial/s%C3%A3o_paulo"

[14] A tradição de o governo subvencionar o teatro no Brasil remonta à criação do Real Teatro de São João, quando se auxiliou materialmente o empresário Fernando José de Almeida liberando de direitos alfandegários tudo quanto fosse necessário para sua construção. Com o passar do tempo foi a aprovação de loterias pelas câmaras municipais que garantiu tais subvenções no Rio, São Paulo, Bahia, Pernambuco e Rio Grande do Sul. As críticas ao uso indevido das verbas concedidas foram freqüentes em todas estas províncias na segunda metade do século XIX.

[15] *Cabrião*, 30 de setembro de 1866.

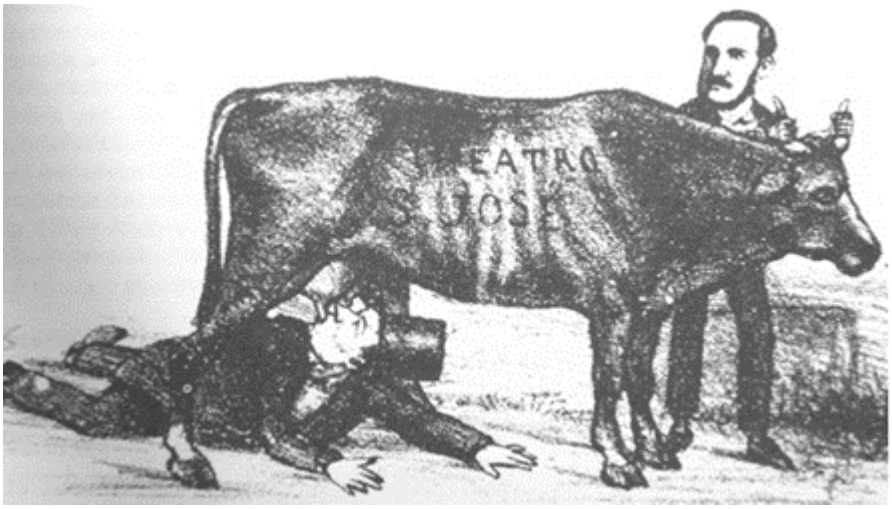


Figura 1. Cabrião, n. 15,13 jan., 1867.

O leitor familiarizado com os desenhos de Agostini perceberá que os publicados no *Cabrião* são diferentes dos da *Revista Ilustrada,* produzidas dez anos mais tarde. No *Cabrião* seu traço é ainda rudimentar e o desenho se destaca pela simplicidade, fruto do trabalho de um iniciante no jornalismo humorístico. Já as caricaturas da *Revista Ilustrada* são mais elaboradas e repletas de detalhes, fruto de uma maior intimidade do artista com as técnicas do desenho e com o uso de recursos mais sofisticados. Independente disto, a mensagem que Agostini procurava passar nesta caricatura deve ter atingido seu objetivo, pois nela ele dialogava de forma crítica com interlocutores historicamente identificáveis, os quais os leitores do *Cabrião* não devem ter sentido dificuldade de identificar. As figuras dos empresários Bernardo Quartin e Joaquim Macedo mamando nas tetas do teatro de São José falam por si, e esta crítica ficava ainda mais reforçada com a legenda "História do teatro São José", sugerindo não ter sido outra a trajetória vivenciada por esta casa de espetáculos.

Foi também em função do mau uso das subvenções que as récitas em benefício acabaram sendo recorrentes na ocasião. Espetáculos em benefício eram aqueles em que a bilheteria era revertida para o beneficiado. Embora o uso de tal prática não estivesse restrita aos atores, foram eles que mais a utilizaram, pois os benefícios complementavam seus salários, na maior parte das vezes baixos e pagos com atraso. Na medida em que o século foi avançando, os benefícios passaram a fazer parte dos seus contratos (escritos ou verbais) variando o número e o dia da semana em que seriam oferecidos de acordo com a fama do ator. Os bilhetes destas récitas eram vendidos pessoalmente pelos beneficiados de porta em porta ou em locais previamente

determinados tais como as bilheterias dos teatros, livrarias ou mesmo as suas residências. Os anúncios dos jornais que noticiavam tais espetáculos algumas vezes apareciam acompanhados de detalhes especialmente utilizados para chamar a atenção dos leitores, como no anúncio de um benefício do ator Eloy, no qual foram estampados estes versinhos: "No dia três do futuro/Faz o Eloy benefício/Como o rapaz é gaiato,/E ainda nosso patrício,/O Cabrião recomenda/Que encham-lhe o benefício".[16]

As récitas em benefício foram uma prática comum em São Paulo antes mesmo de 1866; todavia, elas de tal forma aumentaram naquele ano que, em três ocasiões, o *Cabrião* manifestou-se de maneira particularmente crítica a elas. Na primeira, que teve lugar no dia 4 de novembro de 1866, ele se remeteu ao verdadeiro "dilúvio" de benefícios que estava inundando a cidade e atacando as algibeiras dos espectadores. Na segunda, datada do dia 11 de novembro de 1866, ele informou constar que "a empresa do teatro São José vai alugar os teatros da Capital, para fazer representações simultâneas em todos eles, e assim dar vazão à cópia fabulosa de benefícios, que está devendo a seus atores". E numa terceira, ele disse que esta mesma companhia havia "tornado elástico o sistema de benefícios, e para evitar as queixas de uma parte da população, está disposta a dar benefícios especiais a cada um dos membros da família paulistana. Como se vê, doravante, a Paulicéia será um benefício contínuo". [17] Todas estas críticas ficariam ainda mais reforçadas através de uma caricatura de Agostini (Figura 2), publicada no dia 28 de outubro, que vinha acompanhada da legenda "Um ator a passar benefício".

Figura 2. Cabrião, n.5,28 out., 1866

[16] *Cabrião*, 4 de novembro de 1866.
[17] *Cabrião*, 28 de outubro de 1866.

O desenho de Agostini, ao mesmo tempo em que fazia graça da situação, funcionava como mais um texto sobre ela. De costas, no primeiro plano, aparece a figura do beneficiado batendo à porta de uma residência, num verdadeiro corpo a corpo com os prováveis compradores de seus bilhetes. Enquanto uma mulher é por ele abordada, um homem, à sua esquerda, procura fechar às pressas sua janela para não ser visto e assediado pelo beneficiado. A denúncia contida na imagem poderia ser resumida nos seguintes termos: diante do total descontrole sobre esta prática, a população da cidade se transformava em "caça" indefesa dos beneficiados, que não lhes dava tréguas e a abordava nos lugares mais impróprios, criando-lhe constrangimentos.

Mas também as platéias foram alvo do lápis de Ângelo Agostini. Uma rápida passagem de olhos pelas páginas do *Cabrião* nos permite constatar que as audiências foram nele recorrentemente vistas como afeitas a diversões "incivilizadas" como os circos de cavalinhos ou a espetáculos moralmente "duvidosos", como sugere uma caricatura de Ângelo Agostini (Figura 3), acompanhada da seguinte legenda: "O que se aplaude, e merece flores, palmas, versalhada e ovações estrondosas no teatro de São José. Que se fará pelo talento e pela arte?!..."

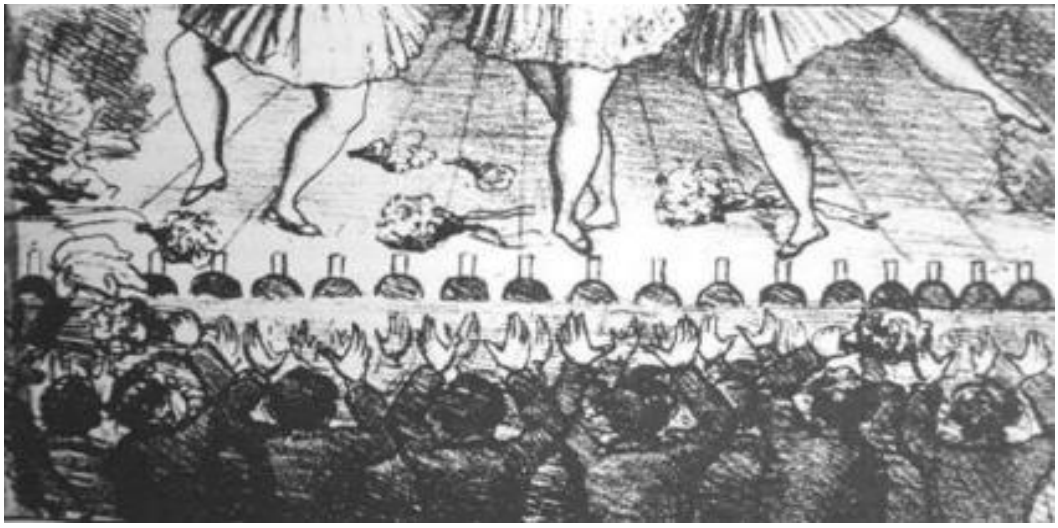


Figura 3. Cabrião, n.32, 12 maio, 1867

Esta imagem apresenta detalhes que merecem atenção para que o leitor de hoje entenda seu significado. Um deles é a presença de dançarinas com pernas de fora, no teatro São José, no melhor estilo do cancã dançado no Alcazar, do Rio de Janeiro. O Alcazar foi uma casa de espetáculos que introduziu as cançonetas, paródias, operetas e o cancã nos tablados da Corte, nos anos 1860, tornando-se responsável pela consolidação do teatro musicado na cidade. Apesar do sucesso que alcançou entre suas audiências

majoritariamente masculinas, o Alcazar foi alvo de censuras, sobretudo dos críticos teatrais, para os quais a existência de um teatro como aquele contribuía para disseminar a imoralidade e os maus costumes.[18] Diante disto, e levando em conta o desenho de Agostini, poderíamos dizer que, a partir dos anos 1860, a vida teatral de São Paulo começou a sintonizar-se com as novidades da Corte e que, na visão do nosso desenhista, estas novidades estavam contribuindo para afastar o tablado de sua função pedagógica.[19] E isto nos leva a um segundo detalhe que consta desta imagem: a presença maciça de homens na platéia neste tipo de espetáculo também em São Paulo, e de homens vestidos com casacas e cartolas ovacionando as atrizes de pernas de fora.

Desta platéia masculina, poderíamos acrescentar, uma parcela foi particularmente polêmica: a composta pelos estudantes da academia de Direito da cidade. Desde que o *Cabrião* começou a circular, seu comportamento nos teatros foi censurado, sobretudo porque se esperava que daqueles moços "bem educados" viessem os exemplos a serem seguidos por outros espectadores. Em abril de 1867, as relações entre os estudantes e o semanário, que já eram tensas, começaram a desandar. Tudo começou quando no dia 7 daquele mês, numa nota intitulada "Platéia ilustrada", ficou-se sabendo que alguns academicos,

(...) talvez uma dúzia apenas, deram na balda de perturbar os espetáculos – com ditérios grosseiros e sensaborões – atirando estalos desde o começo das representações até o fim grunhindo como porco – latindo – cantando como galo – e fazendo um berreiro somente próprio de criançolas, ou antes de moleques malcriados.(...)
Baldos de matéria para mostrar espírito, engorgitados de fluminensismo, sem outro meio de atrair sobre si a atenção pública, entendem que naquilo vai um brilharetur (sic) de todos os diabos, e que os caipiras de São Paulo não tem mais nada que fazer senão admirar tão portentosos projetinhos de ministros, alguns dos quais já tem a subida honra de pertencer à corte ilustre dos moços fidalgos
O que é que faz a polícia?
Pois ela não tem o direito de completar a educação dos que sabem ser tolos unicamente?
Pois ela não tem obrigação de manter o respeito devido ao público não ilustrado que freqüenta o teatro?[grifos no original] [20]

O *Cabrião* foi implacável nas suas críticas. Além de repudiar a atitude dos "portentosos projetinhos de ministros", ele comparou seu comportamento a uma cópia grotesca de certos "fluminensismos". O uso da expressão "fluminensismo" nesta citação

[18] *Semana Ilustrada*, 10 de abril de 1865.
[19] No dia 28 de julho de 1867, o Cabrião publicou uma historieta intitulada "Paixões do Juca", que contava as peripécias de um jovem de Cotia que um dia foi a São Paulo assistir um espetáculo desta natureza. Esta historieta, ainda que fictícia, aponta para a presença de tais espetáculos em São Paulo da qual a caricatura de Agostini é outro indicativo.
[20] *Cabrião*, 7 de abril de 1867.

é sugestivo. Na Corte, os estudantes também ficaram conhecidos por protagonizarem distúrbios nos teatros.[21] Não podemos esquecer, também, que muitos dos estudantes que freqüentavam os teatros do Rio eram filhos das grandes famílias proprietárias do interior, que mandavam seus herdeiros àquela cidade para se formarem bacharéis, sendo na capital do império que eles tinham contato com novos hábitos e modismos, acabando por disseminá-los pelas províncias quando a ela retornavam. A partir destas informações, podemos sugerir que "fluminensismo" foi a expressão cunhada pelo *Cabrião* para definir a incorporação de uma prática por ele reputada condenável que certos estudantes, "baldos de matéria para mostrar espírito", insistiam em utilizar para que os "caipiras de São Paulo" admirassem como se ela fosse uma prova de sua familiaridade com a urbanidade.

Por último, cabe mencionar que, neste mesmo dia, a polícia também foi alvo das exprobações do semanário, que lhe lembrou sua "obrigação de manter o respeito devido ao público não ilustrado que freqüenta o teatro", provavelmente com base num decreto imperial de 1831, embora isto não aparecesse no artigo aqui reproduzido. Este decreto previa a interferência da policia quando ocorresse algum motim, assuada ou tumulto no interior dos teatros [22]

Mas outra caricatura de Agostini pode ter contribuído para tornar ainda mais tensa a situação, sobretudo porque veio acompanhada de uma legenda ferina que dizia: "Eis aqui um teatrinho muito próprio para a platéia ilustrada de São Paulo: na Europa usa-se para divertir crianças. O diretor deste é o sr. Matos". [grifos no original] (Figura 4)

[21] Ver SOUZA, Silvia Cristina Martins. *As noites do Ginásio*: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas: Unicamp, 2002, especialmente o capítulo 3.
[22] *Coleção das Leis do Império*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1831, decreto número 400.

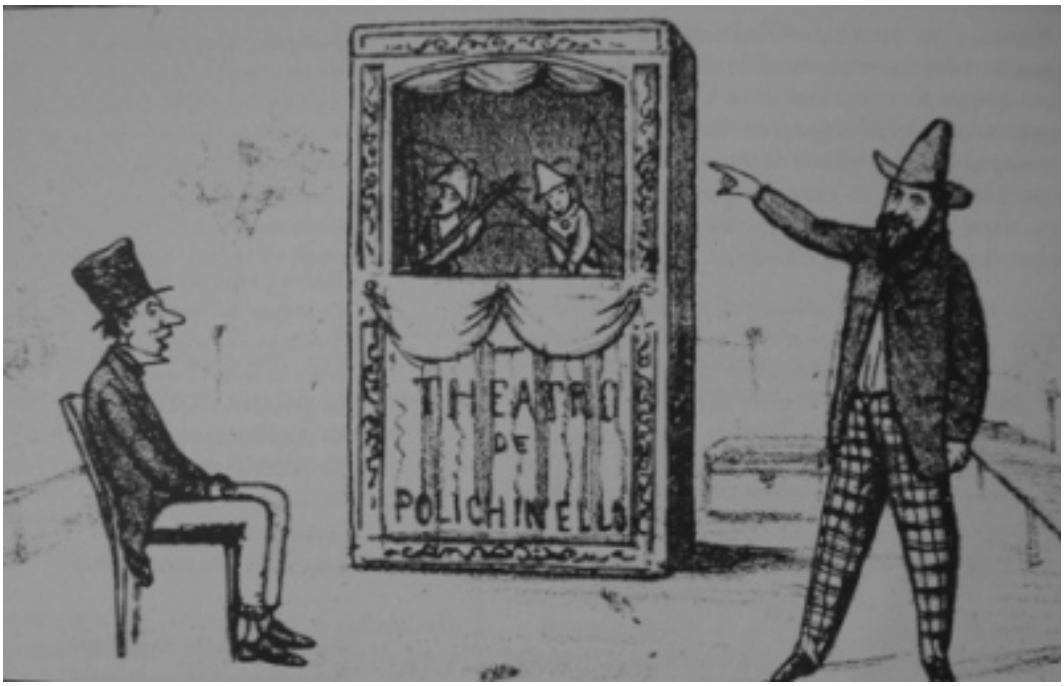


Figura 4. Cabrião, n.27, 7 abr., 1867

No primeiro plano da imagem aparece um homem de casaca e cartola, representando um academico de direito em posição compenetrada, olhando atentamente para Cabrião, que aponta para um teatrinho de marionetes. O sr. Mattos, mencionado na legenda, era um dos atores que, vindo da Corte, se apresentava em São Paulo em 1867, desfrutando de sucesso, e que se tornou famoso por sua capacidade histriônica e pelo uso de apelos cênicos que remetiam a atuações circenses.[23] Assim, comparar os estudantes de direito a crianças que só estariam preparadas para assistir a um teatro de marionetes era reiterar uma faceta pouco lisonjeira de moços que, longe de serem "fidalgos" e "ilustrados", não passavam, de acordo com esta visão, de "moleques malcriados".

Certo é que, após a publicação destas caricaturas e críticas, a resposta dos estudantes não tardou. Um grupo deles dirigiu-se até a redação do semanário e como ela estava vazia, seguiram para a casa do editor do *Cabrião*, provocando uma briga da qual resultou uma prisão. No dia 10 de abril novo conflito teve lugar, desta feita envolvendo os estudantes, o semanário e alguns caixeiros, o que levou o chefe de polícia da cidade a instaurar um inquérito para apurar os fatos e definir responsabilidades. Nos dias subseqüentes, notas e caricaturas continuaram a ser publicadas no *Cabrião*,

[23] Na edição do dia 11 de novembro de 1866, o *Cabrião* diria que Mattos já se transformara no "ator predileto da platéia de São Paulo".

contribuindo para manter os ânimos exaltados até que o episódio chegou a um desfecho sem que nenhuma das partes envolvidas sofresse alguma punição.

A participação de Ângelo Agostini neste episódio é no mínimo instigante. Quando interrogado pelo chefe de polícia sobre qual seria sua participação no semanário ele teria respondido que era apenas um "instrumento da redação", uma espécie de técnico que reproduzia em imagens as idéias do editor, e que tampouco seria o principal responsável pela folha.[24] Por querer eximir-se de responsabilidades ou por outro motivo qualquer, que não foi possível precisar, a atitude de Agostini foi ambígua, pois é difícil imaginar que ele apenas seguisse as determinações do proprietário do jornal ou que fosse um mero ilustrador das palavras do editor. Afinal, ele assinava seus desenhos, o que significa que usufruía de um certo espaço de autonomia estando, portanto, distante da imagem de um mero "instrumento da redação". [25]

Apesar de não ser uma exceção na trajetória do *Cabrião*, [26]este incidente pode ser considerado significativo porque nele o chefe de polícia demonstrou preocupação com as futuras publicações da folha, tanto que procurou arrancar do seu proprietário a promessa de não publicar novas caricaturas que pudessem acirrar ainda mais os ânimos, promessa esta que não foi cumprida.[27] Isto mostra, enfim, como o *Cabrião* fez jus ao personagem do qual tomou o nome de empréstimo. Durante o pequeno período de tempo em que circulou, a polêmica, muitas vezes acompanhada da ofensa, foram o tom desta folha, que não poupou nada que lhe provocasse "cócegas", o que a levou a enfrentar situações que muitas vezes demandaram a interferência da justiça ou da polícia para chegarem a bom termo.

No dia 18 de agosto de 1867, o *Cabrião* avisou a seus leitores que se encontrava em dificuldades financeiras e pediu a seus assinantes que acertassem suas contas com a empresa, pois "um jornal desta ordem não vive de ar". No dia 29 de setembro, ele informou que sairia de circulação por algumas semanas para se habilitar "a fazer face aos dispêndios avultados e constantes indispensáveis ao custeio do jornal", mas que não deixaria "os arraiais de combate". Contrariando tais expectativas, o jornal não mais voltou ao prelo. Em julho, Ângelo Agostini ausentou-se de São Paulo, e é provável que

[24]BALABAN Marcelo. *Poeta do lápis*. obra citada, p.p.147-153.
[25] Idem.
[26] Em novembro de 1866, as ilustrações do *Cabrião* sobre o dia de Finados acabaram por levá-lo a responder um processo, que ficou conhecido por "questão dos mortos" ou "processo Cabrião". Em outra ocasião, um estudante de nome Antero Ferreira D´Avila entrou na justiça contra o semanário por calúnia e injúria.
[27] Idem, p.149.

tenha ido ao Rio, para onde se mudou definitivamente em inícios de outubro, passando a exercer a atividade de pintor de retratos e paisagens e a de ilustrador de alguns exemplares do jornal *O Arlequim*. O tempo em que atuou no *Cabrião*, porém, não apenas serviu para que ele exercitasse a arte da litogravura, como também para que construísse certas representações sobre o mundo teatral paulistano que emergiram do seu lápis litográfico como uma síntese necessariamente parcial de certos temas que integravam e formavam uma série de conflitos culturais naquele contexto.

PHOTOGRAFIA: DISCREPÂNCIA NAS MENSAGENS E FICÇÃO NA CONSTRUÇÃO

Sionelly Leite[1]
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir uma fotografia feita por Sebastião Salgado, em 1996, durante invasão de uma fazenda no interior do Paraná, sob a interpretação que o sociólogo José de Souza Martins defende: a de que essa fotografia não é um flagrante documental, mas sim o registro de uma cena encenada. Discutem-se os efeitos sentidos com a quebra do clímax e do aspecto "casual", características típicas do registro documental, além dos valores da imagem a partir das representações ficcional e documental, no debate de conceitos como o "momento decisivo" e o "isto foi", trazidos por Henri Cartier-Bresson e Roland Barthes, respectivamente; além da contribuição de François Soulages nos estudos da estética da encenação.

Palavras-chaves: teorias da imagem; experiência estética; Sebastião Salgado.

Introdução

Em artigo analítico, o sociólogo José de Souza Martins[2] (2008) discute as bases para a construção da imagem documental, e traz como objeto empírico de análise uma das fotografias feitas por Sebastião Salgado em 1996. Tomada durante invasão da Fazenda Giacometti, no Paraná, ela contém a seguinte legenda: "A luta pela terra: a marcha de uma coluna humana."[3] Ao fazer uma avaliação técnica, sociológica e interpretativa da imagem, o sociólogo reconstrói a cena, afirma que a mensagem do conjunto lhe causa impacto e confronta (MARTINS, 2008, p.133): "(...) o sociólogo que sou me diz logo que essa foto é também um conjunto de discrepâncias entre o que se vê e o que não se vê à primeira vista." O que o autor afirma é que, conforme são interpretados os elementos contidos na fotografia, apontam-se aspectos que indiciam uma construção ficcional, em que a disposição dos signos pode ter sido pré-planejada para causar um determinado efeito e conter uma devida mensagem.

Alerta-se, assim, para a possibilidade de uma teatralização da cena, e sob esse aspecto, para Martins, o acaso e o flagrante são eliminados da fotografia, como também o caráter de "repórter" da pessoa que fotografa. Com a perda do aspecto "casual", os personagens não mais lutam, e sim fazem pose para Salgado, o qual age à espera do

[1]Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal); pós-graduada em Fotografia: Práxis e Discursos Fotográficos pela Universidade Estadual de Londrina (Uel) e mestranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP).
[2] MARTINS, José de Souza. *Sebastião Salgado: A epifania dos pobres da terra*. In: Mammi, Lorenzo e Schwarcz, Lilia. (Org.). 8 vezes fotografia, 2008.
[3] SALGADO, Sebastião. *Terra*, 1997.

acontecimento em cena, assim como os fotógrafos contratados para registrar um casamento. Para validar a discussão, vale ressaltar que se considera, aqui, o caráter documental segundo descrição de Pepe Baeza[4] (2001), para o qual:

> La fotografia documental se pasa em su compromiso com la realidad y los stilos que adopte o los canales de difusión que utilice son factores secundários de clasificación respecto a este parâmetro principal.
> Se usa corrientemente el término documentalismo para designar aquellos trabajos que, exhibidos em galerias o em forma de libro, tratan temas estructurales y se realizan con amplios márgenes de tiempo y reflexión. (BAEZA, 2001, p.41)

Salgado trata de temas de ordem social e exibe seus trabalhos em galerias de arte e livros luxuosos, mas é outro o aspecto que incomoda Martins: a lacuna aberta ao se perceber, na imagem em análise, o oposto de um flagrante *documental*: a ficção. Para a discussão, Martins debate alguns pontos importantes, dentre os quais destaco o *momento decisivo*, designado por Henri Cartier-Bresson[5] (1952), e o *isto foi*, de que fala Roland Barthes[6] (1980), ambos referentes à ligação do objeto com sua imagem.

1, 2, 3 e... Sebastião Salgado entra em cena

Figura 1
A luta pela terra: a marcha de uma coluna humana
Autor: SALGADO, Sebastião
Fonte: Terra
Ano: 1996

[4] BAEZA, Pepe. *Por uma función crítica de la fotografia de prensa*, 2001.
[5] CARTIER-BRESSON, Henri. *El instante decisivo*, 2003.
[6] BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 2009.

Conhecido como um dos mais importantes fotodocumentaristas contemporâneos, o brasileiro Sebastião Salgado traz em grande parte de seus registros fotográficos temas referentes à denúncia social e à igualdade dos direitos. Retratar as "minorias" lhe rende críticas diversas, entre aqueles que advertem que seu trabalho estaria ligado à exploração dos desfavorecidos e os que acreditam na coragem de seu apoio a causas "nobres". Repercussões de "causa" à parte, suas imagens chamam atenção por seu refinamento estético, pelos cuidados com o enquadramento, tonalidades de cinza, nitidez e outros aspectos visuais. O fotógrafo alcançou a marca de mais de 10 livros publicados, trazendo fotografias de paisagens e fenômenos de diversos lugares do mundo, desde países latino-americanos a africanos e asiáticos. Com seu trabalho reconhecido em grande parte do mundo, é também vencedor de centenas de prêmios internacionais, dentre os quais recebeu na Holanda, em 1995, o Prêmio *World Press Photo*, um dos mais apreciados nos sistemas de arte.

Uma das imagens (Figura 1), publicada no livro Terra, feita em 1996 na Fazenda Giacometti no interior do Paraná (Brasil), é analisada pelo fotógrafo e sociólogo José de Souza Martins (2008) sob o prisma da imagem documental, categoria referente às imagens de Salgado. A escolha da imagem é logo justificada no início de seu texto:

> Essa fotografia de Salgado, em especial, contém várias e desencontradas mensagens. Contém o que o autor quis mostrar e o que não sabia estar mostrando, mas pode ser visto mediante análise do conteúdo da foto. Ela é extensamente reveladora à luz do que tenho definido como sociologia do conhecimento visual. Essa é a razão da minha escolha. (MARTINS, 2008, p.137)

Numa profunda avaliação estética, técnica e sociológica, a detalhada interpretação de Martins sobre a imagem de Salgado revela além do que o fotógrafo provavelmente pretenderia mostrar, pois o *fingimento* teria sido necessário para se fabricar um sentido na imagem. Para Martins (1999, p. 140) "(...) nessa fotografia de Salgado, o momento decisivo é fingido. É mais teatral que pictórico." Desta forma teria sido necessária a intervenção direta do fotógrafo na construção e disposição dos elementos no quadro, já que, continua o sociólogo, (MARTINS, 1999, p.140) "o fotógrafo não é aí apenas o fotógrafo, mas é o cúmplice que conhece o enredo e sabe qual será o desfecho.", considera.

Para se chegar a essa síntese, o autor inicia o texto descrevendo os elementos da imagem. A linha formada pela multidão conduz o olhar a um passeio por boa parte da

fotografia: uma romaria estaria representando simbolicamente a busca da "Terra Prometida", a narrativa bíblica referente a Moisés e seus seguidores. As bandeiras trazem símbolos do movimento social sem-terra e mostram quem são os participantes do ato; já a travessia da porteira é identificada como uma ruptura com o sistema, e a invasão como uma reivindicação pelo direito estendido a todos.Vê-se um homem que levanta uma foice de roçar à frente de todos os outros: eis o líder apontado o rumo da caminhada, indicando, nas palavras de Martins (1999, p. 133) "que ali a roçada é outra." Além desse indicativo, a foice se encontra virada com a ponta para baixo, no que se entende a ferramenta como um simples utensílio de uso no campo; cruzando com um martelo, símbolo referente ao proletariado, a foice voltada com a ponta para cima representa o simbolismo visual dos partidos políticos comunistas.

Em seguida, numa análise técnica, o autor descreve o ângulo da tomada: o fotógrafo fez a imagem de dentro da fazenda para ter uma dimensão de profundidade, a fim de assegurar ao fundo a vista da multidão insurgente e a invasão a partir da porteira "rompida". E é a partir dessa observação que Martins atenta para a entrada do fotógrafo na cena: ao estar do lado de dentro da fazenda, Salgado teria sido o primeiro personagem a entrar no lugar, e sua antecipação teria rompido o clímax e a proposta aparente da imagem pela ocupação "forçada" dos sem-terra na fazenda.

Nessa dedução, Martins se apoia na abordagem da interferência do fotógrafo na cena e na construção simbólica. Há outros fatores que denunciam a defesa de tal dedução, como a vista de homens mais ao fundo de braços cruzados, sem expressão de reivindicação ou luta; ou ainda a presença da multidão em um lugar afastado do centro urbano, que é normalmente o palco para os protestos, já que acontecem para serem vistos e midiatizados. E mais: a presença de apenas um fotógrafo, um [sortudo] fotógrafo [transeunte] que flagrou a cena. Com base nessas e outras observações, a fazenda no interior do Paraná se torna palco para o teatro esboçado por Salgado, e o calor do espetáculo é congelado quando Salgado o registra.

Com isso, Martins passa a discutir a questão documental da imagem e surge a questão: afinal, quais os efeitos de sentido causados pela construção simbólica antecipada do ato fotográfico de Salgado? A partir da análise de conceitos como o *momento decisivo* descrito por Cartier-Bresson, e o *isto foi* de fala Roland Barthes, na avaliação iniciada por José de Souza Martins, trago à discussão o caráter representativo da fotografia e sua crença quanto à dimensão mágica de simulacro e cópia dos fenômenos do mundo que por tanto tempo imperou [e ainda impera] sobre si. E em

seguida discuto sobre as representações dos elementos visuais na fotografia e na pintura, no que se refere ao hibridismo dessas duas representações a partir de seus suportes, a fim de discutir a ligação do objeto à representação da sua imagem.

O momento decisivo

> Nosotros, los fotógrafos, tenemos que enfrentarnos a cosas que están em continuo trance de esfumarse, y cuando ya se han esfumado no hay nada en este mundo que la haga volver. (...) Nuestra tarea es percibir la realidad, casi simuntáneamente registrarla en el cuaderno de apuntes que es nustra cámara. (CARTIER-BRESSON, 1952, p. 225)[7]

Nada faz o tempo voltar, nos fala Bresson em O instante decisivo (1952). O autor lembra também que não há nada no mundo que faça restituir o passado. Assim como o fogo, o tempo consome a madeira e nada faz voltar ao que era antes. É como a imagem captada na fotografia. Uma vez registrada no filme, os sais de prata são sensibilizados pela luz e a imagem se fixa, para então tornar-se o registro de uma lembrança que será dali pra frente rememorada.

Para Bresson, há um instante no tempo em que os elementos se encontram em perfeita harmonia, um ponto exato inscrito na banalidade do cotidiano, um enquadramento de elementos banais transformados em uma cena "nova". Aquilo que o fotógrafo chama de "momento decisivo" é o momento único do tempo num determinado espaço, em que é possível registrar com equilíbrio a composição dos elementos, das formas geométricas que compõem uma linguagem visual. Observado como uma estratégia de composição do quadro, o decisivo momento de apertar o botão se enquadra em um momento "mágico" em que os elementos ganham sentido e equilíbrio quando enquadrados no devido tempo.

> Trabajamos en unicidad com el movimiento como algo premonitório de cómo la vida misma se desarrolla y mueve. Pero dentro del movimiento hay um momento en el cual los elementos que se mueven logran un equilíbrio. La fotografia debe capturar este momento y conservar estático su equilíbrio. (CARTIER-BRESSON, 1952, p.229)[8]

[7] CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo. In: *Estética fotográfica*, 1952.
[8] *Idem* nota 6.

Trazendo a discussão bressoniana para a fotografia de Salgado, Martins (2008, p.140) afirma que na imagem em questão, o momento decisivo não é "de escolha livre do fotógrafo." A fotografia em análise não seria possível sem o *fingimento*, sem a pré-visualização do fotógrafo. O momento decisivo é anulado porque não há o calor do momento, não há um flagrante, não há uma "livre" escolha do fotógrafo para a tomada. A imagem foi tomada sabendo no que resultaria, foi antes visualizada na imaginação de Salgado, a fim de que ao ser submetida trouxesse como efeito uma mensagem "pronta". Continua Martins (2008, p.140) "É antes a emoção do ato fotografado, uma emoção que o estético é recoberto pelo político. Não é quem vê que imagina a partir de um código estético. É quem age que quer propor a quem vê, através da fotografia, o que deve imaginar." Salgado não estaria aberto ao acaso, sabendo exatamente o que deveria fotografar, esperando e fazendo com que o "objeto" a ser registrado se constituísse bem a sua frente, a sua espera.

> A tese do momento decisivo pressupõe não só o fotógrafo aberto para o acaso da imagem, porque aberto a certeza da criação artística e seus cânones. Ela pressupõe também que o expectador da fotografia veja com a mesma liberdade a fotografia resultante. Talvez por isso Salgado seja tão enfático na recusa do reconhecimento da dimensão estética de sua obra fotográfica, em particular de fotografias como essa. (MARTINS, 2008, p.p. 140-141)

E o fotógrafo se torna então o diretor da cena, a fim de construir imageticamente uma mensagem pré-programada. O momento decisivo não partiria, aqui, de um momento mágico deslumbrado pelo fotógrafo, mas de um momento antecipado, por isso Martins (2008, p.134) afirma que o conjunto da imagem lhe causa impacto. Não somos surpreendidos pelo momento de ruptura. "É mais teatral que pictórico. São o cálculo, a certeza, e não o casual, que propõem as bases de criação dessa fotografia, acompanhado ainda de uma certeza imaginativa e uma certeza documental.", descreve Martins. (2008, p.140)

Assim, na perspectiva da avaliação de Martins, ao retratar o teatro montado, a fotografia de Salgado se perde nos discrepantes efeitos e nas díspares mensagens, o que elimina o flagrante e seu caráter documental. Discutido o "momento decisivo", é a vez de refletir o derradeiro tópico, a respeito do "isto foi" de que fala Roland Barthes. A

partir dessa reflexão, permitir-se-á divagar a respeito da relação do objeto com a sua imagem na constituição que liga o "referente fotográfico" à imagem gerada pela sensibilidade dos sais de prata à luz.

O instante decisivo da fotografia, o instante em que a cena é registrada, é decisivo pois servirá de registro único, o *médium* entre o instante vivido e o tempo rememorado. E, para trazer à mente do leitor o impacto desejado, a fotografia deve alcançar a percepção do leitor com efeitos de sentido que afete, comova ou mostre os fenômenos, inclusive os que são anulados pelo repetitivo.

Aquilo que foi

> A Fotografia não diz (forçosamente) *aquilo que já não é*, mas apenas e de certeza *aquilo que foi*. Esta subtileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não segue necessariamente a via nostálgica da recordação (...), mas, para toda a fotografia existente no mundo, a via da certeza: a essência da fotografia é ratificar aquilo que representa. (BARTHES, 1980, p.95-96)[9]

Roland Barthes em A Câmara Clara (1980) afirma que a fotografia é o atestado de que aquilo que se vê na imagem de fato aconteceu: é a esse referente "real", existente, que ele chama de "isto foi". Sendo a essência da fotografia a ratificação da cena que apresenta, haveria a certeza daquilo que foi presenciado e registrado pelo fotógrafo. Afirma Barthes (1980, p. 87) que "ao contrário dessas imitações [referentes à pintura], na Fotografia nunca posso negar que a coisa esteve lá." A base do "isto foi" se refere ao noema da fotografia, ou seja, a essa certeza de que aquilo que se atesta na imagem foi algo registrado por alguém que presenciou o fenômeno e o captou em registro. "O grande noema da Fotografia será então o 'Isto foi' ou, ainda, o Inacessível.", estende Barthes. (1980, p.97)

O que Barthes chama de o "referente fotográfico" consiste no objeto real colocado diante da objetiva, e sem o qual não existiria fotografia. No caso da pintura, o referente pode ter origem na imaginação do pintor, o que não acontece com a fotografia. Essa autenticação seria o grande diferencial da fotografia entre os outros meios de reprodução visual, sendo essa convicção de existência do objeto o seu grande *noema*.

[9] BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*, 2009.

Na análise da fotografia de Salgado, considerando a avaliação de Martins, segundo o qual a cena registrada se deu de forma encenada, o "referente fotográfico" da imagem não está no apelo do grupo que reivindica e invade a fazenda; mas, sim, no grupo que posa e espera as ordens do fotógrafo-cúmplice. Ou seja, os personagens da imagem até estiveram naquele lugar, naquele devido dia segurando bandeiras, atravessando uma porteira de madeira, adentrando uma propriedade. Mas, não para reivindicar, exclusivamente, mas também para atender às expectativas do fotógrafo.

Para Martins (2008, p. 150), embora a fotografia de Salgado tenha seu papel histórico "O impacto visual não corresponde ao impacto político do que foi fotografado." No que ela revela além do que provavelmente pretenderia provocar, a cena evoca a marcha dos participantes, desde o homem no centro que segura a foice de roça ao último que acompanha a romaria: cada personagem que posa pretende dar dimensão ao ato, e eis a demonstração que essa imagem evoca à primeira vista.

Com o momento decisivo "fingido" (MARTINS, 2008, p.140) e o *isto foi* considerado uma cena encenada na fotografia de Salgado, passo a discutir os efeitos sentidos com a transmutação dessa imagem. A partir da avaliação das representações pictórica e documental, com a pintura e a fotografia, inicio o debate a fim de classificar o hibridismo dessas duas representações.

Pela tinta e pela luz, a imagem

A exemplo da tela *Fuzilamentos de Treze de Maio* de Francisco de Goya, algumas representações pictóricas que envolvem eloqüentes expressões da tragédia humana não deixam de ser elevadas ao estatuto de obra arte. Comportando a densidade da "visão" particular do acontecimento imaginado pelo pintor, exclui-se quase que completamente um caráter jornalístico ou referencialmente informacional da imagem. No caso das enigmáticas imagens elaboradas por Pablo Picasso em 1937 – durante a Guerra Civil Espanhola (1936-39) – a tela *Guernica* alcança efeitos de sentido além de sua representação "artística". Lançando caracteres peculiares, a tela está permeada de simbologias políticas, numa soma de subjetivos desenhos esboçados a partir das imagens construídas na mente do pintor, Mesmo não sendo considerada uma imagem jornalística, a tela desempenhou durante longo tempo uma missão civilizadora por unir arte e política.

> Enquanto a pintura imitava, a fotografia apenas registrava e mostrava: abolira a imitação na reprodução literal. (...) Mesmo a exatidão e a verdade são apreciadas em referência a um modelo exterior preexistente, do qual as imagens reproduziriam a aparência. É no cenário dessa metafísica da representação que se situa o debate endêmico sobre a natureza – cópia ou simulacro – das imagens fotográficas (...). (ROUILLE, 2009, p. 73-74)

Na abordagem de Rouillé (2009) ficam expressas as típicas divergências entre duas formas de representações imagéticas: enquanto a pintura recriaria as cenas do mundo de acordo com a apreciação dos traços de seu autor, sendo de ordem subjetiva a expressão do conteúdo, a fotografia teria em seu processo de construção a cópia direta como referência, uma objetiva cópia dos fenômenos. Essa crença tem abastecido a fotografia de uma crédula relação com o objeto fotografado, dispersando assim a sua subjetividade e uma conexão com o artístico, alimentados normalmente na pintura.

Martins lembra uma foto de Robert Capa que surpreende um combatente no exato momento em que é atingido por uma bala. A grandeza dessa imagem para Martins se mantém pela conexão que faz da tragédia com a preocupação do fotógrafo no enquadramento e outros recursos que estendem a imagem além da tragédia documentada. Para o sociólogo, a imagem em questão não seria um retrato qualquer feito em qualquer episódio, nem seria somente uma fotografia jornalística, como também não foi por “sorte” que o fotógrafo conseguiu capturar a cena.

> A significação dessa foto não se limita à tragédia que documenta. Não é retrato de alguém num dia qualquer ou de um episódio dentre tantos de um dia de guerra. Não é apenas uma fotografia de reportagem. Nem é apenas “sorte” do fotógrafo. O enquadramento, o ângulo, a composição nos dizem que o fotógrafo que fotografava jornalisticamente também estava fotografando artisticamente, que não se poderia separar arte e documento simplesmente porque estivesse num campo de batalha e em face do trágico. A própria circunstância do ato fotográfico não permitia que essa separação fosse feita. (...) É a arte dessa fotografia que põe nossa consciência diante de nós mesmos. (MARTINS, 1999, p.136)

O que sobressairia nessa imagem para o autor é a preocupação estética ao se perceber a manifestação da escolha da composição, do enquadramento – o que mostraria a abertura para algo intrínseco que opera na escolha na hora de apertar o

botão: a fotografia jornalística também pode estar carregada de arte. O ato fotográfico é tomado pelas escolhas para a tomada, na ênfase ou exclusão dos elementos conforme a disposição do fotógrafo. Algumas imagens feitas por Capa nesse episódio reúnem o refinamento estético e a informação factual, resultando em poderosas imagens que surpreendem tanto por sua beleza como pelo impacto de sua revelação testemunhal.

A hibridação entre essas duas mesclas de representações imagéticas, fotografia e pintura, torna as interpretações das imagens menos estreitas. Ambas as produções – tanto de Picasso quanto as imagens de Capa – partem do mesmo referencial: a tragédia. *Para* Martins (2008, p.136), a fotografia de Robert Capa sobre a Guerra Civil Espanhola não fala menos do que a imaginação de Picasso. Porém, há uma lacuna aberta nesse hibridismo: a pintura assumindo um caráter documental foge da conexão do conceito estreito de arte, assim como o fotojornalismo de Capa, aberto à possibilidade de trazer um gesto pictórico no seu ato, adquire uma forma mais plástica e menos tênue com a "representação" fotográfica, na extração do reflexo de seu objeto.

Tanto a pintura quanto a fotografia, enquadradas no visual, estão encobertas pela subjetividade do olhar de quem a faz, mas o suporte é quem comumente dirige parte da interpretação. "As pessoas acreditam na realidade das fotografias, mas não na realidade das pinturas. Isso dá uma vantagem para os fotógrafos. O problema é que os fotógrafos também acreditam na realidade das fotografias.", afirma Duane Michals. (1982, apud SOULAGES, 2010, p.80) Por isso, por derradeiro, trago a questão sobre a "realidade" na fotografia e a forma como atua tal imperialismo sob o prisma de que tal manifestação visual é embutida de ficções.

A ficção do verdadeiro

A fotografia teria nascido como a possibilidade de registro daquilo que a pintura ainda não havia conseguido realizar. Essa característica teria iniciado uma confusão entre a descoberta de *possibilidades* e a *essência* da fotografia, segundo Soulages. (2010, p.109) Assim a membrana que envolve a fotografia foi sendo enxertada de realismo, o que gerou por conseqüência a rejeição de sua entrada nas formas de manifestações de arte ou como ficção *de algo*. Com a confusão entre o que seria possível e o que seria essência, a novidade da cópia exata e fiel dos fenômenos foi mantida como estatuto da fotografia, descartando a conexão com a arte ou a ficção.

> Percebeu-se muito rapidamente a possibilidade de um desvio do meio fotográfico: do realismo ao irrealismo, da fotografia como produção à fotografia como criação, ou melhor, da duplicação à ficção. No momento de tirar a foto, de revelá-la, de fazer a cópia, o fotógrafo podia intervir e, portanto, manipular a foto. (SOULAGES, 2010, p.109)

Para Soulages (2010), a questão da realidade na fotografia se situa no mesmo plano que a pintura, mas ao partirem das diferentes formas em que se apresentam e no emblema que representa a crença de real ou imaginário, parte do processo de interpretação é estimulada pelos suportes técnicos. O autor defende que, assim como a pintura é construída conforme a imaginação de seu autor, na fotografia essa abertura também está ao alcance através da manipulação de suas unidades sígnicas, das escolhas técnicas em laboratório ou nos ajustes de segundos antes de apertar o botão.

Assim como o pintor escolhe seus pincéis e melhores materiais a fim de transformar a imagem mental em algo material, vivo e aceso, a fotografia também estaria aberta à construção, carregada de subjetividade. Afirma Soulages (2010, p.115, 116): “E isso é verdadeiro por duas razões: primeiro, porque toda foto pode produzir ficção, e, em seguida, toda recepção de uma foto tende à ficção.” Não sendo mais uma reprodução, a fotografia estaria ao lado da ficção.

> O realismo, que no início foi uma prática e uma doutrina necessárias, tornou-se imperialista, pois se confundiu e se quis confundir condição de possibilidade de um nascimento com condição de possibilidade de um funcionamento – em outras palavras, começo e essência. (SOULAGES, 2010, p.109)

A magia da “verdade” documental da fotografia incide sobre a crença coletiva de um grupo numa espécie de confiança depositada, ao se interpretar na imagem os elementos trazidos como uma cópia ou simulacro dos fenômenos. A credibilidade das fotos vistas em jornais, a exemplo, criou uma espécie de verdade embutida, confundindo fotografia com a realidade subjetiva dos fenômenos, atenuando-lhe a crença de reprodução do real.

A fotografia em condições particulares participa como um artefato que equivale a um substituto de algo, como um signo reconhecido por uma cultura. Nisso a fotografia ganha duas vertentes: enquanto traz uma sensação mágica de verdadeiro é também um

espaço para a ficção. É nesse hibridismo que se faz ver seu suporte, o qual assinala a questão sobre o crédito de crença de real, cópia ou a representação da fotografia. Para Soulages (2010, p.115) “Não se trata de tentar atingir a realidade pela fotografia, mas de visá-la na realidade da fotografia.” Ao partir desse pressuposto, considera-se a fotografia não como uma forma de apresentar o visível, mas sim de tornar visível algum fenômeno, para que, por sua vez, se possa tentar compreender a condição humana fenomenal.

Considerações finais

Entre a objetividade e a subjetividade; a decodificação sígnica e a apreciação estética; as lentes grande angular e teleobjetiva; as cores primárias e os tons variantes do preto e do branco; a profundidade de campo e os planos nítidos; o enquadramento e a escolha do momento de apertar o botão: a fotografia começa a ser construída nas escolhas do fotógrafo, e é a partir delas que nascem um universo de mensagens em que os leitores poderão se inundar ao absorver por simbiose cada traço desenhado pela luz ou pela tinta - nestes casos, registros em tela.

Na performance executada na visão do fotógrafo ou na forma como a imagem é concebida por um pintor, a técnica empregada reflete na mensagem, mas independentemente de onde seja exposta, não se pode esperar da imagem uma interpretação única: é o leitor quem identifica os signos de acordo com suas peculiaridades culturais e quem lhe confere o sentido “final” (entre aspas porque um signo sempre gera outro signo; não havendo um ponto final mas sim um espaçamento de encontro entre dois signos).

Ao acrescentar que toda imagem é construção de *realidades*, amplio a discussão não somente para o indivíduo que fotografa, diante da escolha que o fez enquadrar, escolher a objetiva, as melhores cores, luzes e uma construção de signos que querem dizer algo - mesmo que às vezes não se pretenda dizer coisa alguma, seja no jogo das imagens abstratas, como as telas de Pollock, ou nas confusões de signos e elementos jogados num contexto fora de seu habitat natural, como alguns apelos publicitários ou mesmo *Guernica* de Picasso já citado aqui.

Cada leitor de imagem a lê de uma forma de acordo com os caracteres que decodifica e de acordo com a "bagagem cultural" que lota seu universo, seus pensamentos a respeito de coisas abstratas ou materiais existentes em seu mundo. Ressalto a importância de como o leitor absorve e interpreta a imagem, de como

é importante o contexto em que ela está inserida, seja num jornal, numa exposição de galeria, num *outdoor* publicitário, em uma campanha política ou mesmo um mapa em um livro de geografia, que explica onde está situado cada país. Existem outros pontos relevantes no processo de leitura, como o contexto em que está inserida, além do suporte, como a mensagem verbal que acompanha a imagem que pode se apresentar na forma de legenda, subtítulo ou um nome que a batiza. São elementos externos à imagem que complementam e conduzem o leitor a assentar os pensamentos em algo já pré-determinado.

É na imaginação do espectador onde se formula e se extrai a mensagem, e é através do que ele aprendeu sobre o mundo que as qualidades do signo se revelam e ganham sentido na mostra visual. Por isso, a imagem – e em especial caso, aqui, a fotografia - é tomada de ilusão. Há razões para se acreditar no que se vê na fotografia, assim como há contrapontos que convencem o contrário; não se pode esperar da imagem uma verdade ou uma ligação direta com o real, tanto como já se sabe da pintura como a manifestação com a câmera fotográfica: não se pode obter da fotografia ou de uma tela um único texto.

É por isso que acredito que a imagem é como um conto: traz uma historia, mas os personagens e elementos revelados se destacam e ganham suas devidas cores à medida que o espectador os absorve, ao conferir através de seus sentidos a porta da interpretação do que lhe é contado. E é através da interpretação sígnica do leitor que se geram mensagens a partir que [nós] fotógrafos tentamos – intencionalmente ou não – lhes dizer. Assim, como na ilusão de um conto, a imagem se revela como a discrepância de seu argumento e que cada um vê e lê numa imagem uma distinta mensagem, mesmo vinda do mesmo referente. O que acrescenta à fotografia a perda de sua imperiosa identidade: a ficção tanto na recepção como na produção da imagem.

Referências Bibliográficas

BAEZA, Pepe. *Por uma función crítica de la fotografia de prensa*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2001.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Isabel Pascoal. Portugal: Editora Edições 70, 2009.

_____. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Tradução: Manuela Torres. Portugal: Editora Edições 70, 2009.

CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo. In: Fontcuberta, Joan (Ed.). *Estética fotográfica: uma seleción de textos*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

MARTINS, José de Souza. Sebastião Salgado: A epifania dos pobres da terra. In: Mammi, Lorenzo e Schwarcz, Lilia. (Org.). *8 vezes fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.p. 133-171.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução: Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução: Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora São Paulo, 2010.

AS DUAS FACES DE JANO EM *BONNIE E CLYDE – UMA RAJADA DE BALAS*

Soleni Biscouto Fressato[*]
Universidade Federal da Bahia

Resumo:
Bonnie Parker e Clyde Barrow foram dois conhecidos ladrões de bancos e postos de gasolina que viveram os conturbados anos da depressão econômica nos Estados Unidos. A Bloody Barrow Gang fazia tremer o comércio e era vista como um sinal de revolta contra a miséria em tempos de crise. A partir de 1932, quando ocorreu o primeiro assassinato, eles começaram a ser perseguidos ferozmente pela polícia norte-americana. Em 1934, num tiroteio com a polícia de Louisiana, eles foram assassinados. Em 1967, período em que os jovens contestavam e desafiavam o poder, a história do casal vem novamente à tona com o filme *Bonnie e Clyde – uma rajada de balas.* Warren Beatty (Clyde) e Faye Dunaway (Bonnie) se transformaram nos símbolos de uma mudança de atitute da juventude frente às imposições sociais e morais. Diante do exposto, a proposta da presente comunicação é analisar em que medida o filme *Bonnie e Clyde* é uma biografia do famoso casal de assaltantes norte-americano e, ao mesmo tempo, uma representação da juventude nos revolucionários anos 1960.

Palavras-chave:
Biografias cinematográficas, Representações sociais no cinema, Revolução e contestação.

Durante os créditos do filme, vemos fotos reais do casal de assaltante mais procurado de Dallas, durante os anos 1930. São fotos que nos revelam a verdadeira fisionomia de Bonnie Parker e Clyde Barrow, como eram seus familiares, como se vestiam e se comportavam. Em meio às fotos "verdadeiras" começam a se mesclar votos de Faye Dunaway e Warren Beatty já preparando o espectador para a mudança fisionômica que ocorrerá. Assim inicia *Bonnie e Clyde – uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967), um projeto pessoal de Warren Beatty. O primeiro diretor cogitado foi François Truffaut, que chegou a ter contato com o roteiro, mas acabou se afastando para realizar um antigo projeto. Arthur Penn assumiu a direção, revelando influências da *Nouvelle Vague*, não alterando a proposta original da produção.

Warren Beatty (Clyde) e
Faye Dunaway (Bonnie).

Clyde Barrow e Bonnie Parker.

[*] Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA, Professora Substituta do Departamento de Sociologia da UFBA, Coordenadora Executiva da *Oficina Cinema-História*, Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História (FFCH-UFBA) e Editora da Revista *O Olho da História* (www.oolhodahistoria.org).

O filme tem um projeto arrojado, tanto na forma como no conteúdo a idéia era chocar. Imagens violentas, nunca antes exibidas, povoam a narrativa. No início, o filme é bem calmo e parece que se trata de mais uma história romântica, com leves toques de humor. Porém, logo as cenas violentas surgem. Pela primeira vez na história do cinema, um tiro e uma pessoa sendo alvejada foram mostrados numa única imagem, impactando o expectador. Recuperar a história de Bonnie e Clyde também pode ser interpretado como um grito de contestação. A conservadora moral burguesa reclamou: por que trazer à cena um casal de assassinos e assaltantes? A juventude aprovou.

Não é objetivo desse ensaio confrontar a biografia de Bonnie e Clyde com a representação do casal feita no filme, ainda que por vezes seja necessário recorrer à realidade biográfica, para melhor compreender a representação cinematográfica. As representações fílmicas não conseguem ser fidedignas, os cineastas e atores possuem sua subjetividade e compreensão dos fatos, que acabam por influenciar na forma como produzem suas obras. Uma comparação entre a biografia e o filme, provavelmente levaria a um desprezo pelo filme, por ter omitido ou adaptado os fatos. Proponho-me a analisar o filme *Bonnie e Clyde – uma rajada de balas*, em seu duplo aspecto, enquanto representação do passado, referenciando os conturbados anos 1930, e como testemunho do presente, uma vez que o casal de contraventores também pode ser compreendido como uma representação da revolucionária geração dos anos 1960.

Os anos 1930 no filme: representação de um passado sombrio

Primeiramente nos Estados Unidos e por conseqüência em diversos outros países do mundo, os anos 1930 iniciaram sob a conjuntura de crise. Durante os anos 1920 a tão propalada prosperidade econômica norte-americana atingia apenas uma pequena camada da população, sendo que, 50% vivia abaixo da linha de pobreza. Em 1929, a situação se complicou com a queda da Bolsa de Valores de Nova York e em 1932 a crise atingiu o seu auge. Ricos empobreceram. Pobres ficaram miseráveis. O clima era de pânico. As filas por comida eram gigantescas, mulheres e crianças passaram a vasculhar no lixo algo para comer. Desempregados recorriam à mendicância ou benevolência das poucas instituições de caridade. Outros, desiludidos e sem expectativa, roubavam ou cometiam o suicídio. Situação representada na aquarela de 1932, intitulada sarcasticamente de “O capitalismo chegou ao apogeu”, de Bruno Voigt. A realidade de desespero se impunha em todos os lugares. Exemplo disso é o depoimento do escritor francês André Maurois, que ao desembarcar no porto de Nova York, em 1933, mesmo sabendo da situação de crise nos Estados Unidos, ficou assustado diante da realidade: eram 14 milhões de desempregados e aproximadamente 30 milhões vivendo da mendicância.

Esse foi o ambiente de infância e juventude de Bonnie Parker e Clyde Barrow. Ele nasceu em 1909, ela um ano depois. Clyde teve menos sorte que Bonnie. Ele era o quinto filho de Cumie e Henry Barrow, um casal pobre que vivia das colheitas de algodão na cidade de Telico, Texas, ao sul de Dallas. A propriedade que cultivavam e o local onde moravam (muito distante de ser uma casa) não pertenciam a eles, e sim a um senhorio, que a qualquer momento poderia mandá-los embora. Ainda não eram os anos da Grande Depressão e a vida já estava bem difícil. O preço da terra subia cada vez mais e do algodão só baixava. Os Barrow estavam muito distantes de ter sua própria fazenda. Era uma família carente: de casa, de alimento, de roupas e de carinho.

O destemido Clyde sofreu alguns acidentes na infância e não foi à escola, sabia ler muito pouco. Jovem se envolveu em pequenos delitos e contravenções, muitas vezes com seu irmão mais velho Buck Barrow. Buck, desde criança trabalhando nos campos de algodão para

ajudar a família, gostava das rinhas de galo, proibidas no Texas. O perigo, a excitação, o sangue e um pouco de álcool de milho, fazia-o sentir-se mais homem e esquecer as plantações de algodão. Em busca de uma vida melhor, os pais de Clyde resolveram migrar para West Dallas. Numa carroça rústica levaram as poucas coisas que tinham. Não encontrando lugar para viver, se instalaram debaixo do viaduto Oak Cliff, conhecido como Acampamento de Desabrigados de West Dallas, convivendo com 275 pessoas. Nessa época, Clyde era um adolescente bem pequeno e aparentava menos idade do que realmente tinha.

Bonnie poderia ter um destino diferente se seu pai, Charles Parker, não tivesse falecido, de repente, no fim de 1914 e deixado sua mãe, Emma, com três crianças menores de sete anos. Nesse momento, a cidade de Rowena, Texas, estava prosperando, muitas construções (bancos, escolas, salões de boliche, etc) estavam sendo feitas, o que garantia trabalho para um habilidoso artesão como Charles. Mas, a morte chegou cedo demais e a viúva Emma migrou para Cement City, Dallas, para morar com os pais. Em Cement City, Bonnie cresceu em meio à pluralidade étnica (eram vários os grupos na cidade – hispânicos, italianos, alemães, morávios, chineses) e às procissões da Ku Klux Klan. Inteligente e meiga escrevia poemas, participava de encenações teatrais na escola e era capaz de ouvir uma música apenas uma vez e depois tocá-la no piano. Mas, também era corajosa e destemida, envolvendo-se em brigas no pátio da escola contra os intimidadores e meninas malvadas. Foi uma mulher pequena, com menos de 1m40 e em torno de 45 quilos, de estilo rebelde e ousado, dona de um sorriso malicioso. Aos 15 anos se casou com Roy Thornton. O nome dele tatuado em sua coxa e o anel que simbolizava o casamento, a acompanhariam pelo resto de sua curta vida. Foi um casamento infeliz, Bonnie passava a maior parte do tempo na casa de sua mãe, enquanto Roy saia para cometer pequenos delitos. No final de 1927, dois anos depois, eles já estavam separados. Bonnie seguiu sua vida entediada, trabalhando como garçonete em diversos lugares, já que a crise começou a fechar os estabelecimentos. Aos 23 anos de idade, já integrando a gang de Clyde, ela não podia andar, devido às queimaduras de 3º grau que sofreu durante um acidente e às fortes dores reumáticas.

No final de 1929, já assolados pela Grande Depressão, o já procurado pela polícia Clyde e a deprimida Bonnie se conheceram na casa de uma amiga em comum. Começava uma história de coragem, de amor, de fuga e de contravenção.

No filme, ela está em seu quarto preparando-se para ir trabalhar numa lanchonete. É uma mulher jovem e bonita apesar do tédio que sente frente à vida monótona. Ele entra em sua vida como sinônimo de aventura e de superação da mediocridade. Ele é a velocidade do carro e o perigo das armas e dos assaltos. Conhecem-se quando ele está pensando em roubar um carro e ela o vê da janela de seu quarto. Em poucas cenas, o que em tempo real corresponderia a apenas algumas horas, eles assaltam uma mercearia, roubam um carro e se descobrem perdidamente apaixonados, para só depois saberem que são Bonnie Parker e Clyde Barrow. Ela é garçonete que sai com homens que apenas se aproveitam de sua sensualidade. Já Clyde tinha acabado de sair da prisão, porque cortou dois dedos do pé. Algumas cenas depois, quando Buck (Gene Hackman) e Clyde se encontram, o irmão mais velho afirma que Clyde só tinha essa alternativa frente aquela situação de quebrar pedras com marretas a noite toda. Na verdade, na prisão Fazenda Eastham, onde Clyde ficou preso de maio de 1930 a janeiro de 1932, a situação era bem pior. Torturas, espancamentos, humilhações e serviço forçado, o verdadeiro "inferno em chamas" ou "Eastham sangrenta", como era conhecida. E de fato muitos detentos praticavam a auto-mutilação para conseguir a condicional, como efetivamente fez Clyde Barrow.

São várias as cenas que nos revelam a situação de completa miséria que assolou os Estados Unidos durante os anos 1930. Depois da fuga do assalto à mercearia, Bonnie e Clyde passam a noite numa casa vazia. Pela manhã, quando Clyde está ensinando Bonnie a atirar, revelando que tem boa pontaria e nenhum medo, eles encontram o antigo dono da casa. Ele e

a família só passaram ali para se despedir. Primeiro a casa foi hipotecada, como a dívida não foi paga, o banco tomou o imóvel. Na frente da casa se vê uma placa com o nome do banco. Bonnie afirma que a situação é uma vergonha e Clyde atira na placa, depois passa a arma para o antigo proprietário, que também atira. Um quarto personagem compõe a cena, um negro, amigo do proprietário, juntos eles trabalharam na fazenda. O negro também dá um tiro na placa. Esses tiros são símbolos da vingança, como se decretasse a morte do banco e de toda a situação de pobreza, imposta pelo capitalismo. Clyde se apresenta como um assaltante de bancos, Bonnie sorri e o fazendeiro aprova.

Em outra cena, o primeiro banco que a dupla Bonnie e Clyde tenta assaltar está falido, situação bem comum na época. A gang dos Barrow tinha que observar durante algum tempo o movimento dos bancos, para ter certeza de que tinham dinheiro para ser roubado.

Já no final do filme, outra cena nos revela a situação de pobreza. Após uma fatídica emboscada policial, Buck está morto, Blanche (Estelle Parsons), esposa de Buck, cega numa prisão, Bonnie e Clyde seriamente feridos. C.W. Moss (Michael J. Pollard) tenta desesperadamente salvá-los. Eles param num acampamento, são várias as famílias que estão ali, homens, mulheres e crianças vivem em barracas, com pouca comida e pouca água. A depressão os tirou de seus lares, os colocou na completa miséria. Moss pede água e quando os moradores reconhecem que os feridos são Bonnie e Clyde também lhes dão comida.

Nesse momento Bonnie e Clyde já são conhecidos pelo grande público, os jornais não param de explorar suas imagens, atribuindo-lhes crimes que não cometeram, os colocando em locais que nunca estiveram e os chamam de “o grupo veloz dos Barrow”. Buck faz de tudo para ser reconhecido como integrante do bando. Ao sair dos assaltos, fala para os donos dos bancos: sou Buck Barrow. Eles ficam orgulhosos de verem seus nomes nos jornais, mesmo quando não gostam das mentiras que contam. O casal se transforma no símbolo da resistência à repressão econômica, é como se todos quisessem assaltar os bancos, que hipotecavam e tomavam suas casas, mas apenas Bonnie e Clyde tinham coragem. Buscando a sobrevivência, eles se transformaram em ídolos de toda uma geração.

Outras cenas nos revelam o caráter do casal. Durante outro assalto – quando C.W.Moss, Buck e Blanche, já integram o bando – a um banco, eles se recusam a roubar o dinheiro de um homem humilde, também vítima da depressão, que estava ali penhorando sua fazenda. Após o assalto, numa entrevista aos jornais, esse homem afirma: “agiram certo comigo, pretendo levar flores no funeral deles.” Essas palavras assumem um tom profético e são concretizadas no final do filme, quando Bonnie e Clyde são brutalmente assassinados.

Interessante também é a relação de Clyde com a violência, apesar de praticar assaltos a mão armada, ele não quer ferir ninguém. Ele fica desolado quando fere um homem que tentou mata-lo no assalto à mercearia. E sente-se culpado ao matar pela primeira vez. Essa primeira morte foi um acidente. O inexperiente C.W. Moss, apesar de já ter passado pelo reformatório, estaciona o carro, enquanto Bonnie e Clyde entram para assaltar o banco. A dificuldade em tirar o carro da vaga, dá tempo para que um dos funcionários do banco tente impedir a fuga, pendurando-se no estribo do carro. Não vendo alternativa, Clyde atira nele, ferindo-o mortalmente na cabeça. Para fugir da polícia, eles se refugiam numa sala de cinema. Clyde está desesperado e culpa C.W. Moss, que está em prantos, afirmando: “você também matou aquele homem”. Bonnie se diverte vendo o filme *Cavadoras de ouro (Gold diggers of 1933)*, de 1933. Na tela, belas moças cantam que a depressão acabou e todos estão ricos. Aliás, ir ao cinema era um hábito de Clyde e Bonnie. Ainda menino, Clyde fugiu da fazenda onde morava e foi para a cidade, apenas para assistir uma sessão de cinema. Bonnie freqüentava as salas quase diariamente, era onde ela afogava as mágoas de sua vida idiotizada de garçonete.

O apego que Bonnie tinha com a mãe também é representado no filme. Ela está deprimida e insiste com Clyde que quer ver a mãe. Apesar do perigo, ele acaba consentindo e

organizam um piquenique. A cena foi filmada em Oak, no Texas, e parece um sonho, distante da realidade da gangue.

A paixão da juventude dos anos 1930 pelas tatuagens também é presente em *Bonnie e Clyde – uma rajada de balas*. C.W. Moss faz uma grande tatuagem no peito, escolhida por Bonnie. Na verdade, tanto Bonnie como Clyde haviam feito tatuagens antes de se conhecerem. Ela tatuou na coxa o nome de seu primeiro marido e ele no braço, os nomes das ex-namoradas.

No filme, a emboscada que põe fim à vida do casal parece ser por vingança. O Patrulheiro do Texas, Frank Hamer (Denver Pyle), identifica a gang em fuga, no Missouri, e resolve prendê-los, mesmo estando fora de sua jurisdição. Com o ato, ele busca prestígio e poder. Porém, seu intento fracassa e Bonnie, para puni-lo e desmoralizá-lo, tem um plano. Fazer várias fotos de Frank com o bando, distribuir aos jornais, para que seus amigos de profissão pensem que o patrulheiro tem boas relações com os assaltantes. Clyde e Buck concordam. Algumas fotos são feitas. Num rompante, a audaciosa Bonnie dá um beijo na boca de Frank, que retribui com uma cuspida em seu rosto. Clyde enlouquece, o espanca e o coloca, com as mãos amarradas e sem remo, num barco à deriva no rio. A partir desse episódio, Frank considera um ponto de honra pessoal e profissional prender Bonnie e Clyde. Obcecado, ele passa a perseguir o casal, até que com a ajuda do pai de C.W. Moss consegue armar uma emboscada e mata-los. Interessante observar que, a emboscada foi bem sucedida, porque Clyde, em sua generosidade, reconhece o pai de C.W., que os havia hospedado quando estavam feridos, na estrada precisando de ajuda para consertar seu carro. O erro de Bonnie e Clyde foi parar para ajudar o homem traidor. Frank sabia que Clyde não deixaria alguém que o tinha ajudado para trás. Na verdade o Texas Ranger Frank Hamer, que não conhecia pessoalmente Bonnie e Clyde, usou métodos de detetive para armar a cilada para Bonnie e Clyde. Primeiro, identificou as rotas pelos estados do Texas, Oklahoma, Kansas, Missouri, Arkansas e Louisiana. Depois, como sabia que um dos membros da gangue, Henry Methwin, tinha parentes em Louisiana, convenceu o seu pai a entregar a dupla. Eles foram assassinados, dentro do carro, no dia 23 de maio de 1934, com 187 tiros. Clyde estava dirigindo de meias e Bonnie comia um sanduíche.

Apesar de estarem completamente apaixonados, a relação de Bonnie e Clyde do ponto de vista sexual não era satisfatória. Pelo menos não para ela, que gostaria de ter um companheiro mais presente e atuante. Quando Bonnie e Clyde se encontram pela primeira vez e ele diz que é assaltante, o faz mostrando uma arma. Ela passa os dedos pelo cano numa clara insinuação sexual. Porém, logo depois de praticarem o primeiro assalto, durante a fuga no carro em alta velocidade, Bonnie está feliz e busca sexo. Clyde não a corresponde, chega a empurrá-la, e diz que não é do tipo garanhão.

Em outra cena, novamente Clyde não se sente excitado a ponto de transar e então temos a confirmação de que é impotente. Bonnie diz que isso não é um problema, que o amor dos dois é mais forte, mas várias vezes ela cobrará dele um posicionamento mais ofensivo. A primeira vez acontece, numa cena mágica, logo depois que Bonnie lê o poema que escreveu sobre a história de Clyde, publicado num jornal:

A história de Bonnie e Clyde
Conhecem a história de Jesse James
Sabem como viveu e morreu
Se ainda querem algo pra ler
Eis a história de Bonnie e Clyde.
Bonnie e Clyde formam a gangue Barrow
Sei que todos já leram
Sobre como eles assaltam e roubam
E aqueles que delatam
São achados à morte ou já mortos
São chamados de assassinos impiedosos
Dizem que são cruéis e mesquinhos
Mas posso dizer com orgulho
Que eu conheci Clyde
Quando era honesto, integro e decente
Mas a polícia se meteu com ele
E vivia humilhando-o
E sempre o trancava numa cela
Um dia, me disse: “Jamais serei livre
Então, levarei alguns para o inferno.”
Se um policial é morto em Dallas
E não tem pistas a investigar
Se não acham um culpado
Eles se livram da responsabilidade
Acusando Bonnie e Clyde.
Se tentam agir como cidadãos
E alugam um apartamento qualquer
Na terceira noite são convidados a brigar
Por metralhadoras, rá-tá-tá-tá
Um dia, serão mortos juntos
E enterrados lado a lado
Para poucos, tristeza
Para a lei, alívio
Mas será a morte para Bonnie e Clyde.

Ele fica comovido e diz que jamais alguém o compreendeu tão bem. Ele havia prometido fazer algo por ela e naquele momento quem fazia algo por ele, era ela. Ela o tornou conhecido, ninguém se esqueceria de Clyde Barrow e de sua história. Mesmo sem sexo, a cumplicidade é latente entre eles. Cumplicidade que se manifesta no olhar, segundos antes de morrerem e de terem certeza de seu destino. Realmente foi a morte para Bonnie e Clyde.

Um ano após o lançamento do filme, em 1968, Serge Gainsbourg e Brigitte Bardot, com base no poema do filme, gravaram a música *Bonnie and Clyde*. O filme e a música fazem, deliberadamente, uma ligação entre Jesse James e Bonnie e Clyde. James foi um contraventor do oeste norte-americano, que viveu no século XIX e sofreu com a Guerra de Secessão. Sua vida tem alguns pontos em comum com a de Clyde Barrow.

Contestação e contravenção: a juventude dos anos 1960

Roupas coloridas, cabelos longos, amor e sexo livre, consumo de drogas. Essa é a imagem perpetuada da juventude anos 1960. Juventude que é muito bem caracterizada pela palavra rebeldia. Rebeldia contra os padrões morais, contra os ultrapassados valores, mas fundamentalmente, uma rebeldia política, contra as guerras e conflitos armados. Em meados dos anos 1940, com o final da Segunda Guerra Mundial, ocorreu uma acentuada elevação no nível de escolaridade em diversos países do mundo. As universidades perderam seu caráter elitista e um número cada vez maior de jovens teve acesso a outras realidades não somente por meio do estudo, mas de viagens de intercâmbio, de palestras de professores estrangeiros e pelos meios de comunicação de massa (rádio, cinema e televisão). Nesse contexto, a juventude passou por um processo de conscientização social e política, denunciando as injustiças sociais. A reação aos problemas sociais deu-se de várias formas, com pichações, passeatas, comícios, greves, ocupação de faculdades e o tão conhecido movimento hippie, que pregava a paz e o amor universais.

Em 1961, estudantes japoneses protestaram contra as bases americanas no país e em 1965, fizeram passeatas e comícios contra a guerra do Vietnã. Em 1963, na França, realizou-se o primeiro *happening* (expressão artística teatral em que a platéia e palco se confundem, todos são, ao mesmo tempo, atores e espectadores) hábito que se espalharia por toda a Europa. Nos Estados Unidos, em 1964, os estudantes da Universidade de Berckeley fizeram uma manifestação pela liberdade de expressão, o que resultou em oitocentas prisões. No ano seguinte, os jovens se recusaram a prestar o serviço militar e se colocaram contra o apartheid na África do Sul. Em São Francisco, em 1966, a juventude norte-americana realizou o primeiro *love-in* (reunião hippie em que o sexo e o consumo de drogas aconteciam livremente) reunindo 28.000 pessoas. No ano seguinte, os estudantes, ainda nos EUA, organizaram a Marcha sobre Washington, contra a guerra do Vietnã. Mas, com certeza, o auge dessa rebeldia aconteceu em maio de 1968, na França, quando a juventude na cidade de Nanterre criticou o modelo educacional e a política do governo. O movimento atingiu Paris, onde os estudantes enfrentaram os policiais e ergueram barricadas, muitos foram presos e feridos. Em apoio, 10 milhões de operários entraram em greve. O governo declarou estado de sítio e solicitou o apoio do Exército. Em 1969, nova manifestação, agora nos Estados Unidos: o festival de música de Woodstock reuniu mais de 400 mil jovens, que durante três dias, celebraram o amor, a paz e a liberdade.

Esse foi um período decisivo também para as mulheres, jovens ou não. Desde o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, as mulheres passaram a exercer outros papéis, além de esposas e mães. Um grande número buscou formação superior e entrou no mercado de trabalho, o que estimulou a criação de novos produtos e serviços. Porém, mesmo exercendo esse novo papel, as mulheres continuavam subordinadas às antigas imposições morais, obedecendo à autoridade do pai ou do marido. A partir dos anos 1960, essa realidade passou por sérias alterações com a denominada “revolução sexual”. Difundiu-se a pílula anticoncepcional, dando à mulher o controle voluntário da natalidade, discussões sobre virgindade e relações sexuais antes do casamento tornaram-se comuns, a nudez feminina foi explorada nas propagandas, no cinema e no teatro. Até mesmo a moda passou por alterações, revelando mais o corpo da mulher, como o estilo Saint-Tropez (mostrando a barriga e o umbigo), a minissaia (os joelhos e as coxas) e o topless (os seios). A liberação sexual não veio só, tinha a companhia da conscientização política da mulher, que passou a exigir a igualdade entre os sexos no trabalho, a legalização do aborto e a aprovação da lei do divórcio.

Para essa juventude rebelde, os contraventores Bonnie e Clyde, vividos nas telas de cinema por Faye Dunaway e Warren Beatty, eram exemplos a serem seguidos. Eles são jovens que representam os anos 1930, mas também sintetizam a juventude dos anos 1960, notadamente os movimentos de emancipação feminina e liberação sexual.

Bonnie é jovem, bonita e sensual. Nas cenas iniciais ela aparece seminua e antes de sair correndo escadas abaixo para se encontrar com um desconhecido (Clyde), coloca um vestido transparente, sem sutiã. Peça íntima considerada o símbolo da opressão feminina, sendo tirado e queimado em praça pública por muitas jovens nos anos 1960. Bonnie é ousada e quer conhecer aquele homem, mesmo sabendo que se trata de um assaltante.

Na época, Faye chegou a receber cartas de uma fã, antes apaixonada pelos filmes românticos e açucarados de Doris Day, explicando como Bonnie-Faye havia mudado sua vida, conscientizando-a da importância do papel da mulher naquela sociedade em transformação. A fã explica que se tornou mais corajosa e atuante, depois de ter assistido o filme.

A beleza e sensualidade de Bonnie se tornam ainda mais acentuadas quando Blanche (Estelle Parsons), esposa de Buck, irmão de Clyde, entra em cena. Blanche, filha de um pastor batista, está longe de ser uma mulher bonita como Bonnie, é medrosa e recatada. Não sabe atirar, nem dirigir. Não concorda com os assaltos e não participa deles, permanece no carro, com C.W. Moss e durante as fugas tem surtos de histeria. Ela é a antítese de Bonnie.

Blanche representa a típica mulher submissa, pré-revolução sexual. Ela fica envergonhada e fecha os olhos, quando C.W. Moss aparece com um macacão branco (a roupa íntima masculina da época) e quer apertar sua mão quando são apresentados. Enquanto Bonnie dormiu no mesmo quarto com ele e Clyde. Em outra cena, ela fica muito feliz por terem alugado uma casa e estarem morando “em família”, principalmente com os vários eletrodomésticos existentes na cozinha, que lhe dariam a oportunidade de elaborar pratos saudáveis e requintados para seu marido. Buck chega a carregá-la no colo para dentro da casa, o primeiro lar. Ela o chama de “papi” e está sempre preparando deliciosas refeições para ele. Já Bonnie, só pensa na velocidade dos carros e nas fugas dos assaltos. Entediada ela escreve um romance sobre o suicídio de uma garota, *The story of suicide Sal*. Bonnie efetivamente escreveu esse romance em 1932.

Quando Buck e Blanche chegam para conhecer Bonnie, Clyde e C.W. também percebemos o distanciamento entre as duas. Blanche se recusa a posar para fotos, esconde o rosto e não se sente à vontade frente aos familiares do marido. Bonnie coloca um charuto na boca, pega uma arma e se posiciona frente ao carro, de forma ousada e sensual.

Mas, a cena decisiva em que percebemos a enorme distância entre Bonnie e Blanche é aquela em que os policiais cercam a casa onde estão refugiados em Joplin. Bonnie mostra-se

corajosa e valente, atira e é atuante na fuga. Já Blanche sai gritando histericamente com uma espátula na mão, a eterna dona de casa estava novamente cozinhando.

Quando o filme foi lançado, Blanche Barrow ainda estava viva e ficou profundamente magoada pela maneira como foi representada no filme. Ela contou que durante a fuga de Joplin, ajudou Clyde a tirar uma das viaturas da polícia do caminho. Ela também não era filha de um pastor e na verdade foi bem amiga de Bonnie, morando juntas com a mãe de Clyde e Buck, quando eles estavam presos.

Percebemos, assim, que Arthur Penn, de forma pensada e consciente, utilizou-se da liberdade poética para criar outra Blanche, que se opusesse radicalmente à Bonnie. O caráter ousado, corajoso e sensual de Bonnie, por esta estratégia, ficava ainda mais destacado, agradando o público jovem, notadamente as mulheres, dos anos 1960.

Bonnie e Clyde: passado e presente fundem-se no filme

Marc Ferro, muito referenciado em estudos históricos, é reconhecido como um dos pioneiros a refletir sobre a problemática da relação entre cinema e sociedade. Num texto dos anos de 1970, no seio do movimento da Nova História, ele, inicialmente perguntava e depois afirmava, que o filme é uma contra-análise da sociedade: "o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história." (FERRO, 1995, p. 203). Analisando não somente o filme (a narrativa, o cenário, o texto), mas também o que não é filme (o autor, a produção, o público e a crítica) pode-se compreender a obra, mas fundamentalmente, a realidade que representa. Porém, adverte Ferro, essa realidade não se apresenta diretamente. Deve-se buscar o não-visível no visível, o conteúdo latente no que é aparente, ou ainda, como diria Karl Marx (1974), e antes dele, Friedrich Hegel (1997, 2002), buscar a essência partindo da aparência. Para Ferro, os enredos dos filmes, notadamente os ficcionais, possuem um conteúdo aparente, uma imagem da realidade, matéria-prima para os investigadores das ciências humanas, por meio de diversos métodos, buscarem o conteúdo latente, a realidade social não visível: "um filme, qualquer que seja, sempre excede seu conteúdo. (...) [atingindo] uma zona da história que permanecia oculta, inapreensível, não visível." (Idem, p. 213)

Com essas afirmações, Ferro abriu um promissor flanco de investigação para os pesquisadores interessados em analisar como as sociedades se representam por meio do cinema, ou ainda, como compreender a realidade social utilizando as películas.

Para Ferro, os filmes podem ser uma representação do passado ou um testemunho do presente. É uma *representação do passado* quando, apesar de ser uma produção do presente, a narrativa transcorre num período passado. Os filmes produzidos atualmente sobre a ditadura militar, a chegada dos portugueses no Brasil, ou ainda, sobre a Segunda Guerra e o nazismo, correspondem a essa classificação. Porém, mesmo referenciando e, em alguma medida, refletindo sobre o passado, possuem forte carga dos valores e concepções do presente, porque seus realizadores e produtores, enquanto pessoas que vivem na sociedade atual, não são capazes de desvincularem-se dela, para produzir outra realidade.

Um grande número de produções fílmicas é um *testemunho do presente*, pois a narrativa transcorre sem referenciar elementos do passado. Nesse caso, os filmes se transformam em excelentes espaços para os pesquisadores refletirem sobre a sociedade em que o filme foi gestado. *Beleza americana* (*American beauty*, Sam Mendes, 1999), *Dogville* (Lars Von Trier, 2003) e *Los Angeles, cidade proibida* (*L.A. Confidential*, Curtis Hanson, 1997), por exemplo, são filmes testemunhos do presente, pois proporcionam uma reflexão sobre a crise da sociedade americana, colocando em xeque seus valores e moralidade burguesa. (NÓVOA, FRESSATO, 2009).

O caso de *Bonnie e Clyde – uma rajada de balas* funde essas duas perspectivas, como se fosse as duas faces de Jano. Como analisado anteriormente, o filme é uma representação dos conturbados anos 1930 nos Estados Unidos (a face voltada para o passado), mas também foi produzido na tentativa, diga-se de passagem, bem sucedida, de sintetizar os anseios da juventude nos anos 1960 (a face voltada para o presente), com seus desejos de liberdade política e sexual, mas, também com suas angústias e medos.

Referências bibliográficas

FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In. LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre. **História. Novos objetos.** Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995, p. 199-215.

HEGEL, G. W. Friedrich. **Curso de estética. O sistema das artes.** São Paulo: Martins Fontes: 1997.

_____. **Fenomenologia do espírito**. 7. ed. rev. Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista: USF: 2002.

LAGNY, Michélè. *O cinema como fonte de história.* In: NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto. FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história.** São Paulo, Salvador, Editora da UNESP, EDUFBA, 2009.

NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto. *A "cegueira branca" poderá ser a última. Olhares sobre um mundo mais que em crise.* In: NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto. FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história.** São Paulo, Salvador, Editora da UNESP, EDUFBA, 2009.

MARX, Karl. *A mercadoria.* In: **O capital.** (livro 1, volume 1). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.

SCHNEIDER, Paul. **Bonnie & Clyde: a vida por trás da lenda.** São Paulo, Larousse do Brasil, 2009.

OS RETRATOS DE FELIPE IV DE DIEGO VELÁZQUEZ: REFLEXÕES SOBRE AS PERCEPÇÕES DE TEMPO NA PINTURA ESPANHOLA DO SÉCULO XVII

Susana Aparecida da Silva

Mestranda em História Social – UEL

Fundação Araucária

Em fins do século XVI nascia na Espanha o pintor que seria um dos grandes expoentes da arte Barroca. As pinturas por ele produzidas, em sua maioria, são parte de seu trabalho como pintor oficial da corte de Felipe IV, um Habsburgo. Destacando-se ao elaborar retratos, Diego Rodriguéz de Silva e Velázquez (1599-1660) é responsável pela perpetuação da imagem da monarquia espanhola em um período em que a coroa hispânica passava por conflitos que iam desde as lutas religiosas, como o avanço do protestantismo nos países Baixos e os conflitos de caráter religioso na Europa.

Uma das telas mais famosas de Velázquez, o quadro “Las meninas”, atualmente fica exposto no Museu do Prado e representa a infanta Margarida de Áustria, filha de Felipe IV. Além deste, porém, há certa de 100 telas reconhecidas como sendo da autoria de Velázquez. Um dos objetivos deste trabalho é analisar como seis retratos do rei em vários momentos da vida, feitos por Velázquez podem auxiliar na reflexão a respeito da concepção de tempo na pintura barroca espanhola.

Velázquez é conhecido por representar contrastes em suas telas. Parte-se então do princípio de que estudar os retratos do rei Felipe IV e sua corte, local em Velázquez vive grande parte de sua maturidade, auxilia na compreensão de percepções de Tempo, Poder, História, Religiosidade, família, entre tantos núcleos sociais a que pertencem o pintor.

A maior parte dos biógrafos de Velázquez, embora o defina como participante das características fundamentais do Barroco tende a salientar a dificuldade de rotular o pintor dentre os “ismos” estilísticos de fins do século XVI e decorrer do século XVII, sejam eles o Maneirismo, Classicismo, Tenembrismo, Naturalismo, entre outros. Isto se dá devido à multiplicidade de elementos estéticos e históricos que compõem as suas criações.

Por outro lado, no que concerne ao estilo Barroco das produções artísticas, parece interessante relembrar algumas de suas principais características basilares:

> "Mais tarde, na segunda metade do século passado, o crítico suíço Heinrich Wölfflin[i] e os seus seguidores deram à palavra um significado mais objetivo. Referindo-se sempre à arte do século XVII e dos princípios do século XVIII, definiram como barrocas aquelas obras em que estavam presentes determinadas características: a procura do movimento, quer real (uma parede ondulada, uma fonte, de onde a água jorra em formas sempre novas), quer sugerido (um personagem retratado durante uma ação violenta ou sob um esforço); a tentativa de representar ou de sugerir o infinito (uma alameda que se perde no horizonte, um fresco que simula uma abóbada celeste, um jogo de espelhos que altera e torna irreconhecíveis as perspectivas); a importância dada às luzes e aos efeitos luminosos na percepção final e na própria concepção da obra de arte; o gosto pelo teatral, pelo cenográfico, pelo faustoso; a tendência para não respeitar os limites das disciplinas, isto é, para misturar a arquitetura, a escultura e a pintura.[ii] (CONTI, 1986,p.06)

Há muitos autores como críticos de arte, historiadores e filósofos[iii] que se dedicam ao estudo das obras denominadas Barrocas na atualidade. No caso das pinturas de Velázquez, há tentativas de relacioná-las com a literatura[iv], outros que logram fazer um paralelo com conceitos filosóficos[v]. E trabalhando com a idéia de instantaneidade em Velázquez, algo que se aproxima do tema deste trabalho, há a pesquisa do espanhol Solís[vi].

Fontes

A seguir estão colocadas as fontes, materiais visuais a serem utilizados.

1.1 Felipe IV
1624-27 Óleo sobre tela, 210 x 102 cm
Museo del Prado, Madrid

1.2 Felipe IV com armadura (fragmento)
c. 1628 Óleo sobre tela, 58 x 44,5 cm
Museo del Prado, Madrid

1.3 Philip IV em Marrom e Prata
1631-32 Óleo sobre tela, 200 x 113 cm
National Gallery, London

1.4 Phillip IV em Fraga
1644
Óleo sobre tela, 133,5 x 95 cm
Frick Collection, New York

1.5 Philip IV
c. 1655
Óleo sobre tela, 69 x 56 cm
Museo del Prado, Madrid

2.0 Retrato de Felipe IV (fragmento)
1657-60
Óleo sobre tela, 40,5 X 32,5 cm
Museo de Bellas Artes, Bilbao

Para alguns historiadores da Arte, as “produções artísticas” que se estendem pela Idade Média (séculos V ao XV) não possuem perspectiva. Outros colocam que haveria uma perspectiva distinta das que a modernidade reconhece como tal.

A representação das formas dando a perceber profundidade, a que os renascentistas tanto valorizavam, pode ser uma forma de revelar a percepção de Tempo do artista que concebe determinada obra de arte e da sociedade em que vive. Isso se dá pela forma como organiza o espaço, reservando aos objetos e pessoas proporções diferentes de tamanho que pretendem sugerir a distância em que se localizam uns em relação aos outros elementos da composição, fala-se aqui, prioritariamente, da pintura.

No caso das pinturas da Idade Média, a diferença de tamanho geralmente significava distintas hierarquias. Um rei certamente seria representado em dimensões bem maiores do que seus servos, filhos ou mesmo sua esposa. E esta é uma característica presente também na arte da antiguidade, onde é possível lembrar aqui as pinturas em cerâmica, parietais e esculturas egípcias.

Iniciou-se refletindo sobre a prática da perspectiva na pintura, a fim de ensejar visualizar de forma analítica alguns aspectos dos retratos pintados por Velázquez, elementos visuais que levem o expectador a perscrutar destes retratos possíveis significações. É Interessante salientar que estas inferências partem de uma análise inicial, já que o trabalho se encontra em andamento.

Neste sentido, é possível notar no primeiro retrato o jovem rei em trajes negros, retratado de corpo inteiro onde somente seu rosto e mãos recebem a cor alva. A razão representada pela cabeça, e as mãos que dirigem o reino ganham destaque, esta é uma das possibilidades de análise. É possível deduzir o espaço em que o rei posou, pois a luz deixa entrever um móvel em que o rei parece se apoiar.

Na segunda imagem o rei Felipe IV aparece vestido com trajes de batalha, remetendo aos conflitos da Cataluña que ocorriam no momento em que foi pintado quadro. A representação do poder da realeza espanhola nestes suntuosos trajes em tons prateado e vermelho pressupõe a personificação do poder político do monarca, a intenção de afirmar seu caráter nobre e sua autoridade. Este mesma vertente pode ser vista no retrato em Fraga, data de 1644. No entanto, aqui as marcas do tempo se mostram evidentes no rosto de Felipe IV, é um rosto cansado que segura o cetro e

ostenta o manto vermelho. Ele nos olha de perfil e não podemos ver seus pés, ou seja, ele se sustém. Pode-se aqui fazer uma analogia com os rumores a respeito das deficiências de autoridade do monarca em detrimento do destaque auferido pelo Conde Duque de Olivares.

O rei Felipe IV do retrato de 1655 e do retrato pintado entre 1657-1660 apresenta significativas distinções do retrato "em marrom e prata" de 1631-32. Naqueles há uma espécie de luz esfumaçada, que dá a impressão de que temos de limpar os olhos para ver melhor. E, ao contrário do último acima citado, o monarca aparece de corpo inteiro; pode-se perceber o ambiente em que está e a pompa de suas roupas reais, que dão nome à tela.

No retrato de 1657-60 a relação entre claro-escuro permite que se visualize a face melancólica, enfadada e envelhecida do rei. Velázquez vai compondo os retratos de forma a esvaziar de formas e cores o plano de fundo dos retratos de acordo com a passagem do tempo. Quanto à intencionalidade do pintor, isto é algo que se pode inferir e não determinar.

O plano de fundo marcado pela cor negra pode querer remeter-se a indefinição de perspectivas de futuro, ou mesmo a um passado que não possui "cores significativas". Já a face melancólica de Felipe IV que se repete nos retratos, leva a crer que Velázquez intentou plasmar em suas telas o "rei sem alegria/personalidade" de que alguns autores falam.

No ato de observação desta seqüência de retratos, tem-se a impressão de que o Tempo para Velázquez é o tempo extremamente efêmero, o responsável pela brevidade da vida. O tempo tem estas características até mesmo para a realeza, isto pode ser pensado pela forma como desmitifica o "corpo" real ao representar enfado, melancolia e o envelhecimento.

Velázquez representa então uma partícula de tempo, o instante. Todavia um instante pode simbolizar o momento eterno, pois após mais de três séculos a figura de Felipe IV e mesmo a de Velázquez produz reflexões, estudos e suscita questões relativas ao momento em que viveram e que a sociedade contemporânea vivencia.

Pensamos que há várias questões básicas passíveis de serem feitas no momento da análise das imagens, por exemplo: Qual a data aproximada de conclusão da obra;

quem a fez, para quem a fez, qual seu suporte e sua dimensão; onde está atualmente: o que retrata e de que forma retrata; qual o ambiente de fundo; o por quê da opção de trabalhar com telas as de interior;semelhanças e diferenças entre as imagens e das outras obras do pintor, entre outras.

Nossa análise se fará de forma a considerar o conjunto dos retratos e a relação semelhança - diferença entre eles no que concerne à questão da percepção da categoria Tempo por parte do pintor.

É interessante salientar que a utilização do conceito de paradigma "Indiciário" não é em questão da análise de sua pincelada e sim que utilizarei como inspiração no trabalho historiográfico, no foco da pesquisa que é a forma como Velázquez é um indivíduo relacional, este um conceito moldado pelos micro-historiadores.

No sentido de como "ver uma imagem" nos inspiraremos na obra de autores como Huyghe[vii], cujas reflexões partem prioritariamente da Psicologia para analisar os "instintos" do pintor como indivíduo. Por outro lado Gombrich[viii] tem sua argumentação voltada para uma análise fundamentalmente social das obras de arte. Procuraremos articular um diálogo entre estes, os demais autores que pesquisamos e as fontes, que são os retratos de Felipe IV feitos por Diego Velázquez.

Segundo René Huyghe, nos dias atuais a sociedade ocidental vem experimentando uma espécie de "anestesia visual", isto é, após ser assaltada diariamente por uma numerosa quantidade de imagens, a forma como estas são vistas acaba por ser a de passividade, o indivíduo vê, mas não faz uma análise do que vê. A respeito deste fenômeno, nos diz René Huyghe[ix]:

> Esta proliferación de la imagen, considerada como un instrumento de información, precipita la tendencia del hombre moderno a la pasividad: sin llegar a estas imagen que se hay ensayado hacer pasar por la pantalla del cine demasiado rápidamente para que sena advertidas, pero lo bastante, sin embargo, para que impriman en nuestro inconsciente con un poder de sugestión que nada pueda trabar, cabe afirmar que ese asalto continuo a la mirada tiende a crear la inercia del espectador.

Neste excerto o autor se refere prioritariamente a respeito das imagens publicitárias televisivas ou mesmo de cinema, revistas, jornais entre outros. Neste sentido compreende o tipo de imagens, em movimento ou não, que se propõem a convencer seu leitor/expectador de algo. Ocorre que uma olhar hipnótico acaba se formando na sociedade ocidental.

Por outro lado, há as imagens artísticas, que segundo Huyghe:

> He aquí donde el arte, que utiliza el mismo medio fundamental, imagen, actúa como contraveneno providencial. Pues la imagen, en él, es a la vez el signo y el fermento de ese contraveneno: la libertad. Es su signo porque expresa el poder del artista de crear una visión nueva que, en lugar de empobrecer el mundo estereotipándolo, por el contrario lo enriquece y lo diversifica mucho más de lo que el hombre medio podría esperar. Es también su fermento porque actúa sobre el espectador al revés que la publicidad, la televisión y el cine, que adormecen la facultad de dirección y provocan la docilidad de la atención.

É relevante salientar que com relação aos programas televisivos e ao cinema, não se pode rotular de “manipulador” todo programa ou filme, no entanto o que se pretende dizer é o fato de que ao assistir a determinadas imagens é necessário estar ciente de que se trata de pontos de vista sendo passados. Cabe ao expectador, analisá-los, não ter como verdade absoluta ou única fonte de conhecimento, já que toda informação é produzida sócio-historicamente.

Segundo José Villalobos[x] há três principais formas de se analisar uma obra de arte, uma destas formas se dá através do viés artístico onde é visualizada enquanto experiência estética. No segundo caso há a análise partindo da filosofia, onde a obra de arte, no nosso caso em particular, uma pintura, e sendo assim ele é vista enquanto uma poética. Por último, segundo Villalobos, haveria a perspectiva histórica, onde a obra de arte seria visualizada enquanto produto sócio-histórico.

Apesar de considerarmos que estas e outras perspectivas de análise possam aparecer muitas vezes interligadas, é relevante dizer que nosso estudo se insere prioritariamente na análise historiográfica das obras de arte em questão, que são os seis retratos de Felipe IV da Espanha.

Considerações finais

Pretende-se estabelecer uma relação entre o momento político e sócio-histórico em que Velázquez pintou os retratos em questão e as cores, representação da luz e outros elementos estéticos da pintura de Velázquez que dêem conta de "contribuir" para a elaboração de reflexões à respeito da concepção de Tempo para esse emblemático pintor espanhol.

Neste sentido, os resultados obtidos das análises das imagens terão respaldo teórico nos conceitos de Indivíduo e Sociedade, de Norbert Elias[xi], intentando estabelecer um diálogo com o indivíduo Velázquez e a sociedade a que pertence.

Um dos trabalhos mais representativos Norbert Elias, esta obra trata da problematização do conceito de Sociedade e de Indivíduo, sendo que o autor procura evitar uma abordagem dicotômica no que se refere a tratar os dois conceitos como pertencentes a instâncias completamente díspares. Sendo assim, o autor inicia seu texto argumentando que a palavra sociedade, tão massivamente utilizada, acaba tendo seu significado essencial incompreendido. Para ele as análises feitas sobre a sociedade ou indivíduo, não contribuem para levar a crer que há uma rede de constantes relações entre os mesmos e sim um abismo simbólico. Em muitas vertentes há uma insistência em dar um destaque maior, hora a sociedade, hora a indivíduo.

Uma abordagem que tem origem nas características psicológicas do indivíduo, inclusive crê que haja a possibilidade de existência do indivíduo isoladamente, como se pudesse moldar-se sozinho. Porém, sabe-se que, embora haja livre arbítrio, as pessoas nascem em sociedades que tem hábitos pré-estabelecidos (embora não planejados), ou seja, o que se chama de individualidade é construído historicamente, por meio de cadeias relacionais e por meio das funções exercidas pelos indivíduos sócio-historicamente.

Outras vertentes que partem das idéias sociológicas do século XIX minimizam a tal ponto a função do indivíduo na sociedade que esta se torna algo supra individual, enquanto esse nasce e não tem poder algum de ação e transformação social. A fim de problematizar esta idéia o autor diz que as sociedades não são estáticas e ao mesmo tempo em que o indivíduo é moldado pela sociedade, ela é transformada por eles.

A proposta do autor se configura como uma visão mediadora, se assim pode-se dizer, ou seja, discute que pensar os conceitos em termos de relações e funções torna a visualização não hierárquica dos dois campos: ambos coexistem. Para Elias a questão que se coloca na atualidade está baseada no fato de não sugar as potencialidades individuais em detrimento do social, tampouco, em favor de interesses individuais, olvidar das questões relativas a coletividade destas Sociedades de Indivíduos.

Por sua vez, os elementos fundadores da perspectiva Micro-histórica, seus principais "integrantes" e questões que suscitam são tema de Jacques Revel[xii] no texto que comentaremos em seguida.

O autor define a micro-história, inicialmente não como uma disciplina, fechada em preceitos e conceitos, todavia situa o início e fortalecimento de seus debates (através de experiências de pesquisa), na década de na Itália de fins do século XX, como sendo uma tentativa de questionamento da História Social quantitativista predominante naquele período.

A obra do historiador italiano Carlo Ginzburg[xiii] e a bibliografia escrita posteriormente sobre a mesma, é parte considerável do debate que faz apologia da micro-história como método de análise ou narrativa. É possível citar aqui outros historiadores simpatizantes desta metodologia, como Natalie Z. Davis, Giovani Levi, Edoardo Grendi entre outros.

Ao questionar a estrutura narrativa da História Social do período, que em termos gerais levava em consideração na construção do conhecimento o coletivo, o numeroso e, por vezes o grandioso, a proposta fundadora dos historiadores da micro-história era a de que a escala micro fosse uma das possibilidades de narrativa. Narrativas a respeito de famílias, pequenos grupos ou mesmo indivíduos e que poderiam ter suas "tramas" relacionadas com outras "histórias", relações sociais, relações de poder, instituições e a história social que enfocava o grande coletivo, inclusive.

Um dos aspectos que chamam a atenção no texto de Revel, é o modo como alguns micro-historiadores tratam a questão do *contexto* histórico. Para ele, a perspectiva a micro-história visualiza (onde alguns modelos de escrita da história vêem um grande contexto) uma pluralidade de contextos e partindo desta hipótese de pesquisa, desta forma a micro-história se contrapõe à máxima de que "o contexto

explica o texto", já que há uma multiplicidade de olhares dos sujeitos e grupos implícita neste conceito.

Neste sentido, também questionam a hierarquização de História Nacional, Regional, Local, já que na construção historiográfica as formas de exposição se vinculam, compondo uma relação de escalas macro e micro.

Optamos por trabalhar com a idéia de individualidade relacional presente no texto "Sociedade dos indivíduos" de Norbert Elias, pois vem ao encontro do elemento analítico da micro-história no que diz respeito á forma como pequenos grupos sociais e mesmo indivíduos, são visualizados. Estes fazem parte da cultura de sua época e local em que estão inseridos, e ao mesmo carregam em si especificidades.

---

[i] WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos mais recentemente*.Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

[ii] CONTI, Flavio. Como reconhecer a arte Barroca. Martins Fontes: São Paulo, 1986.

[iii] FARIA, Rodrigo Santos de. Velázquez e Veyne, e as articulações entre a pintura e a história: os processos relacionais na constituição da origem dos eventos históricos. *Revista Mosaico*, vol.2, n.1, p.26-34, jan./jun., 2009. Disponível em: <http://seer.ucg.br/index.php/mosaico/article/view/780/597>

[iv] DONADA, Jaqueline Bohn. Insuspeitável Modernidade: criação e apreciação artística segundo As Meninas, de Diego Velázquez e Frankenstein, de Mary Shelley. *Gláuks*, vol.7.nº.1 (2007)186-198. Disponível: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/Ingles/donada(1).pdf>

[v] Idem ao ii.

[vi] SOLÍS, Francisco Arias. La instantaneidad de Velázquez. *Letralia* Tierra de Letras. Edición nº63, 1 de febrero de 1999. Cagua, Venezuela. Disponible en: <http://www.letralia.com/63/en01-063.htm>

[vii] Ibid.i

[viii] GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da arte*. Trad.Álvaro Cabral.Editora LTC, 2000.

[ix] HUYGHE, René. *Los poderes de la imagen*. Trad. Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Editorial Labor, 1968.

[x] DOMÍNGUEZ, José Villalobos. La creación poiética de Velázquez. *Cuadernos sobre Vico* 11-12 (1999-2000). Sevilla, España. Disponível em: <http://www.institucional.us.es/revistas/revistas/vico/pdf/numeros/vol.11-12/19.pdf>

[xi] ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.

[xii] REVEL, J. (org.). *"Jogos de escalas: a experiência da microanálise"*. RJ: Editora FGV, 1998.

[xiii] GINZBURG, Carlo. *Mitos ,emblemas e sinais: morfologia e história.* São Paulo, Companhia das letras, 1991.

Seção: Artigos

Título:

Alemães sob chamas: imagens apagadas durante a Guerra Fria

Autor:

Dra. Sylvia Ewel Lenz, professora associada da Universidade Estadual de Londrina

Endereço:

Rua Benjamim Eduardo Hosken, 82020440 – Londrina, PR

Cel: (43) 99136643

Email: ewel43@yahoo.com.br

Figura 1- Hamburgo após os bombardeios incendiários sobre a cidade portuária em 1943
CBA (Commons: Bundesarchiv) Bild 183-10012-0002 (acesso pela Wikimedia)

Resumo

Aos vencedores cabe ter voz na história, aos vencidos resta acatar a versão oficial. Este é o caso da nação alemã, desde as derrotas nas Guerras Mundiais e durante a divisão em dois Estados até a "Queda do Muro" (1949-1990). Durante a Guerra Fria a República Democrática da Alemanha fez parte dos países satélites do leste europeu, sujeitos ao governo soviético de Moscou. A República Federal Alemã fora fundada pelos aliados ocidentais como Estado tampão contra a expansão do bolchevismo. Mas finalmente há pesquisas, na Alemanha e na América do Norte, sobre os bombardeios incendiários, a ocupação brutal dos aliados no país com saques, estupro, roubos além da desapropriação e expulsão de 14 milhões de alemães do leste. Atualmente, a digitalização das imagens dos arquivos estatais qualquer pessoa pode acessá-las pela internet.

Palavras-chaves: Bombardeios – população civil - deslocados

Abstract

The winners have voice in History, the defeated have to agree to the official histories. This was the case of the German nation since it lost was both World Wars (1919-1945) mainly during the division in two states until the Fall of the Wall (1949-1990). During the Cold War, the Democratic Republic of Germany belonged to East Europe, under the Soviet government of Moscow whilst the German Federal Republic founded by the Western allies got to the capitalistic block in a way to block the communist expansion. But finally there are new researches in Germany and North America about the firing bombs, the brutal allied occupation of the country with rapes, plunder, expropriation and expulsion of 14 million Germans from the east. Nowadays with digitalization of the state archive images, anyone may access them on-line

Key-words: bombardment - civilians - banished

Apresentação

Até o final da 2ª. Guerra Mundial, principalmente de 1943 a 1945, todas cidades alemães de grande e médio e grande foram destruídas sob bombardeios realizados de forma sistemática e coordenada pela *Royal Air Force*, apoiada pela *USA Army*. Apesar de Hitler ordenar que as famílias citadinas enviassem as crianças para o campo, sob cuidados de parentes ou da Juventude Hitlerista, cerca de 80 mil morreram dentre uma estimativa de 600 mil mortos durante os bombardeios, fora milhões de feridos e mutilados; Além de seis milhões de desabrigados a rumar sem eira nem beira pelo país, à procura de comida nas aldeias ou de ervas daninhas, raízes, cogumelos, frutos silvestres no campo. Não obstante, estas imagens de morte e destruição da Alemanha só recentemente tem sido estudadas e l recebido espaço na mídia, inclusive via YouTube. A impressa alemã, jornais e revistas como *Die Zeit* ou *Der Spiegel*, tratam de outras histórias, até então silenciadas.

No cinema, a exibição de filmes como *Katyn* de Andrezei Wajda (2009) mostram quem de fato assassinou 12 mil oficiais poloneses (os russos e não os alemães acusados desde o fim da guerra pelo crime. No entanto este filme perdeu o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro para Os Falsários (*Die* Fälscher) de Stefan Ruzowitzky (2007) sobre a falsificação de libras esterlinas produzidas por prisioneiros judeus para o governo nazista... Os filmes Operação Valquíria (*Valkyrie*) de Bryan Singer (2008) e Uma Mulher contra Hitler (*Die letzten* Tage) de Marc Rothemund (2005) tratam da resistência contra o regime tanto por militares como por estudantes. Também documentários sobre os bombardeios dos aliados, os exilados do leste, refugiados, prisioneiros civis e de guerra.

Além disto, os arquivos ou pessoas digitalizam fotos e a *Wikimidia* disponibiliza as de domínio público (a abreviação WC:BA significa Wikimidia Commons: Bundesarchiv) . Filmagens curtas filmadas na época também tem sido digitalizadas para acesso na internet via *Youtube*. Só para indicar, outra história da Alemanha tem sido escrita por alemães como Jörg Friedrich –*O Incêndio* sobre os bombardeios incendiários Andreas Kossert – *Kalte Heimat* difícil migração dos alemães do leste para sua nova "pátria". Mas também por ingleses como Tony Judt em *Pós-guerra* e Richard Bessel, *Alemanha pós-45* e Giles Macdonog em *After the Reich – The brutal history of the allied occupation*. Portais de Centros de Memória e de Pesquisa abrem espaço para depoimentos pessoais de refugiados, de filhos da guerra e seus traumas vividos em família.

Figura 2: Da estação ferroviária ao Rio Elba, o centro foi totalmente destruído em fevereiro de 1945 quando a cidade recebia milhares de deslocados expulsos pelas tropas soviéticas. Fonte: Deutsche Fotothek, domínio público.

Apesar de ser historiadora e filha de alemães, mas diante da história unilateral publicada sobre a Alemanha com destaque para os 12 anos de nazismo, há décadas sinto-me culpada por crimes que não cometi, uma vez que desde o ambiente escolar escutei "alemão nazista" e filmes sobre Holocausto, na TV e no cinema, marcaram minha vida como criminosa que não sou. Mas a História pertence aos vencedores, por mais que se inventem "novas" abordagens, modismos substituídos por outros assim que perdem o glamour. Assim, a Alemanha Oriental seguia os ditames de Moscou e não ousava reclamar o território confiscado por soviéticos, tchecos e poloneses, ou opor-se à a extinção da Prússia. A Ocidental, formada a partir da antiga zona ocupada pelas forças americana, britânica e francesa, voltou as costas para a nação irmã enquanto se aliava a Washington... Guerra Fria, era da bipolaridade, da disputa entre superpotências em prol de ideologias díspares: uma dita igualitária, de partido único, a outra, democrata liberal, pluripartidária.

Primeiro escrevi o texto para então buscar as imagens que correspondessem ao assunto e foi então que, já exaurida mental, física e emocionalmente, adquiri um outro olhar sobre a história alemã. Ela tem sido complexa desde a Guerra dos 30 Anos, quando um

terço dos alemães foram dizimados pelos exércitos dos potentados como França, Suécia, Áustria, Espanha. Como domino línguas, leio e pesquiso em alemão e inglês, fundamental para tratar do período. Além do mais, a internet liberta pois democratiza o acesso ao conhecimento, quebra fronteiras reais e mentais mediante pesquisas em arquivos estrangeiros. O critério de seleção baseia-se no impacto que certas imagens causaram na autora, apesar de certo domínio sobre a história alemã. Algumas são cruamente realistas, outras singelas, domésticas, provocando emoções contidas. Pelo método hermenêutico o texto é apreendido e sentido à medida que o leitor é capaz de percebê-lo em sua dimensão existencial. As imagens pesquisadas neste foram fotografadas por amadores e profissionais, feitas às pressas em meio à tensão dos bombardeios.

Portanto provoco uma reflexão sobre a historiografia unilateral não só sobre a história da Alemanha como do Tempo Presente pois viso apresentar parte da história alemã desconhecida mesmo entre os estudiosos de história contemporânea no Brasil e quiçá, até entre os alemães em seu país. Somente 18 anos após a reunificação alemã, por exemplo o governo federal alemão reconheceu a tragédia quatorze milhões de refugiados fomentando a Fundação para Pesquisa de expatriados e expulsos do leste alemão. Eles vieram debaixo de sol e neve da Prússia Oriental (Kalingrado onde fica a Universidade Russa de Kant), Ocidental, Pomerânia, Silésia (Polônia) e Sudetos (República Tcheca).

O alvo das bombas: civis alemães, estrangeiros e refugiados

Um Jovem Estado, fundado há 140 anos, foi protagonista de duas guerras mundiais e refém da Guerra Fria. A nação, por sua vez, viveu sob seis regimes (monarquia, república parlamentar, fascismo, democracia social na RFA, comunismo na RDA e agora, democracia liberal). Afora o trabalho forçado prestado pelos prisioneiros de guerras alemães aos aliados, o pagamento de reparações de guerra (os juros da 1ª. Guerra Mundial foram quitados em 3.10.2010), de indenizações aos sobreviventes do Holocausto e a Israel e da reconstrução da Alemanha Oriental após a reunificação.

Figura 3: O centro de Frankfurt no Meno, antiga cidade comercial devastada pelos constantes bombardeios. Mas como em Colônia, a antiga catedral manteve-se entre os escombros, ainda que bem danificada. (Domínio público - direitos autorais vencidos)

Em, 1942, a reconquista da Stalingrado pelo Exército Vermelho marca o início da derrota nazista, uma batalha mais sangrenta, com centenas de milhares de mortos de ambos os lados, cujo vencedor foi o clima gélido da região, próxima do Mar Cáspio. Neste ano os aliados anglo-americanos intensificaram os bombardeios incendiários para aniquilar cidades, indústrias bélicas, civis e mesmo trabalhadores estrangeiros, até 1949 quando foram fundados dois Estados alemães... Assim, Berlim foi o centro enquanto a nação alemã palco da Guerra Fria na Europa. Saliento que a primeira formação estatal deu-se sob iniciativa da Prússia em 1871, e que a terceira deu-se, sob aval e após negociações com os aliados – EUA, URSS, França e Reino Unido, em 1990.

Americanos, junto com britânicos, conquistaram arduamente as regiões ocupadas no flanco ocidental, inclusive bombardeando milhares de prisioneiros franceses, belgas, poloneses e judeus. Eficazes e sistemáticos, os bombardeios foram aperfeiçoados para aniquilar as cidades alemãs de médio e grande porte, visando intimidar a população civil contra Hitler. Primeiro, o lançamento de bombas incendiárias provocavam focos de incêndio em vários lugares das cidades; a seguir, o fogaréu se alastrava. Dependendo das condições climáticas, formava um rodamoinho que arrastava pessoas, retirava-lhes o oxigênio,

asfixiando-as, queimava-as a 800 graus ou mais além destruir, em minutos, construções centenárias:

> O turbilhão produz outro ambiente, uma tripla ameaça à vida. A primeira decorre do calor, que nas proximidades dos prédios em chamas atinge a temperatura de oitocentos graus centígrados. A segunda é causada pela coluna de ar quente formada pelos ventos de 15 metros por segundo, em um raio de quatro quilômetros; a violência dessa corrente de ar não permite que se caminhe; o transeunte tenta equilibrar-se, é derrubado e, na pior hipótese sugado na direção do fogo. A terceira vem da falta de oxigênio.[i]

A seguir, bombas de destruição eram lançadas nas principais vias para impedir o trânsito dos bombeiros, além de quebrar tubulações de água para impedir o uso dos hidrantes, e finalmente, bombas de efeito retardado eram programadas para explodirem horas depois para exaurir de vez a população sofrida e desnorteada. O objetivo era destruir não só a produção bélica alemã como também as fábricas e os bairros industriais de operários, matando inclusive prisioneiros estrangeiros. A Batalha do Ruhr visou quebrar o front ocidental e, de fato, destruiu um quarto da maior região industrial alemã. Fotos aéreas dos bombardeios eram enviadas para Churchill e aos círculos decisórios e todos estavam cientes da destruição em massa: "... o que também se podia depreender do sarcasmo de Churchill, ao comentar que os alemães não precisavam mais viver em suas cidades, devendo ir para o campo e assistir, do alto das colinas, à queima de suas casas."[ii]

Figura 4: Antiga mina no Vale do Ruhr servia como um precário abrigo antiaéreo. Ao soar das sirenes, as pessoas se abrigavam em porões, espaços antiaéreos ou bunkers, onde entravam caladas e saiam mudas para avaliar os estragos dos bombardeios. WC:BA Bild 183-R71060, 1943.

O centro e o porto de Hamburgo foram os maiores alvos da Operação Gomorra para matar trabalhadores portuários e destruir submarinos. Os bombardeios arrasaram boa parte prédios dos bairros e do centro histórico, matando entre 35 50 mil pessoas, com 900 mil sem teto, obrigadas a migrar para o campo. Além dos bombardeios de destruição *Royal Air Force* lançara 96.430 bastões incendiários e 2.733 bombas líquidas sobre um quilômetro quadrado, formando um tornado incendiário:

> Os estreitos pátios internos se transformaram em calabouços ardentes, onde os prisioneiros, sem saída, esperavam pela morte. No zênite do turbilhão a simples irradiação de calor queimava as casas de uma só vez, de cima a baixo, reduzindo-as a uma língua de fogo. Como uma gigantesca bomba, as rajadas de vento sugavam todo o oxigênio dos porões das casas. Em seis horas de turbilhão, dois bilhões de toneladas de ar puro devem ter sido consumidas na chaminé de sete quilômetros de altura, ao redor da qual a velocidade horizontal do vendo chegou a 75 metros por segundo. Sob tais condições, as pessoas perdiam o equilíbrio. Árvores de raízes profundas foram arrancadas, ficando apoiadas sobre a copa. Álamos foram vistos vergados até a horizontal. As equipes de resgate que recolheram os restos dos mortos por asfixia ou carbonização tiveram de esperar dez dias para que os escombros esfriassem.[iii]

O sucesso pirotécnico levou os ingleses a criaram os termos *hamburgization* e *to hamburgize* o novo método de bombardeio incendiário para arrasar as cidades alemãs e a aniquilar a população civil. Afinal, o Primeiro Ministro da Grã-Bretanha, Mr. Churchill, ordenara a guerra total sobre a Alemanha e o lançamento incessante de bombas incendiárias no intuito causar “Complete fire on the German cities”. No desespero, as pessoas corriam para os porões das moradias, *bunkers* ou abrigos antiaéreos viravam criptas nas quais os civis morriam sufocados pelo gás carbônico, fervidos pela água que jorrava dos canos de aquecimento estourados, ou incineradas pelo fogo ou pelo calor acima de 800 graus.

Figura 5: 234 corpos encontrados em um abrigo antiaéreo 14 meses depois do ataque. Foto de Richard Peter, abril de 1936, Fonte: Fotothek Alemã,de domínio público.

No lado oriental, exércitos soviéticos, junto com os aliados ocidentais, combatiam o nazismo na Grande Guerra Patriótica em defesa de seu povo, contra o capitalismo, reconquistando Ucrânia, Bielorússia, países Bálticos até chegarem às fronteiras polonesas e tchecas, aprisionando militares e massacrando civis alemães. Enquanto nos anos anteriores, os nazistas haviam explorado e assassinado não só judeus como também eslavos, agora era a vez de seus exércitos sofrerem gravíssimas perdas ou servirem em campos de trabalho forçado. Milhares de oficiais e soldados que haviam sido enviados para batalhas suicidas, foram mortos pelos exércitos inimigos ou faleceram por fome e exaustão com centenas deles aprisionados e mutilados dos quais poucos retornaram. A nação agora vivia a devastação dos povos do leste de modo que a:

> Alemanha tornara-se o país da morte. Durante o último ano da 2ª. Guerra Mundial, morreram mais alemães do que em qualquer outro ano da guerra. Quando a Wehrmacht se rendeu em maio de 1945, metade da população perdera pelo menos uma pessoa da família. Os bombardeios e os combates no solo em 1945, a maior parte dentro da Alemanha, deixaram atrás de si uma paisagem atulhada de cadáveres. A "onipresença da morte" na Alemanha do fim da guerra causara impressão profunda e perturbadora. As cenas que as pessoas testemunharam iriam acompanhá-las pelo resto da vida[iv].

Militares britânicos e americanos avançavam na Alemanha, libertando os prisioneiros civis, militares e judeus dos campos de confinamento. Durante os contínuos bombardeios aéreos sobre as principais cidades alemãs, autoridades nazistas ordenaram a remoção de crianças para regiões rurais, alojando-os em escolas, igrejas, ou hospedando-os com estranhos. Depois, ordenava a migração para o campo pois Hitler não gostava das cidades por ser um espaço aglutinador propício a rebeliões. Assim, ao separar os citadinos pelo país, quebrava laços, enfraquecia a resistência civil e evitava as rebeliões .

Em agosto de 1944, parte da cúpula nazista considerava a guerra perdida, mas Hitler insistia em atirar alemães e prussianos para a morte. Até o final da guerra, 158 cidades sofreram intensos bombardeios, como Dresden em fevereiro de 1945, com dois milhões de refugiados silesianos expulsos do leste. No final, a população civil, exaurida em se defender dos constantes ataques aéreos, subnutrida e doente, tinha de sobreviver e enterrar seus mortos, enquanto a cúpula nazista se entrincheirava no *Bunker*.

Figura 6: Wesel arrasada em 1.1.1945. Foto HDSN9902995 DP (domínio público) da USAAF.

O Exército Vermelho ocupava o leste e rumava para Berlim, a cidade, conquistando casa a casa até chegar ao antigo parlamento, onde um soldado fincou a bandeira russa no alto de um prédio em ruínas, marcando a vitória da URSS sobre a Alemanha e o Leste europeu. Os soviéticos, anos a fio em frentes de batalha, avançaram sobre a população civil devastando, saqueando e como cães no cio, estupravam crianças, jovens, mulheres e idosas. Antes que os aliados ocidentais chegassem, os soviéticos ocuparam Berlim destruindo o que vissem pela frente, até fincar a bandeira sobre as ruínas do parlamento alemão. Desde 1943, o Reich de mil anos durara dez, e cada vez mais o destino da Alemanha estava selado:

> Àquela altura, todavia, o conflito militar fechava o cerco em torno da mencionada população civil; primeiramente pela ação dos bombardeios e em seguida, pelo avanço simultâneo dos exércitos Aliados, a partir do leste e do oeste. E foi naquele último ano do conflito, durante o período relativamente breve da campanha realizada a oeste da União Soviética, que o pior da destruição física aconteceu.[v]

Os soviéticos venceram a guerra ao ocupar Berlim, a capital do Deutsches Reich e cuja foto do soldado com bandeira da URSS no alto do Parlamento em ruínas, tornou-se símbolo da nova potência mundial. Os soldados pilhavam os habitantes e o alto escalão saqueava obras de artes e antiguidades. Após duas semanas da rendição incondicional em 8 de maio, os soviéticos retiraram com tratores os entulhos das ruas principais da cidade.

Afinal, restaram poucas linhas de bondes e ônibus, trens também eram raros e vinham lotados com os alemães expulsos do leste. Além da fome, das perdas materiais e de familiares os alemães tropeçavam diariamente com cadáveres:

> Os alemães se defrontaram com mortos também no leste. Não só os comandantes aliados fizeram civis desfilarem diante dos mortos nos campos de concentração libertados; às vezes deixavam cadáveres expostos em público para servir de alerta a qualquer um que se sentisse tentado a resistir à ocupação. No primeiro semestre de 1945, realizar as tarefas diárias significava encontrar mortos nas ruas – cadáveres de soldados e civis, de estranhos e conhecidos, de pessoas que não podiam ser reconhecidas. A morte se tornou, com nunca, parte da vida diária[vi].

Da derrota quando o Estado alemão foi extinto e passou a ser ocupado de vez pelos americanos, britânicos, soviéticos e franceses, até a Conferência de Postam, em julho de 1945, os alemães não sabiam o que iria ser feito deles. A cúpula vencedora (embora mais de vinte nações lutassem contra o Eixo) reuniu-se em Potsdam, perto de Berlim, com o presidente americano Truman, o 1º. Ministro britânico Churchil e o ditador soviético, Stálin. Como metade da França se aliara aos nazistas não foi convidada nem os delegados poloneses consultados apesar de terem lutado ao lado dos britânicos. O trio decidiu alterar as fronteiras da Polônia, expulsar milhões de alemães do leste ao novamente reduzir as fronteiras alemãs, além de cindir o país e entregar a parte oriental e os países do leste à URSS. Mais um crime aos vencedores ! Afinal, Stálin mandou matar de fome sete milhões de camponeses na Ucrânia, Churchill mandou jogar 1,5 milhão de toneladas de bombas sobre os civis alemães e Truman lançaria bombas atômicas sobre os japoneses.

Figura 10: Chaminé de um porão sob escombros em Dresden, após o bombardeio em 1945. Fonte: Deutsche Fotothek, domínio público. Muitas famílias moraram durante anos em porões.

Em 1949, a divisão da Alemanha foi a declaração não falada do conflito americano-soviético na Europa e fora dela, sob ameaça do terror nuclear. Dependendo da ideologia e dos interesses econômicos, há várias explicações para o resultado desta conferência: belicosidade soviética, imperialismo americano, disputa por mercados, vazio de poder na Europa Central, ou propagação da democracia liberal. Mas a conferência demonstra miopia e alienação dos chefes de governo com: "...três homens preocupados em aumentar o poderio de seu país e o seu próprio poder, e que perceberam que poderiam impor seu poder com maior certeza num mundo de discórdia do que de tranqüilidade."[vii]

Figura 7: Mapa das zonas de ocupação dos aliados ocidentais e soviéticos lembrando que Berlim também foi dividida pelos quatro. A leste, as regiões listadas formavam a fronteira alemã pós-1919, já com perda territorial da Prússia Ocidental (o corredor polonês). Desde o inverno 1044/45 alemães fugiam do Exército Vermelho. Os vencedores delimitaram a nova fronteira alemã até os rios Oder-Neisse. Poloneses (setas azuis) foram realocados (a URSS apropriou-se da parte norte da Prússia Oriental e da região leste da Polônia) e alemães (setas vermelhas) foram desapropriados e expulsos para a Alemanha ocupada. Minorais alemãs dos demais países da Europa Central também emigraram ou foram presos em campos de trabalho forçado. Fonte: Spiegel, 1948.

Segundo especialistas, após inúmeros bombardeios e milhares de toneladas de bombas lançadas durante dois anos sobre as cidades alemãs, levaria trinta anos para retirar

os entulhos das cidades em ruínas. Homens mortos durante a guerra ou feito prisioneiros, restou às mulheres, convocadas pelos vencedores, retirar milhões de metros cúbicos de entulhos que cobriam as regiões centrais e industriais. Os tijolos maciços eram limpos e reaproveitados assim como demais materiais: vigas de ferro, telhas e madeiras para construção ou mesmo como lenha, uma vez que não havia mais abastecimento de carvão ou gás ao final da guerra para nos lares alemães.

No final das contas, homens do alto escalão, seja de regimes nazistas ou dito liberais passam, como os seus tanques, por cima das pessoas comuns, jogam toneladas de bombas para então, deixar às mulheres, a limpeza dos entulhos... A situação da população era tão ruim que soldados que voltavam para as suas cidades nas férias, preferiam retornar ao front que viver sob a estridência dos alarmes e dos ataques aéreos sistemáticos.

Figura 8: Pés desnudos e calçados remendados usados pelas "Mulheres dos escombros na retirada dos entulhos das cidades bombardeadas, uma maneira de garantir o mínimo de comida. Fonte: Arquivo Federal Alemão / Wikimidia Commons, Foto de Kolbe em 1947.

Afinal, em um país sem homens, mortos em campos de batalha ou feitos prisioneiros, os aliados ordenaram que mulheres acima de 15 anos retirassem milhões de metros cúbicos de escombros – tijolos, telhas, madeiras, vigas etc. Em troca, o cartão de racionamento que mal dava para alimentar a família, as "Trümmerfrauen" lograram em limpar as cidades prontas para a reconstrução. Durante anos, sob sol, chuva ou neve, elas repararam tanto as conseqüências da insanidade dos dirigentes nazistas como a truculência

dos aliados na conquista da Alemanha. Além de sós, responsáveis em alimentar suas crianças e cuidar de idosos e doentes, elas ainda sofreram abusos dos novos donos, como saques, estupros, escondiam, durante dias ou semanas, as filhas em porões ou celeiros.

O caos dos civis, entre escombros e refugiados

O deslocamento populacional para aldeias e fazendas, deixou as cidades bombardeadas com a população reduzida em até 10%, pois não havia mais casas para morar, nem escritórios, oficinas, fábricas, lojas ou consultórios para trabalhar. No final da guerra, a falta de conexões viárias com pontes e estradas de ferro destruídas e poucos ônibus e caminhões para transportar tantos deslocados, também impedia a circulação dos citadinos. Sem correios, comunicações telefônicas e telegráficas, as famílias não tinham como saber sobre os seus entes queridos receando até mesmo nunca mais encontrá-los.

Figura 9: Alemães dos Sudetos expulsos pelos tchecos desembarcam no lado ocidental. Domíno Público, Wikimedia da Hungria.

Caos social, indústrias destruídas, cidades em ruínas, inflação: os alemães viviam uma situação bem pior que após a 1ª. Guerra Mundial – com as batalhas nas fronteiras e não dentro do país. Andarilhos perambulavam à beira das estradas, vasculhavam o lixo à procura de alimentos e roupas; ou colhiam, à noite, sobras de frutas, legumes, tubérculos.

Por fim, mesmo o campo foi alvo de ataque americano – dos aviões rasantes, os soldados atiravam sobre lavradores e transeuntes...Assim, os alemães ansiavam pelo término da guerra, que os libertaria dos contínuos bombardeios britânicos e americanos, pondo fim ao recrutamento militar que os enviava a campos de batalha suicidas. Muitos previam que os alemães jamais conseguiriam refazer suas vidas, que a economia e a ordem social demoraria décadas para se recompor. Mas o pior ainda estava por vir, a redução do território em um terço e a expulsão de milhões de alemães do leste, autorizados a só trazer seus pertences pessoais, após terem sido desapropriados, pilhados, saqueados.

No leste, aldeias devastadas, cidades incendiadas e populações massacradas pelos soviéticos e seus aliados, revelavam um quadro desolador. Na Alemanha ocupada pelos aliados ocidentais, os centros das cidades de médio e grande porte eram inabitáveis. No final da guerra, adultos civis e militares assassinados por tropas as inimigas estendiam-se pelas estradas, ao lado de cadáveres de crianças e de idosos. Centenas de famílias de alemães do leste, diante da dizimação, da perda total, preferiam a morte, o suicídio coletivo – seus corpos apodreciam no interior das moradias. Aos que não conseguiram ou não quiseram fugir, restava a sobreviver, reconstruir, remover e enterrar os entes queridos.

Assim, diariamente, os alemães esbarravam em centenas de cadáveres expostos, queimados, mutilados, que precisavam ser enterrados em valas coletivas. Eles se sentiam vítimas de um regime que lhes infringira normas absurdas com intervenções na vida pessoal, perseguições, violências e uma guerra brutal, a ponto de condenar com pena capital qualquer saque a moradias bombardeadas. Tão logo podiam, os civis denunciavam membros do partido aos aliados como forma de se vingarem dos sofrimentos que passavam. Também desconfiavam dos refugiados, daqueles que escaparam dos soviéticos e que chegavam empobrecidos, traumatizados e deprimidos, com ranços e desconfiança.

Na falta de moradia para os milhares de sem teto estes tinham de partilhar espaços exíguos com outras famílias. Ou morar nos *bunkers* e barracas dos campos de confinamentos, celeiros, galpões, enfim, moradias provisórias com uma cozinha e poucos banheiros, lotados e claustrofóbicos. Ou construir abrigos como barracões ou Nissenhütten, com a frente e o fundo construídos em alvenaria e cobertura arredondada. De início moravam ao menos duas famílias, havia uma saída de chaminé para o fogão à lenha com a "casinha" do lado de fora; serviram como moradia até a década de 70.

Figura 11: Barracões provisórios (*Nissenhütten*) como moradia permanente, e:m geral construídos em cidades industriais, como este bairro de trabalhadores da Região do Ruhr. WC: BA 183 19000 0733, 1947.

Apesar de saqueados e despojados das indústrias, desmontadas e transferidas para a URSS, os alemães da Zona Soviética dispunham de áreas rurais que não foram tão destruídas, onde continuaram a cultivar a terra e de onde retiravam parte dos alimentos. Na região ocupada pelos aliados ocidentais e mais populosa, alemães famintos, maltrapilhos, desesperados vagavam à procura de comida. O *Reichsmark* desvalorizado, os saques e a bandidagem fomentaram o escambo e o mercado negro enquanto a falta de água e sabonete fomentava a sarna, a desnutrição o tifo, tuberculoso, sarna (por falta de sabão e pouca água potável) e outras epidemias.

Bilhetes escritos à mão e afixados em locais públicos propunham diversas trocas; móveis por batatas, cigarros por pão, berços por camas, roupas por sapatos. Café e cigarros eram os bens mais valiosos. A pausa para tomar esta bebida quente amainava a luta diária pela sobrevivência e as baforadas extravasavam as angústias de um povo sem futuro.

Fotos e anúncios também pediam informações sobre familiares perdidos durante a guerra e durante a fuga e expulsão de alemães da região ocupada pelos soviéticos.

Figura 12:

Família expulsa do leste vagueia pela cidade na Zona Ocidental com seus pertences enquanto o pai toca sanfona por alguns trocados. WC:BA Bild 183-W0911-501, 1948.

Em meio aos escombros só havia uma coisa a fazer: trabalhar, sobreviver e reconstruir a partir do que restara. Como seu potencial industrial sofrera menos destruição dos bombardeios, gradualmente, a produção foi sendo posta em andamento. Em menos de um ano, estradas, pontes, ferrovias foram recuperadas em quase sua totalidade, de modo a transportarem bens e pessoas, promovendo a economia de trocas. No entanto, o inverno rigoroso de 1947, seguido de inundações na primavera e de seca no verão, piorou drasticamente o abastecimento alimentar. Diante dessa miséria, George Marshall, Secretário dos EUA propôs o financiamento para a Europa aprovado pelo Congresso Americano, controlado pelos aliados para fomentar a cooperação econômica entre as suas nações.

Os refugiados do leste não paravam de chegar, aos milhares, dobrando o número da população e, em geral se assentavam em aldeias e regiões rurais, na esperança de um dia retornarem. Os aldeões vinham em comboio de carroças, sob comando de uma autoridade local que zelava pela ordem e distribuição de comida de sua aldeia itinerante. Muitos, enraizados há séculos naquelas terras, esperavam voltar um dia sem se darem conta da

tragédia que se abatera sobre eles. A repentina perda da *Heimat* equivalia ao fim de vínculos locais, relacionamentos, valores enfim, de referências sociais que dão respaldo na vida diária:

> Numa cultura em que a identidade geográfica, da Heimat, fora tão importante, isso foi um profundo choque. Na Alemanha, pessoas passaram a buscar desesperadamente um senso de permanência, raiz, lugar. "Sociedade" e "comunidade" sempre estiveram intimamente ligadas a um senso de permanência e de lugar; agora as descrições contemporâneas com freqüência se referiam ao "vazio", à terra de ninguém, que era a Alemanha logo depois da guerra. Sociedades e comunidades estabelecidas pareciam ter sido obliteradas deixando pessoas desenraizadas cujos desejos, (...) soa um só e o mesmo: "voltar para casa – apesar de, para milhões, a "casa" ter desaparecido.[viii]

Aqueles, porém, que haviam recebido terras e propriedades, confiscadas de judeus e de poloneses, eram menos apegados e foram os primeiros a fugir de trem, carro ou bicicleta. Em geral, refugiados urbanos viajavam sozinhos ou com poucas pessoas, vulneráveis a ataques de bandidos e soldados, perigos dos quais poucos saíam ilesos. Os milhares de refugiados viviam somente com seus pertences pessoais, aumentando o contingente de desalojados, muitos dormindo ao relento apesar das noites frias da primavera. Afinal, se mal havia moradias suficientes para os alemães, o que fazer com seus irmãos expulsos pelos vizinhos eslavos? Poucos tinham conhecidos ou parentes que os abrigassem, dividindo os cômodos já abarrotados; a maioria ficava alojada em barracas de campanha até 1954, quando foram construídos abrigos de tijolos:

> O problema de alimentar, abrigar, vestir e cuidar dos sofridos civis europeus (e de milhões de prisioneiros de guerra das ex-potências do Eixo) foi agravado e aumentado pela escalada sem precedentes da crise dos refugiados. Esse era um componente inaudito na experiência européia. Todas as guerras afetam as vidas das populações civis: destruindo-lhe terras e lares, interferindo no sistema de comunicação, recrutando e matando maridos pais, filhos. Mas na Segunda Guerra Mundial, foi a política do Estado, e não o conflito armado, que causou os maiores danos[ix].

Os alemães derrotados, com milhares de desabrigados por conta dos bombardeios aéreos massivos, ainda tiveram de lidar com mais de treze milhões de refugiados. Muitos haviam se perdido dos parentes. Durante anos, essa gente morou em barracas de campanha até conseguir um quarto e, mais tarde uma moradia. Outros, assim que puderam, emigraram para o exterior iniciando sua hora zero pessoal, apagando um passado doloroso, cruel e triste. No exterior, alguns até renegaram a cidadania alemã, optando pela naturalização, ou no caso de matrimônio, as mulheres assumiram a identidade dos maridos.

Tragédias herdadas

Figura 13: Avó, neto e órfã reunidos em uma manhã de domingo. CBA Bild 183-2005-0814-5-7, Berlim, zona soviética, 1948

Após quase um ano de pesquisa, elaboração do texto e da busca de imagens de uso comum, desabei com esta imagem, tão singela e reveladora. Em 1948, na zona soviética de Berlim, em um domingo de manhã, a família reunida em torno da mesa. A avó a cerzir meias, o neto de 21 anos repara botas de parentes e a menina, uma órfã de refugiados que foi adotada pela senhora, escreve as primeiras letras na ardósia. Onde estariam os filhos da avó? Mortos, desaparecidos ou prisioneiros de guerra? E a mãe do rapaz, teria sucumbido em meio às bombas, a fome ou aos estupros dos soviéticos?

A elite dirigente decide pela vida e o destino das pessoas comuns, mas o fato é que os homens enviam os filhos para o front, enquanto as mulheres lutam pela sobrevivência em prol das crianças e dos mais velhos. É claro que só a história do vencedor é contada, enquanto aos vencidos resta reconstruir – como civis ou prisioneiros de guerra, passar por dificuldades tremendas, em meio a fome, frio e doenças, ainda acometidos pela culpa de pertencerem à nação que desencadeou o conflito. Aos descendentes de alemães no Brasil a culpa, a vergonha, a negação da identidade ancestral, uma sensação de não pertencer a lugar nenhum, a sequer ter o direito de ser feliz. Afinal, mesmo inconscientemente, herdamos fobias, inseguranças pessoais, complexos de inferioridade, de culpa, enfim,

traumas inexplicáveis em meio ao feliz povo brasileiro, cujo passado escravocrata e caça aos índios não abalam a sua história. Afinal, é fácil tocar na ferida aberta do outro até para mascarar a própria...

A história sobre a Alemanha aqui ainda se restringe às guerras, no máximo na reunificação e a potência econômica que se tornou. Mas o estigma persiste junto com estereótipos e desconsideração com a culpa incessante que a mídia continua a jogar sobre os descendentes. Na Alemanha o portal www.forumkriegsenkel.com é um espaço para discutir traumas das gerações pós-guerra com depoimentos de filhos cujos pais sofreram na guerra e cujas famílias foram expulsas dos pelos soviéticos e poloneses. Mesmo nascida no Brasil, mas como filha de exilado da guerra (meu avô era da Prússia Ocidental) enviei meu depoimento que foi bem recebido, pois traumas não tem fronteiras nem local de nascimento. Desta forma, também abri o portal www.geracoesposguerras.wordpress.com como fórum para descendentes de alemães e de exilados pós-guerras mundiais relatarem sua sensação de mal-estar, de não pertencimento. Afinal, neste país do povo cordial, do samba e carnaval, parece não haver pecado ao sul do Equador. Após 400 anos de tráfico e escravização de africanos sequer há museus da tortura escrava, memoriais para a escravidão, ou para os indígenas e os posseiros expulsos de suas terras. Agora, tudo que se refere a alemão tem uma conotação negativa pois associada a nazismo e portanto a criminosos como, por exemplo, o "Complexo do Alemão", importante área do tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

---

[i] Jörg Friedrich, *Incêndio, 1940-1945*, Rio de Janeiro, Record, 2006, p. 94.
[ii] Idem, ibidem, p. 94.
[iii] Idem, ibidem, p. 109-110.
[iv] Richard Bessel, *Alemanha, 1945,* São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 366.
[v] Idem, ibidem, p. 28 e 30.
[vi] Idem, ibidem, p.367.
[vii] Charles L. Mee Jr., *O Encontro de Potsdam*, São Paulo, Círculo do Livro, s/d, p. 9-10.
[viii] Idem, Ibidem, p. 241.
[ix] Tony Judt, *Pós-1945,* São Paulo, Ed. Objetiva, 2010, p. 36.

FUTEBOL E NACIONALISMO NA REVISTA VEJA (1969-1970)

Talita Vidigal Terciotti
Universidade Estadual de Londrina

Este trabalho tem como objetivo a análise das imagens das reportagens sobre futebol presentes na revista Veja nos anos de 1969 a 1970. O Brasil nesse período estava vivendo sob um regime ditatorial ao mesmo tempo em que conquistou o tricampeonato mundial de futebol no México. Escolhemos a revista Veja, e não uma especializada em futebol, exatamente por se tratar de uma revista de informações variadas, para assim analisar qual era a importância dada ao tema na revista.

Consideramos ser importante estudarmos qual foi a postura da revista ao tratar do tema da Copa do Mundo de 1970, afinal esse campeonato teve fins políticos, pois teria confirmado a vocação brasileira para cumprir os projetos nacional-desenvolvimentistas, indo de encontro com o objetivo do governo de transformar o Brasil em potência internacional.

Para nós, a definição de futebol, seria a de que é um veículo da permanência de valores sociais, sendo a mais importante e contínua manifestação de massas no Brasil.

Segundo Marco Antônio Santoro e Antônio Jorge Gonçalves Soares, a nossa identidade nacional é como nossa identidade do futebol brasileiro, pois é uma narrativa que louva o encontro e a mistura e povos e "raças". Nesse diálogo de identificações, o povo é representado e se representa como miscigenado, criativo, imprevisível e possuidor de uma genuína ginga de corpo, que está presente em manifestações populares como o samba, a capoeira e o futebol (SALVADOR e SOARES, 2009).

Ao explicar o desenvolvimento desse esporte em nosso território, estamos também falando da história do Brasil. Porque, de acordo com Marcos Guterman,

> (...) o futebol (...) não é um mundo à parte, não é uma espécie de "Brasil paralelo". É pura construção histórica, gerada como parte indissociável dos desdobramentos da vida política e econômica do Brasil. O futebol, se lido corretamente, consegue explicar o Brasil (...). (GUTERMAN, 2009. P.9).

A primeira Copa do Mundo foi realizada em 1930. A FIFA, presidida por Hules Rimet, decidiu em 1928 criar seu próprio torneio mundial depois de terem ocorrido divergências com o Comitê Olímpico Internacional em relação às competições que envolviam o futebol. Foi a partir desse momento que se passou a entender que a própria pátria que estava vestindo chuteiras e entrando em campo.

E essa identificação nacional com o futebol é uma preocupação do Estado brasileiro desde a década de 1930, na Era Vargas durante o Estado Novo. O Estado não mediu esforços para transformar o futebol em um instrumento para diminuir as tensões e os conflitos sociais e étnicos em nosso país.

Em 1958 o primeiro título mundial chegou. O dia da conquista foi muito importante também para a política, pois foi a primeira vez que um presidente brasileiro, Juscelino Kubitscheck, teve a chance de explorar o poder mobilizador e transformador que uma conquista como a do Brasil possuía. JK chegou a afirmar para João Havelange, presidente da CBD (Comissão Brasileira de Desportos): "(...) Durante a Copa do Mundo na Suécia, substituí vários ministros e não houve uma única palavra a respeito nos jornais. Estou pensando em fazer novas mudanças num futuro próximo. Qual é a data da próxima Copa do Mundo?" (YALLOP, David. 1998. P.47. Apud: AGOSTINO, 2002. P. 152).

Outro Presidente que teve a oportunidade de se aproveitar dos resultados da Copa do Mundo foi João Goulart (Jango) no mundial de 1962. Quando Jango foi obrigado a sair do governo os militares tomaram o poder em 1° de Abril de 1964. Guterman comenta a falta de participação popular diante do golpe, em comparação às manifestações que ocorriam em relação ao futebol:

> (...) Apesar de toda a importância do momento, nada disso, no entanto, era capaz de mobilizar a massa geral de brasileiro mais do que o futebol – menos por culpa do futebol, e mais por causa da apatia de uma sociedade cujo controle de seu destino estava crescentemente fora de suas mãos (...). A defesa dos ideais democráticos, como possível elemento catalisador dos brasileiros, tinha no futebol um concorrente praticamente imbatível, sobretudo numa época mágica desse esporte no Brasil – fazia muito mais sentido sair às ruas para festejar uma vitória da seleção brasileira do que para defender as liberdades (...). (GUTERMAN, 2009. P.136.)

Veja sob censura

No ano em que o Ato Institucional número 5 foi instaurado, Veja estava nascendo:

> (...) Veja foi lançada no dia 11 de setembro de 1968. No total, 700 mil exemplares, no formato 27 x 21 cm, foram distribuídos para as bancas de todo o País. O preço de capa era de 1 cruzeiro; tinha 144 páginas, em cores e em preto-e-branco, trazia as notícias da semana, e em 63 delas, publicidade. A revista foi a primeira semanal de informações a trazer o modelo da *Time* ao Brasil (...). (ALMEIDA, 2009.)

O fundador da revista foi Roberto Civita, filho mais velho do dono da Editora Abril Victor Civita. O lançamento de *Veja* teve uma das maiores campanhas publicitárias da história da imprensa brasileira. Apesar disso, a campanha de lançamento deu a entender que *Veja* seria uma revista semanal ilustrada concorrente da Manchete e não uma semanal de informações. As revistas ilustradas tinham como prioridade a fotografia, já *Veja* investia no

texto. Era um novo tipo de revista, com novos padrões e o qual o público não estava preparado.

A primeira edição, por exemplo, teve uma tiragem de 700 mil exemplares, a segunda 500 mil, a terceira de 300 mil, a quarta de 150 mil e a quinta cerca de 100 mil exemplares. Dessa forma, durante cerca de 20 edições, a revista não vendeu mais do que 16 mil exemplares. A Abril, nos primeiros anos, teria tido um rombo cerca de seis vezes o investimento previsto no projeto "Falcão". Quem bancou a aventura foram as demais revistas e histórias em quadrinhos, e por causa disso, muitas vezes o lucro das demais publicações era perdido diante do prejuízo da semanal. Foram necessários seis anos para que a revista começasse a fazer sucesso.

Logo em seu primeiro ano de vida, Veja teve que conviver com a censura, que fora instaurada com o AI-5. O ato vigorou até o dia 31 de dezembro de 1978, dias antes da conclusão do mandato do presidente Ernest Geisel, que já havia acabado com a censura à imprensa anteriormente. Nesse período a imprensa brasileira recebeu mais de 500 proibições.

A censura da imprensa ocorreu de duas formas: primeiro iniciou-se com bilhetinhos e telefonemas que determinavam os assuntos que não deveriam ser abordados. Com o tempo ela foi ganhando força e, a partir de então, agentes da Polícia Federal apareciam nas redações com papéis timbrados e assinados por alguma autoridade contendo os assuntos que não deveriam ser abordados nas reportagens. A segunda maneira utilizada era a censura prévia, na qual os censores revisavam todo o material antes dele ser divulgado. Geralmente era uma punição àqueles meios de comunicação que não obedeciam às determinações dos bilhetinhos e telefonemas.

Esses dois tipos de censura podiam coexistir dentro de uma redação ou então alternadamente, quando os censores se retiravam e voltavam a operar somente por telefonemas e bilhetes.

Veja tinha um público definido: a classe média. Isso já nos diz muito sobre o seu conteúdo, mas não basta para afirmarmos qual foi a postura da revista durante a ditadura. Ela ofereceu resistência? Ou apoiou a o governo cívico-militar? E como isso se refletiu em suas reportagens sobre futebol?

Podemos perceber que Veja causava certo incômodo ao governo, pois sofria censura e durante algum tempo, recebeu a censura prévia. Um exemplo é a capa da edição número 15, de 18/12/1968, a primeira edição a sair depois da promulgação do AI-5 e que teve a presença de um censor na redação. Após um almoço com Roberto Civita e algumas taças de vinho, o censor permitiu que a revista saísse. Mas não é de se surpreender que a capa não fora bem

aceita pelos militares, a revista então foi apreendida e o censor trocado na semana seguinte por outro.

Ilustração 1: Costa e Silva sozinho no Congresso Nacional. Revista Veja.Capa. Edição 15. 18 de Janeiro de 1968. Acervo Online.

Depois dessa apreensão, a censura por telefone por comunicados por telex do Ministério da Justiça começou. A censura ocorreu de maneira mais enfática no início dos anos 1970, após a apreensão nas bancas da edição número 66, de 10/12/1969, que trazia uma reportagem sobre tortura. Foram feitas duas capas sobre o assunto, as edições 65 e 66. Assim, Mino Carta colocou na capa a estátua da Justiça na Praça do Planalto com a chamada: “O presidente não admite torturas” num fundo vermelho.

Ilustração 2:. Revista Veja. Capa. Edição 65. 7 de Dezembro de 1969. Acervo Online.

Ilustração 3: Ilustração 1:. Revista Veja. Capa. Edição 66. 10 de Dezembro de 1969. Acervo Online.

Essas edições foram apreendidas nas bancas porque o presidente teria ficado irritado com as matérias, pois ela indispunha *Veja* contra a Presidência. E foi a partir daí que surgiu a censura prévia na revista. Outras edições de *Veja* foram apreendidas (mesmo com a censura prévia da revista), o que gerou algumas visitas à Polícia Federal para depor, o que era muito comum acontecer com donos de veículos de comunicação. Mino Carta fora convocado várias vezes. Victor e Roberto Civita tiveram de viajar por diversas vezes à Brasília, convocados pelo ministro-chefe da Casa Militar ou pelo ministro da Justiça.

A Pátria de chuteiras

Nesta pesquisa foram analisadas as edições da revista do período de Janeiro de 1969 a Dezembro de 1970 (edição 17 a 121). Nessas edições, a palavra "futebol" aparece 505 vezes, em reportagens que eram específicas sobre o tema ou não.

Podemos perceber que em todas as edições, há pelo menos uma menção a palavra futebol. As matérias em sua maioria abordam questões relacionadas à seleção brasileira e à Copa do Mundo, sendo poucas as menções sobre times e campeonatos locais ou nacionais. Todas as reportagens possuem alguma fotografia para ilustrar o texto, na maioria das vezes em preto-e-branco.

Está presente também uma grande preocupação com o êxito da seleção brasileira. A revista acompanha toda a crise passada pela Comissão Brasileira de Desportos (CBD) para escolher um técnico durante o ano de 1969. Quando ele é escolhido, João Saldanha, a revista dedica a matéria de capa ao novo técnico, na qual publica uma página inteira de fotografias. Devemos lembrar que isso não era algo comum, pois Veja era uma revista que valorizava muito mais o texto do que as imagens. Podemos perceber que quando o assunto é futebol, ela tende a dar mais destaque as imagens do que normalmente faz.

São as primeiras fotografias coloridas relacionadas ao futebol apresentadas pela revista:

Ilustração 4: Revista Veja. Edição 23. 12 de Fevereiro de 1969. Página 45. 12/02/1969. Acervo Online.

A escolha de João Saldanha se deu em uma situação de crise, onde Havelange estava procurando acertar a seleção brasileira a qualquer preço. Gilberto Agostino afirma que:

> (...) Nenhuma estratégia era dispensável, até mesmo a possibilidade de contratar um técnico contrário aos valores golpistas (...). Foi nessas circunstâncias que João Saldanha assumiu o selecionado, mesmo bombardeado por todos os lados. Os paulistas lamentavam que a CBD tivesse se rendido a um carioca, enquanto os militares mais conservadores também falavam em rendição, só que a um comunista (...). (AGOSTINO, 2002. P.156.).

Saldanha era comentarista esportivo de grande prestígio, chamado de 'João Sem Medo' por não ter receio de defender seus pontos de vista. Tinha pouca experiência como técnico, havia treinado o Botafogo em 1957, quando foi campeão estadual. Saldanha fora ativo militante comunista desde os anos 1940 e ainda guardava forte relação com o PCB, o que deixava toda a ditadura em alerta.

O técnico teve uma campanha impecável nas eliminatórias da Copa, mas seu sucesso à frente da seleção, em termos de resultados, não escondia os diversos problemas de relacionamento entre os vários integrantes da comissão técnica, além de rusgas com jogadores, imprensa e outros treinadores. Essa tensão cresceu até o ponto de onde não havia mais retorno.

Até que houve uma intervenção no futebol, pois Saldanha foi demitido em 17 de março de 1969. Ele deu entrevistas afirmando que Médici teria lhe imposto a convocação do atacante Dário e ele teria respondido 'O senhor escala o seu ministério e eu escalo o meu time', respondeu Saldanha nesse diálogo imaginário, que até hoje é usado como 'prova' da disposição de Saldanha de não fazer o jogo da ditadura.

Se isso aconteceu ou não, o fato é que existia uma clara mobilização das autoridades no Planalto por causa da crise na seleção, e isso não dizia respeito necessariamente à escalação de um ou outro jogador, mas à imagem da equipe e ao efeito que traria para o ânimo dos brasileiros.

O apoio de *Veja* a João Saldanha é claro não foi o suficiente para mantê-lo no poder. A interferência militar era tão grande que não só o técnico foi trocado, mas como toda a comissão técnica, que passou a ter vários membros militares. Dessa forma, quando o Brasil venceu o tricampeonato, a disciplina de perfil militar, já exaltada como importante para recolocar o país nos trilhos, foi considerada um pilar do tricampeonato. O próprio preparador físico da seleção de 70, Admildo Chirol, disse que "(...) não foi só o preparo físico e técnico'

o responsável pela conquista, ‘mas o comportamento disciplinar perfeito – horários e programas a cumprir com a máxima seriedade (...)”. (O Estado de São Paulo, 24 jun. 1970, p.16. Apud: GUTERMAN, 2009). O governo explorou também outra mensagem, a de que não haveria triunfo sem a dedicação harmoniosa e ordenada dos brasileiros.

Salvador e Soares afirmam que “(...) A imagem que temos da Seleção de 1970, como ‘pura expressão da arte’ do futebol nacional, poderia ser abalada se recuperarmos as vitórias dessa Seleção nos jornais editados durante a trajetória da Seleção na Copa de 1970 (...)” (SALVADOR E SOARES, 2009. P. 3.) Pois, os autores constatam que nos jornais daquele ano, existiu algo para além da ‘ginga’, da ‘malandragem’, da ‘malícia’ e do ‘improviso’ no triunfo do tricampeonato. Dessa forma, “(...) O sucesso daquela seleção teve como aliado principal uma equipe técnica altamente qualificada, que realizou e executou um planejamento baseado nos conhecimentos específicos e tecnológicos mais avançados na época (...)” (SALVADOR E SOARES, 2009. P.4.).

Veja nos mostra a preocupação com esses novos conhecimentos tecnológicos da época ao publicar uma matéria que afirmava que os italianos estavam realizando pesquisas relacionadas ao futebol e concluíram que em locais com altitude elevada, a bola corria mais rapidamente e com mais facilidade do que em lugares que estão ao nível do mar. Para nós, tal descoberta não é nenhuma novidade, mas para eles sim. A revista chega a afirmar que existia uma alta probabilidade de na Copa do Mundo no México, termos muitos gols.

Finalmente, um novo técnico foi escolhido: Zagallo. E foi ele que levou a seleção brasileira ao triunfo. Veja publicou uma matéria denominada “O estranho jogo do futebol” em que a revista critica a politicagem presente no esporte brasileiro. Falou-se de vários aspectos, inclusive da contratação do novo técnico, mas sem muita ênfase. Isso se confirma no fato de que a única foto publicada na revista ser essa, em preto-e-branco no canto da página, o que diferiu muito da publicação sobre a escolha de Saldanha como novo técnico da seleção. Apesar da falta de entusiasmo, as escolhas feitas por Zagalo para o jogo que se seguiria foram elogiadas, como por exemplo, a escolha do jogador Tostão.

Ilustração 5: Revista Veja. Edição 81. 25 de Março de 1970. Página 40. Acervo Online.

A partir de junho de 1969 Veja passa a publicar como matérias de capa somente notícias sobre a Copa do Mundo de 1970. A edição número 92 tinha como chamada “1 X 0 - O Brasil vinga 66”, a edição 93 “O Brasil na Semifinal” e a edição 94 a capa era esta:

Ilustração 6: Revista Veja. Edição 94. 24 de Junho de 1970. Capa. Acervo Online.

Essa revista contém a maior parte das suas reportagens voltadas às finais da Copa do Mundo e principalmente à conquista do tricampeonato pelo Brasil. São várias páginas com matérias sobre como teria sido o jogo da semifinal contra o Uruguai e sobre o jogo da final, mas principalmente com fotografias preto e brancas e também coloridas. É visível o aumento de imagens sobre a conquista em relação à quantidade normal de fotografias em cada edição.

Mas primeiramente voltemo-nos para a capa da edição 94. O que ela nos diz? Primeiramente, que o acontecimento mais importante que a revista trata nesta edição é a conquista da Copa do Mundo. No período trabalhado, não se colocavam chamadas de várias matérias na capa da edição, mas somente um acontecimento muito importante, como a ida do homem à Lua e a Copa do Mundo de futebol, para aparecer sozinho na capa da revista (como por exemplo, a capa sobre torturas).

Esta fotografia mostra a taça Jules Rimet em destaque. Isso provavelmente para enfatizar, juntamente com a frase “Brasil, para sempre”, que o país era maior do que todos os

outros países no futebol, pois estava conquistando seu terceiro campeonato mundial, sendo os primeiros a realizar tal feito, tendo o direito de ficar com a taça definitivamente.

Segundo Eduardo França Paiva, estudar uma fotografia em uma revista é também tentar entender as formas por meio das quais, no passado, as pessoas representaram sua história e sua historicidade e também se apropriar da memória cultivada individual e coletivamente. Então estaremos analisando como as pessoas daquele momento quiseram deixar para a história aquele acontecimento. Muitas poderiam ter sido as abordagens, mas dentre as possíveis foi escolhida uma, que reflete os valores compartilhados pela revista e por seu público leitor.

A participação do fotógrafo também deve ser levada em consideração, pois ele seleciona os elementos que farão parte da composição do quadro. Dessa forma, a reportagem fotográfica não se constitui num registro passivo dos fatos e o papel do fotógrafo não está relegado a somente testemunhar o que ocorre diante de suas lentes. Os valores que emergem do processo de criação estruturam os planos de captação da imagem, assim, há por parte do autor, um trabalho de investigação, análise e intervenção no real.

Paulo César Boni e André Reinaldo Acorsi, afirmam que a interpretação das imagens não depende somente da bagagem que cada indivíduo acumula, pois um meio de comunicação, seja um jornal ou uma revista, pode induzir a interpretação de seu público por meio das fotografias,

Os autores afirmam que nada impede a mídia de saber a provável interpretação de seus leitores e se utilizarem desse conhecimento para publicar fotografias passíveis de serem interpretadas de acordo com seus próprios interesses. Esse processo é conhecido como geração de sentido e consiste em orientar a leitura que o público faz de determinada imagem.

Tentaremos então entender se existiu algum tipo de intenção de geração de sentido nessa fotografia. Na capa, não há nenhum jogador evidenciado, somente uma mão de uma pessoa desconhecida que segura a Taça. Dessa forma, não se atribui a vitória a nenhum jogador específico, por mais que exaltassem na reportagem em si alguns jogadores como Pelé, Jairzinho e Rivelino. A frase “Brasil, para sempre” e a falta de uma figura humana na capa nos leva a pensar que a idéia que a revista queria passar é a de que aquela conquista era de todos os brasileiros e que graças a eles, o Brasil estaria gravado eternamente na história do futebol. É dada uma importância muito grande à conquista desse campeonato, importância que não parece ter se repetido na conquista das outras Copas que o Brasil conquistou (1994 e 2002). Provavelmente o contexto social e político em que esse campeonato ocorreu possam ter influenciado nesse enfoque dado pela revista. O período conturbado que o país estava

passando pode ter feito florescer nos brasileiros um sentimento de grande interesse pelo futebol, ou então a propaganda feita pelo governo cívico-militar de engrandecimento do país e legitimação do governo tenha influenciado.

As duas hipóteses são possíveis, mas consideramos que a segunda pode ter tido mais impacto na população. Isso porque a propaganda política patrocinada pelo governo iniciou-se no final dos anos 1960. O governo veiculava todo o projeto montado por eles para o país, na qual a sociedade brasileira finalmente realizada todas as suas potencialidades.

As frases divulgadas pelo governo, como "Você constrói o Brasil!", "Ninguém Segura Este País!", "Brasil, Conte Comigo!" tinham o objetivo de despertar o nacionalismo brasileiro, para que a população, ao exaltar as qualidades de seu país, não percebesse seus problemas e, principalmente, não criticasse o governo vigente. O início do "milagre econômico" ajudou muito esse sentimento nacionalista a se proliferar, a conquista da Copa do Mundo potencializou ainda mais o projeto do governo de se legitimar.

Outra reportagem de capa da revista muito interessante é da edição número 95, denominada "A nova imagem de Médici". A primeira página da matéria era esta:

Ilustração 7: Médici comemorando a conquista da Copa do Mundo de 1970. Revista Veja. Edição 96. Junho, 1970. P. 19. Acervo Online.

O título da matéria, como se pode ver é "A imagem do sucesso" e logo abaixo há uma citação de Napoleão Bonaparte: "Que é o governo? Nada, se não dispuser de opinião pública". A partir daí já percebemos que a reportagem falará da imagem de Médici relacionando-a ao sucesso, e o motivo para isso é a tentativa de obter um alto nível de popularidade entre os cidadãos brasileiros. Mas o conteúdo desenvolvido ainda traz mais aspectos que reforçam nossa hipótese.

> (...) Na terça-feira da semana passada, a chegada do presidente teve um público inusitado: 70 000 pessoas estavam concentradas desde cedo na Praça dos Três Poderes. Quando o general Médici começou a subir a rampa (...) teve que se voltar, erguendo os braços num gesto largo e instintivo, para agradecer os aplausos que vinham da multidão da praça, que respondia com cadenciadas salvas de palmas. Ao chegar ao patamar do palácio, o general estava sorridente. Nunca um presidente revolucionário fora tão aplaudido pelo povo da capital (...)
> (...) Surgia naquele momento uma evidente demonstração de simpatia ao governo.
> (...) O povo o reconhecia e aceitava como cabeça e símbolo da imensa e exaltada torcida em que o país inteiro havia-se transformado (...) (Revista *Veja*, Editora Abril. P. 1).

Não esperávamos que a revista ignorasse o que aconteceu, mas publicar que nunca um presidente revolucionário havia sido tão aplaudido e que era uma demonstração de simpatia ao governo, dá a entender que a revista estava apoiando a tentativa de Médici de se aproximar das massas e vender uma imagem de um presidente popular e amigável, ao invés do militar linha-dura que era. Afirmar também que o "(...) povo o reconhecia e aceitava como cabeça e símbolo da imensa e exaltada torcida em que o país inteiro havia-se transformado (...)" a nosso ver indica que o jornalista pode ter colocado sua opinião, ao invés de buscar ser neutro e relatar o acontecido.

O conteúdo da reportagem confirma a fotografia do general em que ele aparece correndo com a bandeira do Brasil nas mãos com um ar de felicidade no rosto. O leitor da revista não precisaria ler a matéria para já saber qual era o seu assunto, ela não está na matéria como uma simples ilustração, a imagem faz parte do discurso. A postura de Médici difere bastante das dos outros presidentes militares brasileiros, mostrando que a intenção era realmente difundir uma nova imagem dele. Afinal ele se encontrava comemorando uma conquista futebolística, com as mangas arregaçadas, o que diferia muito da imagem dos seus sucessores no poder ditatorial. Os outros presidentes, Castelo Branco e Costa e Silva não deixavam serem fotografados dessa forma, sempre estavam de farda e com uma expressão séria. A divulgação dessa fotografia fazia parte de um plano do governo de se legitimar, pois eles sabiam que a aceitação da população era extremamente importante. Usar somente a repressão para se manter no poder não era o suficiente e o governo sabia disso.

Para cuidar da imagens dos presidentes, foi criada a Agência Especial de Relações Públicas (AERP) e quem se utilizou muito dela foi o presidente Emilio Garrastazu Médici. O presidente tinha uma boa imagem diante da população, era bem visto pelos trabalhadores porque o Brasil tinha pleno emprego, e somando-se a isso, se identificava muito com o futebol, o esporte mais popular do Brasil. Esses fatores ajudaram a fazer com que o governo Médici fosse o que melhor soube aproveitar o momento e suas próprias características para

atingir o objetivo que qualquer regime de exceção almeja que seria criar uma espécie de cumplicidade com a maior parte da população em torno de seus projetos de grandeza.

Conclusão

A associação entre política, futebol e nacionalismo já haviam sido feitas no Brasil e no mundo, mas ao menos referente à nossa história, nunca com tanto êxito quanto na conquista do tricampeonato. A revista *Veja* também percebeu que poderia explorar essa paixão nacional e conseguir vender mais números, afinal ela precisava cobrir o prejuízo enfrentado em seu início.

O que podemos perceber com as análises das edições da década de 1969 é que existia uma preocupação muito grande da revista com a possível conquista do Brasil da Copa do ano seguinte. Discutiu-se bastante o tema durante um período muito difícil de censura, reportagens foram apreendidas e a revista sofreu perdas consideráveis, atrapalhando o lucro da editora. Mas o que mais destoa de tudo, do conteúdo das reportagens, das revistas que foram confiscadas são as matérias da edição 95. Não sabemos se as reportagens que falavam da Copa do Mundo de 1970 foram compradas pelo governo, se houve alguma ordem que elas fossem publicadas, mas a responsabilidade pelo o que foi publicado é, com certeza, da própria revista. Acreditamos também que havia a impossibilidade de publicarem matérias que criticassem o governo, mas escreverem textos que valorizassem pontos do governo e do próprio presidente, que nem sempre eram verdadeiros, foi uma atitude consciente de apoio ao governo cívico-militar.

Realmente, a revista deu a entender que incomodava o regime, se não incomodasse não teria sido censurada e algumas vezes algumas edições apreendidas. Mas analisando as reportagens que foram censuradas, não foram reportagens muito polêmicas. O que acontecia era que Veja publicava sim matérias que não agradavam ao governo, mas não fazia uma oposição direta a ele. Ela somente se incomodava por estar sendo censurada e muitas vezes se irritou com isso. Em muitos momentos também, a revista cedeu e em outros publicou reportagens que davam a entender que estava apoiando a ditadura, principalmente quando se tratava de futebol. Infelizmente atualmente é difícil afirmar se a revista estava apoiando o governo e qual era o intuito dela com a veiculação dessa publicação, mas após uma breve análise, podemos dizer que naquela edição específica a revista não estava fazendo oposição ao governo.

Fontes:

Revista Veja.Capa. Edição 15. 18 de Janeiro de 1968. Acervo Online.

_____. Capa. Edição 65. 7 de Dezembro de 1969. Acervo Online.

_____. Capa. Edição 66. 10 de Dezembro de 1969. Acervo Online.

_____. Edição 23. 12 de Fevereiro de 1969. Págiina 45. Acervo Online.

_____. Edição 81. 25 de Março de 1970. Página 40. Acervo Online.

_____. Capa. Edição 94. 24 de Junho de 1970. Acervo Online.

_____. Edição 96. Junho, 1970. P. 19. Acervo Online.

Disponível em: < http://veja.abril.com.br/acervodigital/>. Acessado em 03/04/2011.

Bibliografia

ACORSI, André Reinaldo; BONI, Paulo César. A margem de interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo. In: **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** (Intercom). Brasília, 4 a 9 de setembro de 2006.

AGOSTINO, Gilberto. **Vencer ou morrer: futebol, geopolítica e identidade nacional**. Rio de Janeiro: FAPERJ: Mauad, 2002.

ALMEIDA, Maria Fernanda Lopes. Veja sob censura: 1968-1976. – São Paulo: Jaboticaba, 2009.

BORGES, Nilson. A doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucilia de. (orgs.). **O Brasil Republicano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PAIVA, E. F. **História & Imagens**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUTERMAN, Marcos. **O futebol explica o Brasil**. Editora Contexto, São Paulo: 2010.

SALVADOR, Marco Antonio Santoro; SOARES, Antonio Jorge Gonçalves Soares. **A memória da Copa de 70:** esquecimentos e lembranças do futebol na construção da identidade nacional. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2009.

CowParade Porto Alegre 2011: mercado e representações

Tanise Pozzobon, PPGART – UFSM
tpozzobon@yahoo.com.br

Introdução:

O presente artigo visa tecer breves comentários sobre a *CowParade* Porto Alegre 2010, relacionando o evento às reflexões de o que seria arte, a arte e suas representações, e o mercado criado pela exposição. A *CowParade* torna-se um exemplo de como a arte tem se manifestado na contemporaneidade e de como ela evoluiu em relação aos seus suportes. As novas leituras (ou releituras) promovem um novo dialogo entre arte e vida. A arte está cada vez mais inserida na pluralidade do cotidiano: consumo, publicidade, moda, cultura de massa entrelaçam-se.

A *CowParade* passa a ter um valor substancial e representativo na era da globalização, assim a arte de cada local em que a exposição ocorre (com suas particularidades, tradições, folclores) pode ser identificada e consumida tanto pela população local que se identifica, quanto pelos visitantes ou turistas que podem conhecer mais sobre as tradições do local que estão visitando através das personalizações e pinturas das esculturas criadas pelos artistas locais.

CowParade

Em dezembro de 1996, o pai do artista plástico Pascal Knapp[i], Walter Knapp pediu ao filho para projetar uma vaca[ii] em tamanho natural, para uma tradicional exposição em Zurique, Suíça. Estas esculturas foram distribuídas para artistas locais as pintarem e serem colocadas à mostra na exposição. Knapp apresentou os atuais três modelos de esculturas de vacas que fazem parte da mostra: uma deitada, um pastando e outro de pé. Foram ao todo 450 vacas que integraram esta primeira exposição, sempre seguindo os três modelos originais: uma deitada, um pastando e outro de pé. A exposição chamou a atenção de Jerry Elbaum, que comprou os direitos autorais das esculturas e de sua exibição em vias públicas fundando assim a *CowParade Holding Inc* [iii]. No Brasil, a empresa responsável pelos direitos da *CowParade* é a *TopTrends*[iv].

> Não há realmente nenhum outro animal que pode adequadamente substituir a vaca e produzir o mesmo grau de realização artística evidente neste moo-seum. As estruturas da área de superfície e dos ossos são perfeitas, como também a altura e o comprimento.[v]

A *TopTrends* foi criada em março de 2004, tem sua sede em São Paulo e desde 2005 tem os direitos da *CowParade Holding Inc*. Composta por Catherine Duvgnau e Ester Krivink, a empresa presta consultoria para o evento *CowParade* e cuida de todos contatos publicitários das edições pelo Brasil. A *Top Trends* banca de 10% a 15% das vacas, as outras são "adotadas" por patrocinadores do evento. A primeira exibição com o caráter e a denominação da *CowParade* aconteceu em 1999 na cidade de Chicago e, desde então já passou por mais de 50 cidades de diferentes países do mundo. A *CowParade* já arrecadou mais de US$ 21 milhões para ações de responsabilidade social no mundo todo e movimenta US$ 75 milhões em produtos de licenciamento, como, por exemplo, as miniaturas. Já foi eleita como uma das 10 maiores ideias de *Marketing* entre 1.000, ranking realizado pela *Advertising Age* (*The Book of Ten – Ideas of the Decade* (2000) e foi considerado pelo prefeito Rudy Giuliani como o "evento do milênio" quando aconteceu na cidade de Nova York, em 2000.

No Brasil, todas as esculturas são confeccionadas em São Paulo, e seguem os três modelos iniciais de Knapp. De São Paulo, as esculturas – que exibem dimensões de uma vaca em tamanho natural –, seguem para a cidade onde serão expostas e produzidas uma a uma pelos artistas selecionados. Em média, a *CowParade* tem a duração de dois meses nas ruas, de onde seguem para manutenção para serem finalmente leiloadas. Há, ainda, uma edição limitada de miniaturas que é produzida e comercializada em diversas lojas no País e através do site Submarino[vi] e um livro, com fotos da exposição.

Somando todas as edições no mundo, a *CowParade* contou com a participação de mais de 5 mil artistas, entre profissionais e amadores. E cerca de US$ 22 milhões arrecadados nos eventos foram revertidos para projetos sociais. Na cidade de São Paulo, em 2009, a *CowParade* gerou de mídia espontânea mais de R$ 5,5 milhões, apenas considerando a centimetragem obtida em diversas publicações e mais de 1 milhão de verbetes no Google.

Empresas como a Pirelli, a Ipiranga, Nestlé, Alpargatas/Havaianas, Honda, Gafisa, entre outros, patrocinaram edições da *CowParade* no Brasil. No Rio Grande do Sul, em 2010, a exposição contou pela primeira vez com um patrocinador exclusivo, a Vonpar/MU-MU. No ano de 2010, ao mesmo tempo em que aconteceu em São Paulo e Porto Alegre, a *CowParade* foi exibida em Xiamen (China), Margaret River (Austrália), Roma, Bordeaux (França), Tunísia e Esmirna (Turquia). A previsão para a exposição em 2001 é *CowParade* Florianópolis – SC e *CowParade* Austin, no Texas – EUA.

No Rio Grande do Sul a *Toptrends* realizou o evento em parceria com a *Farah Service*, uma empresa focada em *Marketing* de Responsabilidade Sócio ambiental. Nas cidades onde acontece, a *CowParade*, a exposição sempre recebe apoio governamental, seja através das Prefeituras ou de suas Secretarias de Cultura. O patrocínio exclusivo da Vonpar/Mu-Mu na exposição em Porto Alegre foi um fato inédito no mundo, pois em outras edições são vários e até dezenas de patrocinadores, como é o caso da última edição em São Paulo.

A *CowParade* Porto Alegre 2010 teve número recorde de inscrições durante o Processo de Seleção, foram quase 800 projetos. Destes, 70 selecionados estão sendo produzidos (ou no galpão ou nos próprios ateliês dos artistas). Os outros 10 são vacas com suas temáticas pré-determinas pelo patrocinador (Vonpar/Mu-Mu), totalizando 80 vacas expostas. Após a exposição, as 80 esculturas vão à leilão, e o dinheiro arrecadado vai para o FUNCRIANÇA[vii], da Prefeitura de POA. A *CowParade* torna-se um exemplo de como a arte tem se manifestado na contemporaneidade e de como ela evoluiu em relação aos seus suportes. Diversos artistas inscreveram seus projetos na exposição *CowParade* Porto Alegre 2010 adaptando seus recursos e estilos artísticos as esculturas das vacas.

Arte, representação e mercado

Gombrich (1999)[viii] sugere que a arte e, consequentemente, a sua história, devem ser vistas como um experimento feito pelos artistas através do qual suas "aptidões" evoluem conforme o tempo e a sociedade em que vivemos e, devido a isso, não convém a ninguém julgar o que é arte ou o que não é, mas sim compreender cada período artístico levando em conta as características do seu tempo. Mas o fato é que, entre tantas teorias e pressupostos que tentam definir o que realmente é a arte e a obra de arte, não há um só que possa ser reconhecido como o significado universal da arte. Deve-se levar em conta que as idéias aqui expostas não visam encontrar uma definição específica e final para a arte, mas sim clarear o pensamento das definições que assombram o universo artístico.

Se buscarmos a definição de arte na visão antropológica, Geertz (1989)[ix] , o autor nos coloca que o discurso sobre a arte não pode ser meramente técnico. O objeto estético é mais do que um encadeamento de formas puras, deve ser contextualizado a partir das demais expressões e modelos de vida cotidianos que em última análise o sustentam. A definição da arte está inserida no espaço cultura, e deseja ser fruto de um sentimento universal.

Geertz (1989) discorda da visão funcionalista segundo a qual a arte teria uma função instrumental, sendo elaborada com o objetivo de fortalecer laços sociais. Os sinais ou

elementos simbólicos que compõem o sistema semiótico não são ilustrações de conceitos já existentes (função instrumental), mas elementos de primeira mão que buscam um lugar entre outros elementos de primeira mão (mitos, ritos, organização familiar, divisão do trabalho, tomados como ações). Ou seja: os elementos simbólicos ou sinais registrados possuem o mesmo valor de linguagem, de acordo com a cultura e o grupo social. As representações se originam a partir do recolhimento e da seleção de objetos e imagens que retiramos do nosso ambiente cultural, social e midiático.

O *capital cultural* é uma expressão usada por Bourdieu (2007)[x] para conceituar um bem simbólico (ritos e mitos) e não somente um bem prático. A noção de capital cultural surge da necessidade de se compreender as desigualdades de desempenho escolar dos indivíduos oriundos de diferentes grupos sociais. No seu entendimento, o capital cultural pode existir sob três formas: no estado incorporado, no estado objetivado e no estado institucionalizado. O estado incorporado se apresenta sob a forma de disposições duráveis do organismo, tendo como principais elementos constitutivos os gostos, o domínio maior ou menor da língua culta e as informações sobre o mundo escolar.

O *capital cultural* no seu estado incorporado constitui o componente de fundo familiar que atua de forma mais marcante na definição do futuro escolar dos descendentes, uma vez que as referências culturais, os conhecimentos considerados apropriados e legítimos e o domínio maior ou menor da língua culta trazida de casa (a chamada herança familiar) facilitam o aprendizado dos conteúdos e dos códigos escolares.

É no estado objetivado que encontraremos contribuições para o tema da pesquisa, já que é neste último que o *capital cultural* existe sob a forma de bens culturais: esculturas, pinturas, livros. Para possuir os bens econômicos na sua materialidade é necessário ter simplesmente capital econômico, para comprar livros, por exemplo, ou uma coleção de quadros. Entretanto, para que ocorra a apropriação simbólica destes bens é necessário possuir instrumentos e os códigos necessários para decifrar a apropriação, ou seja, é necessário possuir *capital cultural* no estado incorporado.

O bem simbólico é representativo de uma “condição de classe” (poder), definida previamente pela posse de títulos e dos prestígios que eles são capazes de conferir ao possuidor, assim como ao conhecimento dos “códigos de deciframento estético”, através do domínio, em graus diferentes, dos princípios que definem a maneira legítima de abordar a obra de arte. O sistema de bens simbólicos para Bourdieu[xi] refere-se a bens representativos da categoria de "distinções simbólicas" que e capaz de transformar bens em signos.

Conforme Leonardo Brandt [xii] o termo cultura pode ser usado tanto para definir algo de domínio próprio de um indivíduo (o conhecimento adquirido, por exemplo) quanto para o exercício de poder em relação a grupos sociais distintos (o culto e o não culto, o civilizado e o não civilizado). Ações e políticas culturais, constituídas em campos públicos e em campos privado, exercem, inevitavelmente a função de provedores de acesso aos conteúdos cultuais, permitindo a apropriação, o empoderamento e o protagonismo do cidadão.

Considerando que no mercado a transmutação dos valores equivale ao valor de troca, a *CowParade* tem então um valor substancial e representativo na era da globalização, assim a arte de cada local em que a exposição ocorre (com suas particularidades, tradições, folclores) pode ser identificada e consumida tanto pela população local – que se identifica- quanto pelos visitantes ou turistas – que podem conhecer mais sobre as tradições do local que estão visitando através das personalizações e pinturas das esculturas criadas por Knapp.

A imagem como ficção é o ponto de partida de Georges Didi-Huberman (1998)[xiii], para o autor a imagem não é o reflexo do indivíduo subjetivo, mas sim, o próprio corpo de um pensamento que carrega suas questões inerentes. Somos seres "imagéticos", e a sociedade contemporânea tem a capacidade de potencializar o sentido da visão em nosso cotidiano. Vivemos rodeados de imagens: televisão, cinema, cartazes, propagandas, fotografias, rótulos, marcas, revistas.

O que Didi-Huberman irá propor é que toda imagem tem sua origem em um jogo incessante entre o perto e o distante, que alternaria entre o cheio e o vazio, entre a presença e a perda. De acordo com Didi-Huberman:

> "[...]o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha". Observar, olhar, perceber, nos remete a questão: não é só "o que vemos", mas também "o que nos olha." [xiv]

Partimos então, para a construção de sentido no jogo que acontece entre nosso olhar diante das coisas e o olhar destas coisas diante de nós. Há um processo que poderíamos nos referir como de *reconhecimento,* ou *espelhamento,* que seria capaz de nos interrogar, de nos olhar. A obra nos interpela, nos cativa, e resultamos então em uma permuta entre o que ela nos propõe e nossas próprias percepções.

Como exemplo, podemos citar a vaca *Televisão de Gaúcho* (FIG. 01), criada por Thiago Russel, que representa claramente uma tradição gaúcha: o churrasco no rolete, e a Vaca P*onte do Cowíba* (FIG. 02) de Ana Aita, que se refere a um dos principais pontos da capital Gaúcha, a Ponte do Guaíba.

FIGURA 01 – ***Televisão de Gaúcho*, *2010*.**
Fonte:<http://www.fabianopanizzi.com/cowparade>
Acesso:20 de outubro 2010

FIGURA 02 – ***Ponte do Cowíba*, *2010*.**
Fonte: <http://www.fabianopanizzi.com/cowparade>
Acesso:20 de outubro 2010

A partir da imagem das esculturas acima, podemos relacionar o processo de criação delas com a idéia de "sintoma da memória" de Didi-Huberman[xv] que afirma que as imagens são atravessadas por uma memória que jamais saberá por inteiro o que acumula. Através do "sintoma da memória", o autor concebe uma estrutura onde as imagens se desvelam em suas latências e fundamentos. É o artista apresentando suas raízes ao observador. Didi-Huberman[xvi] nos ensina que o "ver" só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência de "tocar". Devemos manter os olhos fechados para ver quando realmente o ato de "ver" nos remete a um "vazio" que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.

Diante de uma imagem, quando a olhamos e somos olhados por ela, vivemos a sensação de "inquietante estranheza", de incompletude, de que algo escapa, algo falta. Freud propunha um paradigma para explicar a "inquietante estranheza", classificando-a como a desorientação, a experiência na qual não sabemos exatamente o que está diante de nós e o que não está. O "estranhamento inquietante" seria algo em que nos vemos totalmente desorientados. No caso da escultura de Thiago Russel e Ana Aita, a inquietação se dá a partir do momento em que eles como produtores, em um processo de percepção nos remetem a símbolos tradicionais gaúchos, como o churrasco no rolete, uma das tradições do Rio Grande do Sul, e da Ponte do Guaíba, que tornou-se um dos símbolos de Porto Alegre após sua inauguração em em 28 de dezembro de 1958[xvii]. A obra passa a fazer parte de nós, e nós, da obra.

As esculturas *Televisão de Gaúcho* e *Ponte do Cowíba* se desvinculam dos seus produtores e tornam-se uma potência em si mesmas, criando sintomas de esvaziamento, rompendo com o seu suporte, que no caso é a vaca[xviii], desmaterializando-se e apropriando-se de outras imagens recorrentes na temática da artista. Didi-Huberman (1998) coloca que ao nos depararmos com uma obra de arte, não estamos somente analisando-a, mas também sendo

analisados por ela. A obra nos inquieta e nos convida a percebermos quem somos num fluxo contínuo de troca entre a mesma e nossas percepções mais incertas.

Outro exemplo de escultura carregada de informações locais que participou do evento é a *Vacaduto da Borges* (FIG. 03) de Suzel Neubarth com ilustrações referentes ao Viaduto Otávio Rocha, que fica na Rua Borges de Medeiros, centro de Porto Alegre. Existiram ainda na *CowParade* Porto Alegre 2010 outras esculturas capazes de remeter a idéias locais, como a *Vaca Gaudéria* (FIG. 04) de Amilton Peres Ferrão, a *Tricowlor* (FIG. 05) de Chico Baldini e a *Cowlorada* (FIG.06) de Rodrigo Corrêa.

FIGURA 03 – ***Vacaduto da Borges***, ***2010.***
Fonte:<http://www.fabianopanizzi.com/cowparade>
Acesso:20 de outubro 2010

FIGURA 04 – ***Vaca Gaudéria***, ***2010.***
Fonte:<http://www.fabianopanizzi.com/cowparade>
Acesso:20 de outubro 2010

FIGURA 05 – ***Tricowlor***, ***2010.***
Fonte:<http://www.fabianopanizzi.com/cowparade>
Acesso:20 de outubro 2010

FIGURA 06 – ***Cowlorada***, ***2010.***
Fonte:<http://www.fabianopanizzi.com/cowparade>
Acesso:20 de outubro 2010

Capazes de concretizar informações, independente da presença ou ausência da forma física diante de nós, as representações estão ligadas à memória humana, é o resultado da construção da imagem de um objeto ou idéia na mente humana. Deve-se levar em consideração que as representações estão acopladas à idéia de produção e reprodução, podendo ser englobadas desde a ação de produzir uma representação, à de apenas reproduzi-la.

O retorno as tradições gaúchas, através da escultura de Thiago Russel, e a representação de um importante símbolo de Porto Alegre através da escultura de Ana Aita é o que deu especificidade a essas obras produzidas para o evento. Didi-Huberman designa a obra então como uma imagem dialética: "Então compreendemos que a imagem dialética – como concreção nova, interpenetração crítica do passado e do presente, sintoma da memória – é

exatamente aquilo que produz a história. De uma só vez, portanto, ela se torna a origem [...]"[xix]. Elementos simbólicos devem ser *lidos*, interpretados (em seus ícones, índices e símbolos), como algo que produzem *significações* a partir de uma relação dialética entre eles e o meio social. Para tal, uma semiótica da arte deveria abrir mão do discurso estético (enquanto ele estiver direcionado a descrições conceituais do plano instrumental), pois os elementos artísticos dialogam antes com sensibilidades do que com conceitos.

A percepção estética do contemporâneo e suas novas técnicas exigem do consumidor uma postura diferenciada, onde o sujeito, e não o objeto adquire um novo conceito do que seria a originalidade. Omar Calabrese[xx] também faz suas reflexões sobre os processos de reprodução e de repetição que ocorre na cultura do final do século XX, e afirma que o idealismo da originalidade (unicidade) faz com que a obra de arte seja compreendida como algo que naturalmente não permite a reprodução ou repetição, pois em conseqüência disso, a sua originalidade acabaria assim por ser reduzida. A reflexão do autor pode ser colocada aqui como contraponto a repetição ocorrida na *CowParade*, já que o artista é limitado a utilizar um dos três modelos de esculturas de vaca oferecidos a ele.

Calabrese [xxi]propõe três noções de repetição (reprodução) que podem partir do sujeito: a *repetitividade como modo de produção* de uma série a partir de uma matriz única (estandardização); a *repetitividade como mecanismo estrutural* de generalização de textos referente à estrutura do produto (dialética entre a identidade e a diferença); e a *repetitividade como condição de consumo* por parte do público dos produtos comunicativos, oferecendo ao público a tranqüilidade se sempre encontrar o que procura (“satisfações sempre iguais”).

Nas esculturas da *CowParade* a repetição freqüentemente se baseia em um ideal, essa repetição revela um modelo de estrutura. No caso da *CowParade* são os três modelos das esculturas que limitam o espaço artístico, e por mais que os artistas usem os mais diversos materiais ou recursos, sua arte sempre seguirá um modelo padrão pré-estabelecido de escultura da vaca. Assim, mesmo na variação, ou seja, pinturas, gravuras, soluções diferentes, as esculturas da *CowParade* seguem um modelo que se repete.

As questões contemporâneas são, muitas vezes, tratadas como revoluções culturais capitalistas, pois, a comunicação, a globalização, as novas segregações sociais e o grande poder de influência da mídia na construção de culturas e símbolos sociais resultam em uma nova ordem cultural contemporânea. A sociedade contemporânea é vista como uma sociedade que valoriza uma cultura baseada no consumo e na massificação.

Podemos perceber nas exposições da *CowParade* um caráter consumista por termos várias vacas fabricadas em série, e elitista também, por depender de um patrono

(patrocinador) para que se possa ter o exercício da arte, mas é sobretudo democrática, por deixar cada local pintar suas vacas da maneira que melhor lhe convier. É em busca do bem simbólico, que as empresas buscam o patrocínio cultural, na tentativa de agregar a sua marca ou serviço uma imagem cultural.

A *CowParade* extrapola o universo das artes plásticas, rompendo os muros das galerias de arte, popularizando o elitizado, colocando a população para olhar, mexer, fotografar (e fotografar-se), montar. A exposição oferece descobertas e seguir o mapa das vacas[xxii] virou uma grande brincadeira. Os objetos não são consumidos em si, ou seja, é seu valor como signo que tem importância, seja para comunicar algo sobre o indivíduo que o possui ou utiliza, seja para distinguir socialmente.

Sendo assim, percebe-se que a arte contemporânea também tem conquistado seu espaço dentro de práticas culturais, do mercado e do consumo cotidiano, fazendo com que sejam criados laços entre arte, mercado de consumo e massificação. A arte contemporânea é pluralista, tanto em intenção como em realização, o que dificulta o fato dela ser apreendida em uma única dimensão, é como um laboratório de experimentação.

Emerge então através do exemplo da *CowParade* Porto alegre 2010 uma discussão que reflete a diluição das fronteiras entre arte contemporânea a e o mercado de consumo, juntamente com a questão da reprodução, que acaba tomando o lugar da produção. As novas leituras (ou releituras) da arte promovem um novo dialogo entre arte e vida. A arte está cada vez mais inserida na pluralidade do cotidiano: consumo, publicidade, moda, cultura de massa entrelaçam-se. A arte, no último século se transformou bastante e acompanhou os rumos da sociedade e por muitas vezes, serviu de contraponto ao pensamento dominante e generalizado. A análise e a compreensão do evento *CowParade* Porto Alegre 2010 se constitui numa espécie de laboratório conceitual para entender o fenômeno representado pela presença da arte contemporânea no mercado.

---

[i] Disponível em: < http://prague.cowparade.com/general/pascal/> acesso em 20 de janeiro de 2011.
[ii] Na Suiça a vaca é um dos símbolos do país.
[iii] Disponível em: <http://www.cowparade.com> acesso em 10 de outubro de 2010.
[iv] Disponível em : <http://www.toptrends.com.br> acesso em 23 de janeiro de 2011.
[v] *There is really no other animal that can adequately substitute for the cow and produce the level of artistic accomplishment evident in this moo-seum. The surface area and bone structures are just right, as well as the height and length*. Disponível em: <http://monaco.cowparade.com/about/whycows.php> acesso em 23 de janeiro de 2011.
[vi] Dispoível em: <www.submarino.com.br> acesso em 23 de janeiro de 2011.
[vii] FUNCRIANÇA: fundo criado por lei federal para beneficiar a criança e o adolescente. É constituído por doações de pessoas físicas, jurídicas ou do próprio Poder Público, existe em Porto Alegre desde 2001. Disponível em: <http://www.portoalegre.rs.gov.br/fundocrianca>, acessado em 24 de novembro de 2010.
[viii] GOMBRICH. Ernest H. *A história da Arte.* Tradução de Álvaro Cabral. 16 ed. RJ: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.

[ix] GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In *O saber local – Novos ensaios em antropologia interpretativa.* Petrópolis: Vozes, 2001.
[x] BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
[xi] (BOURDIEU, 2007, p.17)
[xii] BRANDT, Leonardo. *O poder da cultura*. São Paulo: Peirópolis, 2009
[xiii] DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; Tradução de Paulo Neves. – São Paulo: Ed. 34, 1998.
[xiv] (HUBERMAN, 1998,p.29)
[xv] (HUBERMAN, 1998, p.115)
[xvi] (HUBERMAN, 1998, p. 31)
[xvii] Disponível em: < http://www.concepa.com.br/ponte-guaiba.asp>, acessado em 25 de janeiro de 2011.
[xviii] As vacas são feitas de fibra de vidro e pesam, cada uma, em torno de 60 kg.
[xix] (HUBERMAN, 1998, p. 177)
[xx] CALABRESE, Omar. *A idade Neobarroca*. Tradução de Carmem de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999.
[xxi] (CALABRESE,1999, p.43)
[xxii] O Mapa das vacas esteve disponível no site oficial da *CowParade* Porto Alegre 2010, sendo no dia do leilão oferecida uma premiação para quem tirasse foto com todas as vacas da exposição. Também foi feito um site especial da Zero-Hora, disponível em: <http://www.fmss.org.br/zerohora/jsp/home.jsp> acessado em novembro de 2010.

PASSEIO DO OLHAR: UM VIÉS ANTROPOLÓGICO DA MENSAGEM VISUAL URBANA

Tássia Caroline Zanini
Mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)
Contato: tassiazanini@hotmail.com

RESUMO

Tomando como base uma atividade acadêmica – cuja proposta envolvia eleger um ambiente de uma cidade e registrá-lo de acordo com o olhar livre do fotógrafo, na tentativa de abarcar sua totalidade; detalhes e contexto –, este artigo agora pretende, ampliando essa proposta, analisar as imagens feitas na cidade de Joinville (SC), no feriado de 21 de abril de 2008, com foco na Praça das Palmeiras, localizada no centro da cidade. O objetivo se concentra em analisar essas fotografias sob um viés antropológico, voltado também para a perspectiva etnográfica, envolvendo o contexto urbano, seu cenário, habitantes e potencialidades, com base em autores como Magnani, Calvino, Schumacher e Norberg-Schulz. Uma vez que a composição é o meio interpretativo de controlar a reinterpretação de uma mensagem visual por parte de quem a recebe, o estudo também apresenta abordagens metodológicas de análise imagética complementares, como as regras de composição e os fenômenos de sensação e percepção, incluindo a perspectiva de autores como Aumont, Dondis, Samain e Joly, a fim de enriquecer o repertório e ampliar os conhecimentos acerca da influência da antropologia visual na pesquisa fotográfica. Observou-se, assim, que, em meio a essa busca por um olhar antropológico diante do atual contexto contemporâneo, a fotografia tem se tornado um importante instrumento de análise de dados. O fim torna-se meio e vice-versa; a antropologia complementa o universo da análise imagética ao mesmo tempo em que a fotografia se estabelece como um importante meio de significação no estudo antropológico, especialmente em um recorte etnográfico.

Palavras-chave: antropologia visual; análise fotográfica; imagens urbanas.

Introdução

Este artigo é derivado de uma atividade acadêmica de pós-graduação, cuja proposta envolveu eleger um ambiente de uma cidade e registrá-lo de acordo com o olhar livre do fotógrafo. Com base nesse material, foram selecionadas 15 imagens, feitas na cidade de Joinville (SC), no feriado de 21 de abril de 2008. Todas se concentram no mesmo cenário: a Praça das Palmeiras, localizada no centro da cidade, sendo que esse ambiente foi fotografado com diferentes olhares, na tentativa de registrá-lo em sua totalidade; detalhes e contexto.

O objetivo agora proposto é analisar essas imagens sob um viés antropológico, voltado também para a perspectiva etnográfica, envolvendo o contexto urbano, seu cenário, habitantes e potencialidades. O estudo também apresenta abordagens metodológicas de análise imagética complementares, como as regras de composição e os fenômenos de sensação e percepção, a fim de enriquecer o repertório e ampliar os conhecimentos acerca da influência da antropologia visual na pesquisa fotográfica.

Nesse sentido, mais que verificar hipóteses formuladas, o que se pretende é descobrir novas relações entre elementos. Ao tentar compreender melhor as características das imagens urbanas, e indicar as funções e possibilidades de leitura desses textos visuais, este estudo busca preparar o caminho para pesquisas posteriores, demonstrando como as possibilidades de pesquisa e análise fotográfica podem ser ampliadas para além do lugar-comum, sendo possível apontar novos significados e até visões antes despercebidas.

O olhar do pesquisador

Na comunicação, o conteúdo nunca está dissociado da forma. Sua expressão varia em função do meio e do formato em que se apresenta, adaptando-se às suas circunstâncias e possibilidades, seja no design de um pôster, jornal ou qualquer outro formato impresso, e até em uma fotografia ou uma pintura abstrata. Nesses exemplos, e em muitos outros, o conteúdo pode ser basicamente o mesmo, mas deve corresponder à sua configuração, sendo necessários ajustes em seu caráter compositivo. Seja qual for o objetivo, são feitas escolhas por meio dais quais se pretende reforçar as intenções comunicativas.

Segundo Dondis (2003), a composição é o meio interpretativo de controlar a reinterpretação de uma mensagem visual por parte do receptor. O resultado final de toda experiência visual está na interação de polaridades duplas: primeiro, as forças do conteúdo (mensagem e significado) e da forma (composição, meio e ordenação); em segundo lugar, o efeito recíproco do articulador (comunicador ou fotógrafo) e do receptor (público). Em ambos os casos, conteúdo e forma afetam-se mutuamente, assim como a mensagem é reinterpretada pelo observador.

Diante desse contexto, são crescentes as discussões que envolvem o campo dos procedimentos metodológicos na pesquisa e análise imagética, especialmente no que se refere ao viés antropológico-visual. Para Magnani (2002), a etnografia pode auxiliar o entendimento de questões próprias do mundo contemporâneo, uma vez que a antropologia vem constituindo um repertório capaz de fundamentar abordagens sobre problemas atuais. Para tanto, é

imprescindível ao pesquisador um olhar distanciado, a fim de ampliar o horizonte de análise e complementar a perspectiva de um estudo de temas especificamente urbanos, “de perto e de dentro”, como defende o autor.

Em meio a essa busca por um olhar antropológico diante do atual contexto contemporâneo, a fotografia tem se tornado um importante instrumento de análise de dados. Assim, o fim torna-se meio e vice-versa, ou seja, a antropologia complementa o universo da análise imagética ao mesmo tempo em que a fotografia estabelece-se como um importante meio de significação no estudo antropológico, especialmente em um recorte etnográfico, como complementa Entler (in SAMAIN, 1998, p. 293):

> A fotografia não apenas propõe algo que minha percepção visual captaria, se eu estivesse diante da cena, mas ela tem um jeito próprio de *falar* do mundo. Em sua versão dos fatos, pode-se ver coisas que não se veria de outra forma. Assim, sua função é algo muito maior do que ser um simples olho-remoto de um público ausente.

Pesquisa e análise imagética

A figura 1 traz o tema do cenário escolhido. Em um recorte delimitado, são visualizados, à esquerda, o busto que se encontra na entrada da Praça das Palmeiras e, à direita, uma placa que remete à preservação histórica do local. Já a figura 2 ilustra a cena de modo mais amplo, em um recorte logo atrás do busto e da placa, sendo possível observar o gramado e os canteiros de flores no centro das colunas de palmeiras, bem como um corredor de passagem ao lado de cada coluna, além dos prédios em torno da praça.

Figura 1

Figura 2

No âmbito de um olhar sobre as cidades, como propõe este trabalho, de acordo com Magnani (2002), são vastos os estudos e abordagens sobre os rumos e desdobramentos do atual processo de urbanização, principalmente nas grandes metrópoles, sendo que o autor divide-os em dois grupos. O primeiro reúne os aspectos negativos do processo, tais como as

deficiências no âmbito da moradia, do saneamento básico e do transporte, além do aumento nos índices de poluição e violência – situações que geralmente remetem ao mundo subdesenvolvido. O segundo grupo, ao contrário, ligado a metrópoles do primeiro mundo, inclui os cenários caracterizados por uma intensa sucessão de imagens; superposição de signos, simulacros, redes e pontos de encontro virtuais – identificados por alguns estudiosos como o protótipo da sociedade pós-industrial.

Figura 3

De forma resumida, entende-se que o primeiro caso é ligado ao capitalismo tardio, enquanto que o segundo é resultado do capitalismo "selvagem"; dos constantes saltos tecnológicos, que tornam ultrapassadas não só as estruturas urbanas, como também suas formas de comunicação e sociabilidade. Conforme o autor, essas duas perspectivas levam a conclusões semelhantes no plano da cultura urbana: deterioração dos espaços e conseqüente segregação da vida coletiva. Tanto em um caso quanto no outro, as cidades constituem o desdobramento da ampla rede de um mundo globalizado, sendo que suas influências, dessa forma, são sentidas muito além das fronteiras de cada país. Como conseqüência, todas essas cidades assemelham-se não apenas pelas funções que exercem, como também pelos serviços e instituições que possibilitam seu exercício.

Figura 4

Figura 5

Diante dessa perspectiva, é possível traçar uma relação entre os dois grupos estabelecidos pelo autor e os cenários particulares em torno da Praça das Palmeiras, como nas figuras 3 e 4, que, no conceito de Magnani (2002), referem-se ao contexto do primeiro mundo, uma vez que trazem turistas passeando e fotografando a praça (figura 3) e moradores da cidade, que aproveitam o feriado e o ambiente para tomar chimarrão (figura 4). Ainda estabelecendo essa relação, é possível observar, na figura 5, que as edificações que ladeiam a praça são bastante contrastantes. O lado direito,

onde são vistos residências e prédios novos, remete ao segundo grupo de Magnani (2002), enquanto que, do lado esquerdo, é possível observar construções antigas e desgastadas, análogas à situação do primeiro grupo definido pelo autor. Em detalhes do lado esquerdo da praça, nota-se, nas figuras 6 e 7, o desgaste e abandono das edificações e, na figura 8, uma cena típica do terceiro mundo: pessoas dormem na calçada em frente à casa abandonada.

Figura 6

Contrastando com esses cenários, observa-se também mais uma relação análoga à classificação do autor: ignoradas as conotações negativas do lado esquerdo da praça, funcionários municipais fazem a limpeza do local, considerado ponto turístico (figuras 9 e 10).

Figura 7

Magnani (2002) acrescenta que se de um lado supõe-se que essas cidades apresentem estruturas peculiares – o que termina por equalizá-las –, de outro, é necessário que cada uma se apresente como diferencial, a fim de tornar-se atrativa e competitiva. O autor observa que as cidades costumam ser pensadas sem que sejam considerados seus habitantes, concentrando como objeto de interesse,

Figura 8

Figura 9

Figura 10

principalmente, as forças políticas e econômicas. Dessa forma, os moradores aparecem à parte dessa conceituação, ou, se inseridos no contexto, cumprem um papel passivo diante de todo o processo urbano, o que acaba por não permitir a introdução de outros pontos de vista a respeito da dinâmica da cidade – proposta essa que, segundo o autor, seria possível por meio do método etnográfico-antropológico.

Figura 11

De acordo com Magnani (2002), a mudança de foco que a perspectiva antropológica possibilita – principalmente por meio do método etnográfico – é capaz de evitar a dicotomia que opõe, no contexto das grandes metrópoles, o indivíduo e as estruturas urbanas.

Figura 12

> Em todo caso, em vez de um olhar de *passagem*, cujo fio condutor são as escolhas e o trajeto do próprio pesquisador, o que se propõe é um olhar *de perto e de dentro*, mas a partir dos *arranjos* dos próprios atores sociais, ou seja, das formas por meio das quais eles se avêm para transitar pela cidade, usufruir seus serviços, utilizar seus equipamentos, estabelecer encontros e trocas nas mais diferentes esferas – religiosidade, trabalho, lazer, cultura, participação política ou associativa etc (MAGNANI, 2002, p. 18).

Para o autor, esta estratégia de investimento em ambos os pólos relacionados às cidades – os moradores e a paisagem – é o que diferencia a abordagem da antropologia urbana de outras disciplinas e até mesmo de outros contextos no interior da antropologia. A perspectiva também aponta para outra divisão terminológica de Magnani (2002): os *pedaços*, *trajetos*, *manchas*, *pórticos* e *circuitos*, todos ligados à relação entre o cenário urbano e seus habitantes. Cabe aqui definir os conceitos de mancha e trajeto, uma vez que os dois podem ser observados nas figuras 11, 12 e 13. As manchas referem-se a uma base de circulação de pessoas oriundas de várias procedências e sem o estabelecimento de laços mais estreitos entre elas. São áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam uma atividade ou

Figura 13

prática dominante. Analogamente, o cenário fotografado pode ser visto como uma mancha de lazer. Ao mesmo tempo, a Praça das Palmeiras pode também ser considerada um trajeto no interior da mancha, caracterizado como um trajeto de curta extensão, que representa escolhas ou recortes no interior da mancha, entendida como uma área contígua e, ainda, como um trajeto de abertura dessa mancha em direção a outros pontos no espaço urbano (MAGNANI, 2002).

Todas essas observações relacionam-se com o ponto de vista de Schumacher (in NESBITT, 2006), o qual afirma que se o pesquisador colocar-se na improvável posição de abstrair um pequeno aspecto da realidade, ele poderá examinar a forma da cidade urbana independentemente de suas múltiplas funções, podendo compreender a mesma como dotada de uma vida própria, independente da finalidade, da cultura e das condições econômicas, sendo que a continuidade formal entre períodos históricos passa a ser um importante fator a ser considerado. Nessa perspectiva, Calvino (1990, p. 18) acrescenta que “o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso (...)”.

Norberg-Schulz (in NESBITT, 2006) analisa que a estrutura do lugar deveria ser classificada como *paisagem* e *assentamento* e analisada por categorias como *espaço* e *caráter*, sendo que espaço indica a organização tridimensional dos elementos que formam um lugar, e caráter denota a “atmosfera” geral; a propriedade mais abrangente de um lugar. Para o autor, esse conceito de caráter é ao mesmo tempo mais geral e mais concreto que o de espaço: por um lado, indica uma atmosfera geral e abrangente e, por outro, a forma e a substância concreta dos elementos que definem o espaço, levando em conta que toda presença real está intimamente ligada ao caráter – até certo ponto, visto como função do tempo, sendo que o mesmo muda com as estações do ano; ao decorrer do dia e, acima de tudo, com os fatores que determinam diferentes condições de luz.

> A conclusão geral é que o lugar é o ponto de partida e o objeto de nossa investigação estrutural; no início, o lugar se apresenta como um dado, espontaneamente vivido como uma totalidade e, ao fim e ao cabo, ele surge como um mundo estruturado, iluminado pela análise dos aspectos do espaço e do caráter (NORBERG-SHULZ in NESBITT, 2006, p. 454).

Abordagens complementares

Conforme Coutinho (in DUARTE; BARROS, 2006), alguns pesquisadores estabelecem uma divisão que pode ser considerada arbitrária na análise de imagens: a

separação dos aspectos técnicos daqueles relacionados ao conteúdo ou significação. Outros ainda argumentam a existência de um terceiro grupo de características a serem analisadas: os valores artísticos (ou estéticos). Para Souza (2001), dentre as características a serem observadas durante a leitura de um registro visual, na tentativa de estabelecer uma espécie de direção para o olhar do pesquisador, devem ser destacados aspectos como a relação entre fundo e figura; a composição da imagem; a utilização da luz e das cores; a relação entre os objetos representados e a função da mensagem visual.

Figura 14

Levando em conta os arranjos dos elementos presentes no registro visual, a composição caracteriza-se como um "operador não discursivo" da imagem. Nesse caso, a partir da divisão do espaço, o profissional da imagem pode definir os centros de atenção ou interesse do texto visual, buscando equilibrar a composição. Em geral, a expectativa é de que o elemento representado destaque-se em relação ao ambiente em que se insere, e essa busca se concretize na análise de relações de cor, luz e contraste. Também as relações entre os chamados "primeiro plano" e "segundo plano" referem-se à tentativa de encontrar as informações mais evidentes na imagem, além daquelas que dependem de uma leitura mais atenciosa, quase subjetiva (SOUZA, 2001).

Figura 15

Outro ponto interessante a ser abordado na análise das particularidades da Praça das Palmeiras é a riqueza dos detalhes só identificados diante de uma observação mais atenta, como a vivacidade dos matizes dos canteiros de flores do gramado da praça (figura 14) e as intrigantes raízes das palmeiras, vistas em detalhe na figura 15, visão esta compartilhada por Entler (in SAMAIN, 1998, p. 289):

> O fotógrafo que busca imagens percorre seu campo de trabalho como quem revira um monte de sucatas em busca de uma peça que sirva a um novo fim proposto: recuperam-se fragmentos de visualidade muitas vezes não aproveitados pela atenção e análise dos observadores, por serem imperceptíveis ou desinteressantes, e se os apresenta num outro contexto.

Para Calvino (1990), os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Segundo Coutinho (in DUARTE; BARROS, 2006), a percepção é um aspecto interessante a se destacar na realização da análise de qualquer tipo de imagem. Inata, ela está relacionada aos registros e reações do sistema visual de cada indivíduo, que localiza e interpreta certas regularidades nos fenômenos luminosos, como intensidade, comprimento de onda e distribuição no espaço. A partir desses parâmetros, é possível perceber uma imagem, suas cores e ainda sua composição. Automática e tridimensional, a percepção da imagem tem características universais, em oposição aos limites estabelecidos pelo idioma na linguagem verbal.

Nesse sentido, o fenômeno da percepção de imagens é mais complexo que o da sensação, pois inclui, além dos elementos físico (luz) e fisiológico (olho), os dados psicológicos, que alteram substancialmente a qualidade do que se vê. Para Tiski-Franckowiak (2000), a percepção está vinculada à aprendizagem, e se baseia na compreensão das relações entre os elementos contidos em uma mensagem. O termo *mensagem*, nesse contexto, é mais abrangente que notícia oral ou escrita, remetendo ao campo perceptual. Por esse ângulo, a compreensão em totalidade de uma mensagem envolve os processos mentais superiores que relacionam e interligam os fatos, e inclui que o entendimento das relações entre os elementos de uma mensagem passa por várias fases, indo do ato de parar, olhar e compor o campo visual em sua totalidade na mente, até compreender e formular o resultado. Para tanto, devem existir elementos suficientes no campo externo.

Como conteúdo, as imagens podem encerrar uma mensagem direta, compreendida igualmente por todos, mas também podem adquirir um sentido conotativo, segundo as necessidades individuais. A interpretação particular será mais diversificada quanto mais "obscura" for a mensagem. Nessa linha de raciocínio, Joly (1996) acrescenta que a atribuição de sentidos e significados às imagens, ações realizadas em sua leitura, exige do pesquisador, além da busca pela compreensão de determinada mensagem visual em dada sociedade, a tentativa de separação das percepções pessoal e coletiva: "O trabalho do analista é precisamente decifrar as significações que a 'naturalidade' aparente das mensagens visuais implica" (JOLY, 1996, p. 43).

Aumont (1993), que reservou uma parte de seu trabalho sobre a imagem para o estudo das atividades psíquicas, a intelecção, a cognição e a memória, considera que "a visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto multiplamente determinado: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto ideológico" (AUMONT, 1993, p. 15).

Considerações finais

Este artigo não pretendeu – tampouco haveria essa possibilidade – esgotar o tema; ao contrário, procurou indicar uma via de abordagem para estudos futuros. Seria impossível enumerar, aqui, todos os procedimentos metodológicos inerentes à antropologia visual no âmbito da análise imagética, ou, nessa tentativa, dar-lhes definições consistentes, bem como esmiuçar cada uma das imagens em seu contexto etnográfico. Portanto, a intenção primeira foi descrever e analisar algumas das mais ricas perspectivas inerentes a um cenário urbano.

O objetivo que se procurou cumprir é o de que esta pesquisa possa contribuir para ampliar a compreensão da importância do estudo das imagens por um viés antropológico, sendo que este trajeto de investigação reforçou algumas proposições importantes para o enriquecimento do repertório tanto fotográfico, por meio da análise antropológica, quanto etnográfico, utilizando a imagem como suporte para a compreensão dos paradigmas urbanos contemporâneos.

Embora o estudo tenha se baseado em um único cenário de uma única cidade, foi possível enumerar importantes considerações inerentes ao olhar simultaneamente distanciado e "de perto e de dentro" do fotógrafo e do pesquisador quanto ao contexto das cidades, resultados estes que podem ser ampliados a diversas e distintas realidades urbanas inseridas em um mundo globalizado e, ao mesmo tempo, tão particular.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs.). *Métodos e técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2006.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, vol. 17, n. 49, jun. 2002.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: antologia teórica (1965 – 1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SOUZA, Tânia C. Clemente de. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. *Ciberlegenda*. Niterói: UFF, n. 6, 2001. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/tania3.htm>. Acesso em: 21 jan. 2011.

TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T. *Homem, Comunicação e Cor*. São Paulo: Ícone, 2000.

DILMA PRESIDENTA: AS IMAGENS DA MÍDIA NA FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO POLÍTICO

Tássia Caroline Zanini
Mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)
Contato: tassiazanini@hotmail.com

RESUMO

A partir do acompanhamento crítico da cobertura jornalística no período da campanha presidencial de 2010, desde a definição dos candidatos até a repercussão do resultado, este artigo descreve e analisa alguns comportamentos do jornalismo visual na formação do imaginário político, especificamente nas características que servem de sustentação para o julgamento de valores da candidata eleita Dilma Rousseff e do Partido dos Trabalhadores (PT). O corpus selecionado compreende as edições das revistas semanais *Veja* e *Istoé* publicadas no período de janeiro de 2009 a dezembro de 2010, com recorte específico nas imagens de capa e aberturas de grandes matérias que trazem a candidata eleita ao longo da campanha. As observações identificadas são relatadas a partir da composição da imagem da candidata e seu partido político, em plano geral e sob a discussão de tópicos específicos, como enquadramento, ação e contexto (cena e cenário), gestualidade, caricaturização, cores e iluminação. A análise é complementada com a apresentação de algumas características do jornalismo visual na cobertura política, com base em autores como Flusser, Pross, Baitello, Romano e Guimarães, com o objetivo de demonstrar como pode ser verificada a intencionalidade de alguns produtos midiáticos.

Palavras-chave: campanha presidencial de 2010; jornalismo visual; revistas semanais.

Introdução

A proposta deste artigo é analisar alguns comportamentos do jornalismo visual na formação do imaginário a respeito da campanha presidencial de 2010, a fim de identificar características que servem de sustentação para o julgamento de valores da candidata Dilma Rousseff e do Partido dos Trabalhadores (PT). É importante ressaltar que os dados aqui apresentados são resultados parciais da pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob a orientação do Prof. Dr. Luciano Guimarães.

O corpus selecionado compreende as imagens da candidata Dilma Rousseff publicadas no período de janeiro de 2009 a dezembro de 2010 em *Veja* (revista semanal da editora Abril)

e *Istoé* (revista semanal da editora Três), passando pelas fases de especulação e definição dos possíveis candidatos, de seus vice-representantes e aliados, de início da intensificação da campanha eleitoral e, mais recentemente, da definição da presidenta eleita. A escolha das duas revistas foi baseada no fato de estas serem as mais significativas e de maior repercussão na sociedade, agregando um número maior de leitores, e também porque as mesmas, historicamente, têm mantido suas respectivas linhas editoriais, além da constante evolução tecnológica.

A delimitação priorizou o emprego de fotografias e fotomontagens em que a candidata preparou-se para ser fotografada, como no caso de entrevistas, e também das imagens capturadas nos momentos em que, presume-se, a mesma tinha conhecimento de que estava sendo fotografada; as quais, no geral, são chamadas aqui de imagens posadas, além de ilustrações, charges e caricaturas de Dilma, indicativas de certas intenções, ilustrativas e/ou depreciativas, com atenção especial nas imagens de capa e de abertura de grandes matérias – espaços em que a informação visual é construída de forma mais cuidadosa.

As observações são relatadas a partir da composição da imagem da candidata, em plano geral e sob a discussão de tópicos específicos. A análise é complementada com a apresentação de algumas características do jornalismo visual na cobertura política, pretendendo demonstrar como pode ser verificada a intencionalidade de alguns produtos midiáticos. Assim, o objetivo não é propor uma metodologia de análise de imagens, mas atentar para a importância de identificar as estratégias de composição do jornalismo visual – nem sempre transparentes ao público leitor/consumidor –, partindo do princípio de que parte da crítica da mídia deve ser justamente dar transparência a esse jogo de imagens e de força editorial dos veículos.

Abordagem e delimitações

Embora se desdobre em três dimensões correlacionadas – a prática profissional e seus produtos, a formação específica do profissional com repertório e habilidades compatíveis com o jornalismo e com o design, e a crítica e a pesquisa –, a proposta aqui apresentada situa o jornalismo visual como a dimensão da produção midiática voltada para o desenho da informação, a partir da edição de imagens nas publicações jornalísticas (incluindo a produção/captura, seleção/edição e relacionamento com os textos e outros elementos da página impressa ou da tela em que são veiculadas). O interesse principal, portanto, está na

investigação das estratégias de produção discursiva com ênfase no produto jornalístico de forte apelo visual, ou seja, na produção de sentido.

É importante ressaltar que, ao tratar a questão da intencionalidade da mídia, considera-se aqui a existência da "determinação alheia" como fator indutor para a manutenção da identidade editorial das publicações, sem que haja diretrizes declaradas para o apoio a um ou outro candidato. O termo "determinação alheia", em oposição a "autodeterminação", explica, de certa forma (mas não exclusivamente), como os jornalistas são levados a aderir à linha editorial das publicações para a qual trabalham, sem que ela seja claramente expressa, e como aderem às necessidades das camadas dominantes da sociedade, que são justamente aquelas que centralizam os meios de comunicação[i].

Assim, abordar as estratégias do jornalismo visual também contribui para um processo de autoconhecimento da mídia, visto que muitas vezes os responsáveis pela produção e edição de imagens no jornalismo nem sempre têm formação específica para compreender que a imagem é parte relevante da construção da informação jornalística, podendo, inclusive, antecipar-se ao texto no processo de leitura; por vezes, alterando sensivelmente a forma como o leitor depara-se com o conteúdo das matérias – incluindo valores como motivação, nível de criticidade e empatia (em relação a disputas políticas, por exemplo).

Tanto em *Veja* quanto em *Istoé*, foram observadas intenções e comportamentos distintos na construção das informações visuais, não só no tratamento em relação à linha editorial/apoio político, declarado ou não, como também na repercussão e vinculação de situações/crises nas quais o nome, cargos anteriores e/ou partido e aliados da candidata estão relacionados, direta ou indiretamente – em especial na sugestão de determinados fatos influenciarem de forma positiva ou negativa as intenções de Dilma Rousseff.

Com essa proposta de abordagem do jornalismo visual, procurou-se analisar a cobertura da campanha presidencial de 2010 das revistas *Veja* e *Istoé* destacando algumas características da produção imagética de Dilma Rousseff, a partir dos seguintes aspectos: enquadramento fotográfico; ação e contexto (cena e cenário) em que é apresentada a candidata; gestualidade e expressão da candidata nas imagens fotográficas; caricaturização; e uso de cores e iluminação nas imagens.

Enquadramento

Embora a expressão e a gestualidade dos candidatos sejam características individualizadas de cada personalidade diante das câmeras fotográficas, como o resultado é

formado por imagens fixas (fragmentos de movimentação corporal), parte da construção da mediação do discurso é de responsabilidade de quem opera a produção, captação e edição fotográfica no jornalismo visual – da qual também faz parte a seleção de determinada imagem em detrimento de outras.

Mesmo quando parece ser apenas uma construção predominantemente técnica e estética, uma série de valores podem ser incorporados às mensagens transmitidas, desde o enquadramento e os cortes de imagens até as cores do cenário ou ambiente. Um exemplo disso aparece na figura 1 (*Veja*, 16.12.09), onde o enquadramento e o recorte na imagem de Dilma na coluna de Augusto Nunes sugerem que o texto sobreposto ao fundo preto (sobre a ascensão de Dilma a candidata à presidência sem seguir passos comuns para tanto) parece pesar-lhe sobre a cabeça.

Figura 1

Uma vez que a produção midiática brasileira é bastante variável no dia-a-dia da mídia (excluem-se aqui os processos criativos da arte-mídia), as mudanças no uso de recursos podem tanto ser compreendidas de forma positiva, visto que o jornalismo visual pode ter um repertório simbólico maior, como também podem ser entendidas como campo fértil para que valores simbólicos sejam agregados às mensagens, o que oferece margem a uma série de distorções e adesões a certas posturas com pouca transparência, especialmente no que se refere à edição de imagens na mídia.

Figura 2

Como são vários os exemplos em que o enquadramento da candidata na imagem (muitas vezes fora do contexto da matéria) é utilizado para lhe atribuir valores negativos e/ou depreciativos na relação que estabelece com o texto apresentado, é pertinente destacar mais um: Em *Veja* (03.06.09), na matéria "O golpe dentro do golpe", a especulação de um possível terceiro mandato é vinculada à tese de que a proposta teria ganhado força durante a luta de Dilma Rousseff contra o câncer. A imagem da matéria (figura 2), desvinculada desse repertório, por sua vez, no recorte de Lula entrando em uma sala seguido por Dilma, mostra, no momento da captura, a candidata "escondida" no limite entre a sala e sua porta, numa sugestão de que a eventual candidatura de Dilma só teria continuidade caso o "golpe" do PT não fosse aprovado a tempo, complementada pela legenda

“Ele ou ela? Lula quer Dilma, mas dá asas ao ‘terceiro mandato’ para não deixar nenhum vácuo de poder até o último dia no Planalto”.

Nesta imagem, no rastro de Lula, Dilma surge sorrateira. Seu olhar para a lente do fotógrafo (diferente do olhar de Lula que a ignora e reforça a naturalidade – não posada – da captura da imagem) dá um ar de flagrante, que quase sempre sugere que algo suspeito ou inadequado fora cometido. Na composição da página, o título da matéria, “O golpe dentro do golpe”, reforça a idéia de “atitude suspeita”. Vale lembrar que o jornalismo promove sempre uma dupla leitura.

Ação e contexto (cena e cenário)

Observou-se que as duas revistas exploraram bastante (em textos e imagens) a tentativa do PT e aliados de fazer com que a imagem de Dilma tornasse-se menos dura e sisuda; mais simpática e calorosa, ao mesmo tempo em que essa mudança no comportamento da candidata também foi, com o passar do tempo no período analisado, tornando-se mais visível nas fotografias veiculadas.

Outra questão bastante explorada foi a transformação física de Dilma (vestimenta, cabelo, maquiagem, tratamentos plásticos e dentários, etc), principalmente após a doença que abateu a candidata no período, fato vinculado tanto à intenção de melhorar sua aceitação no quesito carisma, quanto às mudanças semelhantes operadas por Lula na campanha de 2002, como evidencia a chamada na capa (figura 3) de 04.11.09 de *Veja*: “Dilma 2010: como Lula fez em 2002, ela também vai se reinventar”.

Figura 3

Certamente, a imagem pública dos candidatos é resultado da trajetória política de cada um e de sua construção midiática, que interfere e sofre interferência do imaginário dos milhares de eleitores (leitores e telespectadores). Carisma, portanto, está também subordinado a outras pré-determinações, além das marcas visuais apontadas. Todavia, nota-se que, especialmente em *Veja*, a imagem de Dilma foi explorada em um caráter mais popular e populista, sempre à sombra (de difícil desvinculação) de Lula, sendo que esses mesmos recursos foram utilizados pela revista nas fotografias do ex-presidente durante a cobertura das campanhas presidenciais de 2002 e 2006[ii].

É importante ressaltar também que, para além do seu próprio referente e da figurativização, imagens são significativas por serem construídas e atualizadas a partir do repertório armazenado pelo espectador. As características dos candidatos nas imagens também são percebidas e analisadas pelo público leitor no âmbito das intenções e tentativas de passar uma determinada imagem ou carisma.

Algumas vezes, a paginação (disposição dos diversos elementos na página) pode também interferir no processo de leitura, como ocorre, por exemplo, na coluna Blogosfera (na edição de *Veja* de 21.01.09), onde a imagem (figura 4) destaca o "novo visual de Dilma". A candidata aparece sorrindo, mas a fotografia é acompanhada de textos de leitores com opiniões negativas a seu respeito, dispostos no lado direito da foto, justamente o que se segue no sentido de leitura após a "leitura da imagem". "Se eu fosse a Dilma, processava o cirurgião", escrevera um leitor e "Cirurgia plástica não será o suficiente para a ministra Dilma se ela quiser mesmo enfrentar uma corrida presidencial", escrevera outro. Uma opinião mais simpática e de apoio é colocada em área abaixo, já desalinhada em relação à imagem, anulando-a.

Figura 4

Gestualidade e expressão

A comunicação gestual é origem da imagem. O gesto está para a imagem assim como a fala está para a escrita (LEROI-GOURHAN, 1990, p. 193). O efeito produzido pela expressão gestual é um efeito de imagem, que se antecipa ao que é dito e o intensifica, carrega-o de valores, denota a condição da fala, ambienta-a, e dirige a atenção para aquele que fala. Como imagem, subtrai a linearidade e a lógica do texto e coloca em seu lugar uma aparência, uma superfície (GUIMARÃES, 2006).

Como aponta Flusser (1998, p. 27), para se restituir as dimensões abstraídas do mundo real pelo processo de planificação (bidimensionalização) da imagem, é preciso um tempo maior para o olhar "vaguear" por sua superfície. Nas imagens que ilustram discursos, entrevistas e exposição de ideias, a variação gestual – embora restrita a um recorte limitado do momento em que a cena foi fotografada e subordinada às possibilidades de posicionamento do repórter fotográfico e do enquadramento da câmera – pode produzir um efeito semelhante a um aprofundamento da percepção da imagem, por meio da circularidade do olhar do

observador. Em oposição, uma repetição gestual de repertório pobre pode criar um efeito visual de congelamento, de mesmice e de planificação da imagem, que, por consequência, diminui sua dimensão temporal no processo de "passeio do olhar" apontado por Flusser (1998).

Embora a melhor forma de identificar a fluência e o repertório gestual dos candidatos seja por meio do debate televisionado em formato arena, como tem realizado nos últimos anos a Rede Globo de Televisão[iii], a edição de imagens em periódicos semanais ou jornais diários tanto pode utilizar o repertório gestual do candidato como pode interferir minimizando, ou ampliando, tal repertório. O fato é que só é possível reduzir ou ampliar a partir de imagens disponíveis.

Observa-se que, nesse caso, há diferença entre a edição de imagens em *Istoé* e *Veja*. Na primeira, Dilma aparece com mais frequência em gestos mais largos e generosos, certamente favorecidos pela antecipação de sua posição presidenciável e pelo acompanhamento a Lula em palanques, inaugurações, etc. Já na revista *Veja*, a candidata praticamente aquieta-se, enquanto Lula é o responsável pelos acenos.

Referindo-se à classificação das mídias de Harry Pross (Beth; Pross, 1987, p. 162), Baitello (2005, p. 32) afirma que o corpo, como mídia primária, está no começo e no fim de todo processo de comunicação, e dentro da mídia secundária (aquela que precisa de um aparato para a emissão, como a mídia impressa) e da mídia terciária (aquela que precisa de um aparato de codificação e um de decodificação, como a televisão, a internet, o rádio). Ou seja, na fotografia já não temos mais corpos, mas imagens de corpos, assim como os gestos mediados (não presenciais) tornam-se imagens de gestos.

Figura 5

Nesse sentido, as imagens "passam a ser biombos" que "se entrepõem entre mundo e homem" (FLUSSER, 1998, p. 29). Portanto, quando observamos as expressões gestuais e os movimentos da candidata no recorte fixo da imagem fotográfica, recebemos composições visuais que reconfiguram, em variações de posicionamento, enquadramento, profundidade e foco, tudo o que é, no momento da captura da imagem, essencialmente mídia primária (a presença física de Dilma durante o ato de comunicação). Assim, a alegria, simpatia, angústia, tensão, etc de cada candidato podem ser também apenas imagens que escondem o que deveriam mostrar; lembrando que tudo pode ser editorializado. É dessa forma que o conjunto de imagens da candidata Dilma Rousseff lhe é muito mais favorável na revista *Istoé* do que na *Veja*.

Na capa (figura 5) da edição de *Veja* de 06.05.09, que traz a chamada “A candidata e o câncer”, Dilma aparece em close com um ar cansado, pálpebras baixas e o esboço “acanhado” de um sorriso, sugerindo que a doença poderia impedir o lançamento oficial de sua campanha, como confirma o primeiro tópico abaixo da chamada, “O impacto da revelação nas chances de Dilma Rousseff suceder a Lula na Presidência”, seguido de “A vergonhosa politização do drama pessoal da ministra”, em uma crítica extrema de que a doença estaria sendo usada para sensibilizar o possível eleitorado.

Figura 6

É possível destacar ainda que mesmo acompanhado de uma imagem (figura 6) aparentemente simpática, como a que aparece na *Veja* de 14.01.09, o texto – “Dilma, em sorriso típico de campanha” – pode desvalorizar a candidata, inferindo que, para ela, sorrir é apenas uma estratégia marqueteira. Semelhante depreciação ocorre quando Dilma faz alterações em sua aparência, em matéria (*Veja*, 21.01.09) cujas imagens (figura 7) de “antes e depois” são vinculadas à chamada que satiriza a sigla PAC (Programa de Aceleração do Crescimento): “Com dieta, cirurgia plástica e mudança radical no corte de cabelo, Dilma Rousseff mostra os (bons) resultados do seu PAC, Plano de Aprimoramento Cosmético. É o primeiro passo de sua caminhada rumo à sucessão de Lula”.

Figura 7

Caricaturização

A caricatura chargeada, ou charge caricatural, explora o desenho de traços exagerados da personalidade retratada, agregando características (ação) que vão do simples chiste ou infantilização à ironia de determinada situação. No âmbito da política, a depreciação é inevitavelmente travestida por uma natureza crítica. Muitas vezes, esse recurso acompanha matérias ou editoriais em que o texto procura manter-se dentro de responsáveis padrões éticos da informação; nestes casos, a ilustração utiliza a prerrogativa de liberdade de expressão da comicidade para provocar a depreciação do retratado, não raras vezes interferindo diretamente na isenção do texto e contaminando a leitura com certos valores que acabam sendo incorporados ao conjunto texto-imagem.

De certa forma, algumas publicações deixam o "jogo sujo" para as imagens, pois elas costumam escapar do controle das informações presentes no texto escrito, fato que costuma não deixar margem para a proteção do retratado contra prejuízos à sua reputação, danos morais, etc. Tal prerrogativa de liberdade certamente tem herança nos períodos de censura do material jornalístico, quando a charge era uma das armas contra governos opressivos, embora a caricatura e as charges políticas ou de costumes sejam quase tão antigas no Brasil quanto a própria imprensa.

Na cobertura jornalística de política, as caricaturas são opções constantes em gráficos, principalmente nos que acompanham as pesquisas de intenção de votos, ou em matérias cujo tema é a corrida eleitoral (disputa em curso). Nesses casos, como o tratamento caricatural é o mesmo para todos os candidatos, não há favorecimento ou desfavorecimento a nenhum deles. Já quando a caricatura é de apenas um ou outro candidato, é preciso analisar todo o contexto. Quando a caricatura é chargeada, ou seja, coloca os candidatos em alguma ação ou situação mais narrativa em relação ao tema abordado, a possibilidade de interferência na leitura do material jornalístico aumenta ainda mais. Por vezes, a charge não recorre à caricatura, mas à aplicação de recortes fotográficos, sobretudo das cabeças dos candidatos em corpos desenhados em proporções menores; poupa-se a fisionomia, mas infantiliza-se o conjunto.

Figura 8

Nas edições analisadas, nota-se uma maior propensão da *Veja* no uso da charge política em relação à candidata Dilma (e consequentemente a Lula) do que na revista *Istoé*. Esse padrão é um dos indicativos de preferência por determinado candidato que são evidenciados na análise de jornalismo visual[iv].

Figura 9

Na edição de 07.01.09, por exemplo, *Veja* traz a matéria "O PAC empacou" acompanhada de uma charge (figura 8) de Dilma operando um veículo utilizado em obras, vinculando os atrasos do programa à sua candidatura, observação explícita no texto "O próprio governo reconhece que o PAC está longe de atingir seus objetivos ambiciosos. Um eventual fracasso do programa pode tornar mais acidentado o caminho de Dilma Rousseff rumo ao Planalto em 2010". Outro exemplo significativo (figura 9) está na matéria "A ética dos incomuns" (*Veja*, 11.11.09) – na qual o escândalo do mensalão é abordado como "o

pecado original da era Lula" –, ilustrada por uma charge que traz Dilma representando a inveja no círculo dos pecados capitais, atrelando a candidata a especulações de uso de caixa dois em campanha.

Cores e iluminação

As cores nas revistas brasileiras são repletas de simbologia, numa combinação de características biofísicas, lingüísticas e culturais (Guimarães, 2004) e de campos semânticos diversos que interferem na significação construída (Guimarães, 2003). Ao acompanhar a eleição presidencial de 2002, Guimarães (2003) apontou diversas impropriedades no uso de cores em capas e páginas de revistas que favoreciam a formação de um imaginário mais favorável a José Serra do que a Lula. Para tanto, o autor recorreu aos estudos da cor-informação, ou seja, ao estudo das cores no ambiente do jornalismo (Guimarães, 2003 e 2004). Em algumas imagens do período agora analisado, na campanha de 2010, é possível verificar a mesma polarização de cores, entre o vermelho do PT e o azul e amarelo do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), que ocorreu nas eleições de 2002 de forma bastante assimétrica[v].

Na comparação entre o conjunto de imagens da candidata nas duas revistas, podemos observar também diferenças na iluminação e nas cores entre as imagens que receberam tratamento gráfico, aplicação de fundo, escolha de figurino, etc – como as fotografias em estúdio ou em entrevistas em gabinetes –, e as imagens captadas em ambientes externos em típicas cenas de campanha. Nas edições da *Veja*, observa-se a predominância de tons vermelhos nas imagens preparadas de Dilma e tons mais claros e neutros nas imagens externas. Na revista *Istoé*, de forma geral, independente da iluminação mais suave ou mais contrastante nas imagens da candidata, predomina a clareza e a boa definição das fotografias, com presença constante de tons de vermelho nas imagens externas de Dilma, muito devido à opção de vestuário.

Figura 10

Em *Veja* (21.04.10), na imagem (figura 10) de Dilma no artigo "Compromisso com o futuro", o vermelho do PT como cor de fundo sofreu uma distorção gradativa, de baixo para cima, para o magenta, vinculando a cor tanto ao partido quanto ao caráter feminino (candidata mulher, Dilma). O mesmo tom de magenta foi usado na fonte dos textos que compõe os

"olhos" da matéria. De modo mais sutil, a mesma diluição do vermelho é observada em *Istoé* (26.05.10), na matéria "Empate técnico" (figura 11). A revista também faz uma inversão desse recurso (*Istoé*, 12.05.10) no fundo da imagem (figura 12) da matéria "O dia D de Dilma", escurecendo o vermelho para um tom mais terroso; bordô, tendendo ao marrom, o que conferiu um ar mais sóbrio e sofisticado à candidata. Em contraposição, a capa (figura 13) da *Istoé* que traz uma imagem posada da candidata do PT (12.05.10) foi concebida sobre um fundo azul.

Figura 11

Figura 12

Num outro sentido, a imagem de Dilma e Serra abraçados (figura 14) na sessão "Carta ao Leitor" (*Veja*, 21.04.10) traz a aplicação da cor amarela no fundo, à esquerda – possivelmente como recurso para esconder algum elemento indesejado na imagem. De toda forma, o amarelo aplicado funde-se ao azul original do lado direito da imagem, ambientando o cenário nas cores do PSDB. Certas vinculações às cores dos partidos políticos favorecem ou desfavorecem a identificação de seus candidatos e opositores em determinadas imagens, como quando as cores de um foram empregadas e as de outro não. Se não é possível demonstrar que a intencionalidade foi totalmente consciente, observa-se que este desequilíbrio visual, favorecendo um dos lados, é evitado em outras abordagens jornalísticas, como por exemplo no noticiário esportivo.

Figura 13

Figura 14

Na análise crítica do jornalismo visual, é necessário dar visibilidade tanto para a participação de cada código ou expressão na composição da imagem quanto para o todo significante. É importante não perder a noção de que os diversos elementos da composição de notícias, tanto nas páginas de jornais e revistas quanto nas telas do jornalismo televisual e online, formam conjuntos aparentemente coerentes, mas que, muitas vezes, tal qual a modulação da mensagem verbalizada oralmente e o tom geral produzido pelos

elementos visuais da notícia, não correspondem à informação declarada – ou, ainda, foram organizados de modo que um código interfira no outro, agregando valores que podem servir a certos interesses editoriais.

Nessa perspectiva, destaca-se ainda o que acontece quando imagens pensadas e produzidas em situação propícia, especificamente para determinado enfoque, são vinculadas, posteriormente, a outros assuntos, com o intuito de agregar valores negativos, como ocorreu com a série de imagens de sombra intensa, tendendo à deformação, da candidata Dilma Rousseff em close, utilizadas por *Istoé* em diferentes edições e temáticas, como nas matérias "O apagão que acende a oposição" (18.11.09), "Atenção ministro, Dilma está de olho em você" (05.08.09) e "Briga de mulheres" (26.08.09) – figuras 15, 16 e 17, respectivamente –, desvinculando as imagens de seu repertório.

Figura 15

Figura 16

Figura 17

Considerações finais

No design de jornais, a dupla velocidade de leitura e a ligação e desdobramento com produtos em rede têm redesenhado a informação e promovido ou explorado novas formas de leitura. A dupla velocidade faz referência a uma leitura mais veloz, possível na superficialidade da página (a partir de imagens, títulos, legendas, "olhos" e outros complementos de destaque), seguida ou não (dependendo do leitor ter sido cativado ou ter interesse específico) de uma leitura em profundidade dos textos e dos gráficos mais complexos. No caso de revistas, o correspondente a essa dupla velocidade de leitura é mais simples, mas não menos importante ou determinante para a compreensão da notícia: a primeira velocidade se dá no processo de folhear a revista, percebendo o conteúdo a partir da superficialidade das páginas; a segunda, na leitura integral e detalhada em si.

O fato é que cada vez mais o público tem se tornado leitor de superfície, forçando a edição gráfica das publicações a fragmentar mais o espaço e ampliar os elementos de destaque. Embora essa seja uma preocupação importante, o problema aqui enfatizado é o de

que muitas vezes a leitura superficial cria uma informação diferente da que se obteria a partir da leitura em profundidade. Assim, atentando mais para as imagens ou se relacionando apenas com os elementos do texto em destaque, o leitor cria ou incorpora valores às notícias e às personalidades retratadas, depreciativos ou favoráveis, servindo às intenções editoriais ou ao acaso. Em uma segunda circunstância, mesmo que o consumidor parta para a leitura em profundidade, ele já terá sido alimentado com tais valores, além de diminuído sua autodeterminação em relação ao que foi noticiado.

Esse contexto torna-se particularmente relevante quando o assunto em destaque é a cobertura jornalística de eleições majoritárias. Nesse sentido, essa pesquisa pretendeu contribuir para uma compreensão mais transparente das estratégias visuais da mídia, além de apontar para uma busca, com caminho mais longo a percorrer, pela instrumentalização tanto daqueles que são responsáveis pela produção de notícias quanto do público leitor.

Referências

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia*: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005.

BETH, Hans; PROSS, Harry. *Introducción a la ciencia de la comunicación*. Barcelona: Anthropos, 1987.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

GUIMARÃES, Luciano. O jornalismo visual e a formação do imaginário político. In: GOULART, Jefferson O. (org.). *Mídia e Democracia*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 107-122.

_____. *As cores na mídia*: a organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *A cor como informação*: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. 3ª ed. ampl. São Paulo: Annablume, 2004.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo*. São Paulo: Edusp, 2001.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra*: 1 – Técnica e linguagem. Lisboa: Edições 70, 1990.

ROMANO, Vicente. *La formación de la mentalidad sumisa*. Madrid: Endymion, 1998.

[i] Ver Romano, 1998, p. 48; Beth & Pross, 1987, p. 51, e Kunczik, 2001, p. 160-1.
[ii] Ver Guimarães, 2003 e 2006.
[iii] Ver análise do debate entre Lula e Geraldo Alckmin em Guimarães, 2006, p. 107-122.

[iv] Ver também a comparação entre Lula e FHC e Gerhard Schroeder e Angela Menkel em Guimarães, 2006, p. 117-121.
[v] Ver Guimarães, 2003, p. 53-4 e 121-3.

AS QUESTÕES DE GÊNERO EM IMAGENS FOTOGRÁFICAS: UM OLHAR SOBRE A OBRA DE CINDY SHERMAN

Tatiana Brandão de Araujo - Universidade Federal de Santa Catarina
Cláudia Mariza Mattos Brandão - Universidade Federal de Pelotas

> *En verdad, el término "feminismo" no designa una realidad substancial, cuyas propiedades puedan establecerse con exactitud; por el contrario, se podría decir que el término "feminismo" indica un conjunto de teorías y de prácticas históricamente variables en torno a la constitución y la capacitación de sujetos femeninos*. (ERGAS, 2000, p. 598)

Décadas se passaram desde o movimento feminista de Segunda Onda, mas ainda hoje muitas das discussões que estavam em pauta nos anos de 1970 necessitam ser revisitadas. Sobre a relação entre as mulheres e a imagem e a partir de qual olhar elas são construídas na cultura de massa pode-se afirmar que os processos se intensificaram, já que as tecnologias são maiores nos dias atuais do que naquela época. Houve mudanças, mas não tão substanciais que pudessem transformar o sentido de dominação implícito na maioria das imagens que chegam a nós. Pensar essas questões torna-se cada vez mais importante, e uma das formas de fazê-la é através da arte, discutindo a produção de artistas que com sua obra questionam os estereótipos sociais, propondo novos olhares sobre as questões de gênero.

Ancoradas no pensamento de autoras feministas, em especial Judith Butler (2003), este artigo tem por objetivo analisar as produções fotográficas da artista estadunidense Cindy Sherman, da série *A Play of Selves*, produzida na década de 1970. A obra, uma narrativa imagética, apresenta a história de uma personagem e seus embates identitários com referência à corporalidade frente aos ideais socialmente moldados, e à forma como os mesmos afetam as subjetividades.

O mundo por nós compartilhado é essencialmente imagético e o advento da fotografia foi marcante para a constituição da *Era da Visualidade*. Esse pensamento ancora o entendimento da importância da discussão aqui proposta, acerca das obras produzidas por Sherman, já que elas evocam sentidos críticos conectados ao pensamento feminista, relacionando os personagens apresentados à desconstrução das identidades sexualmente hierarquizadas. Em *A Play of Selves* a artista torna visíveis os seus próprios questionamentos, instigando o olhar do espectador, que é convidado a compartilhar de seus mundos recriados, e preservados no *tempo* do fotográfico.

A análise tem por base os estudos de Jacques Aumont (1993), no entendimento de que a imagem visual tem origem na esfera do simbólico, não relacionado obrigatoriamente a uma iconografia, mas, sim, vinculado ao imaginário, individual e/ou social. A intenção reside em demonstrar como as imagens artísticas potencializam olhares críticos e inovadores sobre o tema, sendo fundamentais para o entendimento das mentalidades que norteiam as posturas sociais na "Sociedade do Espetáculo", problematizada por Guy Debord (1997) em 1968. Nela a atividade visual é preponderante exigindo a aquisição de competências e aptidões cognitivas específicas, que propiciem o desenvolvimento de faculdades intelectuais diferentes e novos modos de perceber o mundo ao redor.

Se pensarmos o espetáculo como um instrumento de unificação ligado a uma hierarquia - uma relação de poder na tentativa de isolar o diferente - é possível conectar essa discussão com as desenvolvidas por algumas feministas e artistas que se propuseram a pensar as imagens e o espetáculo, e de que forma ele influencia as subjetividades. Para isso é relevante refletir sobre como a produção artística pode legitimar esse espetáculo ou ir numa direção contrária, propondo novas e diferentes formas de perceber a realidade.

O espetáculo ditado por nossa sociedade serve à norma, à homogeneização de ação e pensamento, estando relacionado com os dispositivos que procuram controlar a maneira como lidamos com a vida e com os nossos corpos. Porém, acreditamos que o desenvolvimento de uma visão diferenciada pode escapar a essa ordem estabelecida, pois a pesquisa sobre imagens associada às discussões que versam sobre gênero e feminismo questiona as naturalizações referentes a mulheres e homens que são transmitidas através de muitas produções imagéticas. Como os olhares que divergem dessa ideologia dominante são obscurecidos pela sociedade espetacular, é importante trabalharmos com outras visões, arrolando artistas que questionam o que é considerado como normal e natural em nossa sociedade, problematizando essas produções sob um olhar que busca o teor político das obras e não somente a sua relevância estética.

A "necessidade de uma luta pela significação" (HOLLANDA, 1994, p. 10) marcou os movimentos feministas da Segunda Onda, sendo também uma característica das criações dos que se sentiam a margem da sociedade e silenciados por ela. Vozes plurais e dissonantes surgiram com mais força em 1970, demonstrando que existiam outras vivências possíveis, na tentativa de romper com os padrões comportamentais estabelecidos, enfrentando as restrições impostas pelas grandes galerias à apresentação de obras de cunho feminista, o que impulsionou a criação de espaços alternativos situados fora do grande circuito artístico. Porém, poucos foram os críticos de arte que se dedicaram a refletir sobre as obras produzidas

por mulheres e as representações da mulher na Arte a partir de um olhar crítico (VOGEL, 1974), que buscasse romper com os estereótipos, numa demonstração de que nesse período não eram consideradas as relações entre Arte e Sociedade.

Pensar o feminismo de uma forma plural nos permite validar as diferentes práticas que buscam discutir os modelos comportamentais impostos a mulheres e homens. Nesse sentido, é possível afirmar que o campo das artes se tornou uma forma de intervenção cultural e uma maneira de subverter o olhar dominante sobre as diferentes vivências, sendo a artista Cindy Sherman um exemplo a ser analisado

Em *A Play of Selves* Sherman (2007) questiona os padrões de comportamento impostos por essa sociedade, alertando para os perigos da homogeneização. Analisar suas obras desconsiderando o contexto social de produção, restringindo a análise apenas às questões formais em si, é prejudicial, pois anulamos o potencial político da discussão imagética. Não se trata aqui de enquadrá-la em determinado grupo – já que não se autodenomina uma artista feminista – mas sim pensá-la em seu contexto e de que forma contribuiu com as discussões da época.

1. A fotografia e a estética da (des) personalização

A ideia, ainda muito presente nos dias atuais, de que a sexualidade é algo dado naturalmente, encaminha a compreensão de que vivemos nossos corpos apenas de uma maneira (LOURO, 2007). Essa idealização está presente nas representações artísticas, e com a linguagem fotográfica não é diferente. Com o desenvolvimento da fotografia e sua intrínseca reprodutibilidade (FABRIS, 2004) socializou-se a representação do sujeito. O retrato fotográfico no século XIX era fruto de idealizações e por meio da pose se construíam as máscaras sociais através das quais os retratados poderiam ser quem quisessem:

> Tanto no retrato fotográfico quanto naquele pictórico o que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que inscrevem na superfície da imagem. (FABRIS, 2004, p. 31)

Como afirmou Fabris (2004), o retrato do período do desenvolvimento da fotografia, foi marcado pela desindividualização dos modelos – tendência que não se perdeu hoje -, e por isso existe um perigo em analisarmos as imagens somente através do que tornam visíveis. Já que o fundamental é pensarmos que as mesmas, tão caras à sociedade espetacular, mostram

apenas um ponto de vista sobre o objeto retratado. De acordo com esse pensamento é possível entender a função social que o retrato exercia na sociedade oitocentista, uma questão importante para a compreensão das discussões propostas por Sherman.

A artista utiliza a técnica do retrato para problematizar a própria ideia de realidade do que foi retratado. Ela demonstra compreender o poder das imagens para a homogeneização do pensamento, influenciando e formando as subjetividades, na consideração de que a pose é uma atitude teatral. Nas obras de Sherman, ela utiliza esses mecanismos para mostrar a fragilidade das representações, satirizando a idealização, e tornando visível para o espectador que os modelos sociais são máscaras construídas culturalmente:

> (...) a obra de Sherman seria apenas a estetização mais bem acabada deste tempo histórico de reconfiguração plástica de si, tempo capaz de assumir a lógica da fragilização das imagens do corpo como princípio de disseminação, como setor de crítica das ilusões da identidade. (SAFATLE, 2008, n.p)

Essa reconfiguração constante de si, sobre a qual discute Safatle, é outro ponto a ser explorado na análise de *A Play of Selves*. Embora seja uma produção considerada pela artista como autobiográfica, ela demonstra os dois lados dessas reconfigurações, aqueles que optam pela permanência e os que insistem em manter uma posição própria frente ao espetáculo.

A relação da imagem da mulher com os meios de comunicação de massa é o foco das discussões propostas por Cindy Sherman. Em *Untitled Film Stills* ela enfatiza a questão, porém em trabalhos anteriores, como em *A Play of Selves*, objeto deste estudo, estes questionamentos já eram visíveis, embora de forma mais introspectiva. Através deles a artista coloca em xeque a identidade como fator natural, nos mostrando a influência da sociedade espetacular na construção das subjetividades, principalmente para pensarmos em nossa convivência diária com as máscaras sociais.

Tais questionamentos encontram respaldo nas discussões propostas por Zygmunt Bauman (2007) sobre o mundo contemporâneo Ocidental, por ele caracterizado como líquido-moderno, afinal “líquido-moderna é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário a consolidação em hábitos e rotinas, das formas de agir” (BAUMAN, 2007, p. 7). A vida proporcionada por esse tipo de sociedade alimenta uma insatisfação do eu consigo mesmo, fruto das mudanças que acontecem em curtos espaços de tempo, nutrindo um descarte constante de coisas, pessoas e identidades, “na hierarquia herdada dos valores reconhecidos, a “síndrome consumista”

destronou a duração, promoveu a transitoriedade e colocou o valor da novidade acima do valor da permanência" (BAUMAN, 2007, p. 83).

Uma das principais marcas das sociedades líquido-modernas é o individualismo, sendo que Bauman identifica aí uma contradição importante, já que os sujeitos precisam da sociedade simultaneamente como nascimento e destino. A incoerência também se encontra presente na busca de dois valores, liberdade e segurança. Pensando que o último só se constitui pela norma e/ou padrão e a liberdade não é algo atingível para aqueles que se enquadram dentro de um modelo/tipo social. As questões apresentadas por Zygmunt Bauman relacionam-se a todos os âmbitos da vida humana, portanto, a discussão sobre os corpos, sexualidades e gêneros são complementos fundamentais para tais questionamentos, já que se referem às subjetividades atingidas diariamente pelo espetáculo que predica a norma e exclui o restante.

Relacionando essas discussões com o pensamento de teóricas feministas, é possível compreender melhor o impacto das idealizações sobre os sujeittos e os modos de desconstrução de tais estereótipos. A autora Judith Butler defende gênero como uma matriz heteronormativa discursiva, sendo ele performativo (em termos de discurso). Segundo ela, as performances dos gêneros não são atos deliberados, mas, sim, práticas reiterativas, que constroem uma materialidade ilusória dos corpos, a partir das máscaras resultantes dos modelos sociais (BUTLER, 2007). Essa materialização edifica as diferenças e os pólos hierárquicos, consolidando o comportamento normativo heterossexual.

Nesse sentido cabe aqui destacar a diferença do conceito de Butler para "performance de gênero" e o caráter teatral na obra de Cindy Sherman. No entendimento de Butler o gênero é um constante fazer performático, uma matriz discursiva, sendo o sexo um efeito do discurso de gênero. Já o caráter teatral em Sherman não se aplica a esse conceito, por tratar-se de um recurso estilístico que visa potencializar a força motriz discursiva da obra artística. Para Butler o sujeito é construído pela performance, e não ao contrário, como na performance teatral de Sherman. É importante também compreendermos que sexo e gênero não podem ser entendidos como duas questões separadas, sendo um natural e outro uma construção cultural, pois "colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo é eficazmente assegurada" (Butler, 2003, p. 25).

As discussões sobre identidade e imagem do corpo são características fundantes de algumas de suas obras. Em *A Play of Selve*s, a partir da história de uma personagem, a artista desenvolve os embates referentes à corporalidade e seus ideais socialmente moldados, o que

possibilita uma discussão de como os mesmos afetam as subjetividades. No mundo imagético em que vivemos, os mesmos teriam uma centralidade fundamental na formação das identidades (ADELMAN; RUGGI, 2007), e ao afirmar certo/errado, causam a exclusão "do resto" enquanto desviantes do padrão.

Os personagens apresentados em *A Play of Selve*s levantam questões importantes acerca dos estereótipos femininos e padrões de beleza idealizados, sendo que a personagem principal é confrontada com suas identidades, caracterizando a ideia de pluralidade. Além desses recursos, Sherman utiliza as categorias normativas da matriz heterossexual para demonstrar através de seus personagens que elas resultam de construções sociais, visto que:

> Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem. (LOURO, 2004, p. 17)

Com os meios de cultura de massa, principalmente o cinema, tornado cada vez mais acessível no início do século XX, a imagem tornou-se o item principal para a constituição da identidade. E é a partir da imagem fotográfica que Sherman demonstra a pluralidade dos sujeitos, problematizando as normas da Sociedade do Espetáculo, características de mentalidades que tendem a separar em pólos hierárquicos homens e mulheres.

As incessantes modificações com o objetivo de agradar o outro podem levar a uma crise identitária, e Sherman tratou a sua personagem principal exatamente sob esse prisma, o da confusão que se sucede com os diferentes "eus" presentes em um único sujeito. São Figuras/Corpos que embora indesejados pela personagem, surgem para agradar o outro.

2. A Play of Selves

Para entender as questões que cercam *A Play of Selves* é importante conhecer o seu processo de criação, que iniciou com o desenho do *storyboard* (Figura 1) no qual constam as descrições dos personagens e suas respectivas posições na narrativa. Após a artista elaborou inúmeras fotos nas quais interpreta diferentes personagens. De posse das imagens, Sherman recortou e montou as cenas que compõem a grande narrativa dividida em quatro atos.

Figuras 1: **Cindy Sherman**
Storyboard

Mesmo para um espectador desavisado, o caráter autobiográfico da obra fica claro. É possível perceber a partir dos personagens e da crônica visual construída, a crise identitária que a própria artista vivia no momento. Se pensarmos que as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por inúmeros movimentos sociais que reivindicavam um maior espaço público para a livre expressão, *A Play of Selves* pode ser considerado um desabafo:

> O sucesso de seus primeiros trabalhos, sua aceitação pelo centro (mercado de arte e instituições), em um momento em que muitos artistas estavam defendendo uma política das margens, ajudou a obscurecer que o trabalho tem um interesse intrínseco por estética feminina e que as idéias levantadas pelo trabalho não puderam ser formuladas sem uma história anterior do feminismo e a teorização feminista sobre o corpo e a representação. (MULVEY, 2006, p. 66) (tradução nossa)

Embora Sherman não se utilize da linguagem verbal, a partir da construção de seus cenários e personagens é fácil identificar os seus questionamentos às indagações feministas da época. “Uma política do corpo levou logicamente para uma política da representação do corpo” (MULVEY, 2006, p. 66) e foi exatamente através de seu corpo e das modificações/máscaras que se impôs, que a artista se manifesta politicamente. Além do artifício da máscara, a maquiagem forte é um dos elementos utilizados para apresentar o caráter de artificialidade dos padrões, “porque Sherman usa os cosméticos literalmente como uma máscara, ela torna visível o feminino como tal” (MULVEY, 2006, p. 70).

Outro ponto a ser destacado é que na medida em que assume o papel de sujeito e objeto nas imagens, ela desconstrói não somente uma suposta essência “feminina” enquanto condição natural, mas demonstra que as mulheres também podem ser donas de suas representações, com direito à livre expressão do pensamento. “Sherman, a modelo, veste-se no personagem enquanto Sherman, a artista, revela a máscara de seu personagem”. (MULVEY, 2006, p. 68), ou seja, ao mesmo tempo em que assume o papel de *voyer*, assume

a posição de objeto representado, através da teatralidade de suas imagens apresenta a artificialidade das relações binárias e hierárquicas.

Em *A Play of Selves*, a artista também satiriza os chamados *role models* que a sociedade estadunidense impunham tanto para mulheres como para homens. Só que neste caso, a artista demonstra através de sua narrativa imagética os perigos da imposição de uma identidade fixa, e de como esta se constitui numa grande máscara que esconde as relações de poder que marcaram a sociedade da época, e que ainda marcam atualmente.

Figuras 2 e 3: **Cindy Sherman**
A Play of Selves – Act 2 - 1 e *A Play of Selves – Act 1 - 2*, 1976.

Para a análise proposta selecionamos alguns dos personagens representativos das principais idéias que permeiam a obra, sendo também relevantes para a argumentação proposta. São eles: *A Broken Womam* (Figura 2), identificada por Sherman como a personagem principal - apresentada como uma pessoa triste e confusa ao se deparar com a multiplicidade de si mesma, *The Actual Main Character*, a mulher como ela realmente é; e a figura do Narrador (Figura 3), caracterizada como masculina.

Partindo da declaração da própria artista sobre o caráter autobiográfico da obra, identificamos o personagem *A Broken Woman* como sendo a Cindy Sherman adolescente, tentando se encaixar nos modelos impostos pela indústria cultural. Uma simbolização que engloba preocupações comuns a muitas mulheres suas contemporâneas.

A crise identitária marcou as décadas de 1960 e 1970 através principalmente dos movimentos sociais, mas isso não é algo que pertença ao passado. A busca pela segurança confrontada pela vontade de liberdade se acentuou com o poder das imagens sobre as subjetividades nas sociedades contemporâneas. Segundo Joan Brumberg (1997) a geração atual mais do que qualquer outra espera ser perfeita. Sem dúvida esta questão relaciona-se ao espetáculo, e nossas relações estão cada vez mais mediadas pelas imagens. Modelos de mulheres e homens são vendidos de maneira mais intensa e efêmera.

No caso específico dos EUA, é importante contextualizar as discussões do corpo e em que época se tornou o projeto principal das garotas estadunidenses. Brumberg (1997) afirma que antes da Primeira Guerra Mundial o corpo não era o projeto principal das garotas, porém com a força que a indústria cultural conquistou durante o século XX, após década de 1920, havia um esforço pessoal muito forte de querer ser igual aos personagens femininos que apareciam nos filmes e nas revistas.

Nas décadas de 1920 e 1930 a população estadunidense *se vio expuesta a fuerzas de uniformid cultural como jamás las habia habido* (COTT, 2000, p.107), momento em que o *American Way of Life* foi legitimado e vendido pelas novas mídias (cinema e rádio), ganhando força após a Segunda Guerra Mundial. Durante o século XX a mídia direcionou o seu discurso para o público feminino, divulgando inovações que prometiam maior liberdade. Eram as máscaras legitimando valores tradicionais que conduziam ao controle sobre o corpo da mulher.

Após a Segunda Guerra a ideia de que o corpo pudesse ser modificado ficou cada vez mais presente na vida da juventude norte-americana. A comercialização de produtos voltados para a beleza do corpo, da pele, do cabelo se fortaleceu, e o corpo transformou-se em algo a ser consumido, sendo o principal ponto de identificação de cada um (BRUMBERG, 1997).

Neste contexto, que prega normas de certo ou errado, caracterizado pela exclusão, é que devemos refletir sobre *A Broken Woman*, na consideração de que esses são valores intensamente reproduzidos pela indústria cultural. Ou seja, que influenciam e impactam diretamente as subjetividades, que muitas vezes acabam se constituindo a partir do olhar do outro para sentirem-se seguras(os), na tentativa de se encaixar nos modelos pré-estabelecidos. Não podemos esquecer que somos educados para decodificar e classificar os corpos, e que o surgimento da diferença e da conseqüente exclusão se dá nesse momento (LOURO, 2007).

Figura 4: **Cindy Sherman**
A Play of Selves – act 4 - 11, 1976

É a partir dos questionamentos acima expostos que podemos discutir o personagem *The Actual Main Character* (Figura 4). Segundo a descrição da artista no *storyboard*, esta seria a mulher como ela realmente é. No nosso entendimento este personagem simboliza o cerne da discussão, marcada pelo uso da máscara.

No contexto social de Sherman as noções de mulher e homem estão envoltas em normas e estas são reiteradas por performances que legitimam valores tradicionais de gênero. A teatralidade, uma das características de suas produções até hoje, problematiza a "contemporaneidade como uma época de simulacros, dominado por imagens e espetáculos" (SIEDLER, 2007, p. 17). Nesse sentido, podemos entender a máscara como símbolo do o olhar do outro, ou, também, a construção do próprio indivíduo para se encaixar em um padrão. No caso específico do personagem citado, se a máscara revela-se como o real, Sherman demonstra a característica ilusória e performativa dos gêneros, na medida em que não existem identidades fixas.

A teatralidade é um dispositivo estratégico, bastante utilizado na fotografia contemporânea, principalmente após os anos 80, questionando as noções de realidade e ficção (SIEDLER, 2007). No caso de Sherman, isto se aplica à técnica por ela explorada e às suas discussões referentes às identidades. A noção de que a fotografia é também um processo mecânico levaria a uma maior credibilidade da imagem revelada, porém a artista se utiliza disso para provar o quanto as imagens, tanto quanto as dela que são intencionalmente teatralizadas, são produtos de um olhar.

No retrato o rosto é "o lugar para o qual convergem a própria visão de si e a visão que se deseja oferecer aos outros" (FABRIS, 2004, p. 172), portanto ao utilizar a máscara no personagem *The Actual Main Charcter*, a artista trabalha com essas duas implicações colocadas por Fabris, salientando, ainda, a sua afirmação de que não podemos nunca identificar as pessoas a partir de uma característica naturalizada.

"Os corpos não são, pois, tão evidentes como usualmente pensamos. Nem as identidades são uma decorrência direta da "evidência" dos corpos" (LOURO, 2007, p. 15). A partir desses dois personagens, Sherman dá visibilidade e discute com profundidade a noção de identidade enquanto plural e na consequência para com as subjetividades das imagens que buscam homogeneizar. Consideramos importante destacar que a categoria sexo é regulatória e produz corpos normativos (BUTLER, 2007), pois as noções binárias que dividem em pólos hierárquicos homens e mulheres, só serão desconstruídas a partir do entendimento da pluralidade, somente quando os marcadores sociais forem eficazmente problematizados.

O jogo de superfícies e aparências presente na obra de Sherman, não somente em *A Play of Selves*, marcam suas principais discussões. Abordam como grande problemática "a construção de identidades e o retrato fotográfico usado como meio de "captura" dessas identidades e do vazio que se abre entre o que é (ou deseja ser), e o que se representa (aparência) – entre identidade e a imagem do corpo" (SIEDLER, 2007, p. 29). O artifício da pose é um dos meios pelo qual ela trabalha a questão, na medida em que possibilita a construção de máscaras (FABRIS, 2004).

Mesmo focando a análise da obra nesses três personagens, é necessário considerar a presença dos outros na narrativa imagética. O confronto identitário é o que move a história de uma personagem, sendo que nesta narrativa imagética além de lidar com a imagem que faz de si própria, mais o olhar dos outros sobre ela, esta se confronta com a figura dos ideais.

Figura 5: **Cindy Sherman**
A Play of Selves – Act 1 - 1, 1976

Na Figura 5 percebe-se a presença das identidades que constroem a personagem principal, mais as figuras do *Ideal Man* e da *Ideal Woman*, colocados como figuras criadas pela imaginação dos personagens, alguém que eles desejam ser – *Ideal Woman* – e alguém que eles desejam ter – *Ideal Man*. Além de apresentar o ideal como uma figura do imaginário social, ela também questiona o relacionamento heterossexual enquanto norma da sociedade em que se encontra. Na imagem também identificamos a ideia de identidades plurais, demarcada pela presença dos "sub personagens" da personagem principal – *The Vanity*, *The Madness*, *The Agony* e *The Desire*. Com isso a narrativa enfatiza a possibilidade do sujeito múltiplo e contraditório.

Na Figura 6 encontramos a figura do Narrador apresentando a *The Female Seducer* e o *The Male Seducer*. O interessante desta cena é a posição frontal do Narrador apontando para os dois personagens que são imaginários, questão que dialoga com os modelos criados pela indústria cultural, tendo o homem-narrador o poder sobre essas criações. A relação hierárquica está explícita nesta cena apresentando os velhos binarismos presentes na

sociedade. Ela critica o desejo enquanto algo normativo, como se houvesse duas possibilidades a partir de dois modelos em que a base fosse a relação heterossexual.

Figura 6: **Cindy Sherman**
A Play of Selves – Act 2 - 1, 1976

Através da figura do Narrador Sherman interroga a validade do homem como contador das experiências, abrindo a possibilidade para outros tipos de relatos. O próprio fato de ser Sherman a pessoa que se veste de narrador/homem demonstra o questionamento sobre a naturalidade do poder da homem sobre a mulher. O fato de a artista ser objeto e sujeito de suas produções fotográficas problematiza a assimilação das identidades como características naturais, já que ela própria assume os dois lugares, afirmando a capacidade da mulher de representar, além de questionar quem tem representatividade social, e os pontos de vistas considerados válidos.

No decorrer da narrativa percebemos que a ideia que permeia a obra é demonstrar como ilusório o domínio da fala pública por parte do homem. Percebe-se que sempre em suas aparições o narrador detém a relação de poder sobre os fatos apresentados na imagem. O narrador perderá essa postura apenas no final da narrativa, quando temos uma das identidades da personagem principal, a *Madness*, debochando/satirizando a cena (Figura 7).

Figura 7: **Cindy Sherman**
A Play of Selves, 1976

Neste ponto, Sherman através da sátira decreta a falsidade da narrativa como posse masculina (ou do homem) e de certa forma requer a voz para as mulheres.

> Na pós-modernidade, a paródia se constitui não somente numa possibilidade estética recorrente, mas na forma mais efetiva de crítica, na medida em que implica, paradoxalmente, a identificação e o distanciamento em relação ao objeto ou ao sujeito parodiado (LOURO, 2004, p. 85).

Partindo da idéia defendida por Louro podemos considerar *A Play of Selves* como uma grande paródia das identidades, encarnando uma discussão que ainda se mantem atual.

3. A batalha das representações na Sociedade do Espetáculo

Como demonstramos ao longo do texto, em *A Play of Selves* existe uma quebra de categorias fixas, e Cindy Sherman nos apresenta os padrões instituídos como frágeis e ilusórios. Problematizando as ideias do seu próprio tempo histórico ela deixa claro que suas imagens são como máscaras, fragilizando as representações de mulheres ou homens, numa demonstração de que os sujeitos são muito mais complexos do que é possível compreender através de uma estrutura binária. Sherman, numa atitude de vanguarda, foi além de algumas noções utilizadas por feministas contemporâneas a ela, como Betty Friedan, por exemplo, que de certa forma legitimava a estrutura binária.

“A construção de gênero também se faz por meio de sua desconstrução” (DE LAURETIS, 1994, p. 209), nesse sentido, a obra em questão problematiza os padrões constantemente legitimados pela mídia. A artista compreende as identidades como algo plural, escapando assim dos discursos que procuram determinar comportamentos e que constroem uma materialidade normativa para os corpos.

Como não são apenas os personagens que constroem a mensagem, é fundamental prestar atenção para o cenário, ou a falta do mesmo. Diferente de outras séries em que a artista retratava a si própria em locações externas ou em cenários montados em estúdio, nesta existe um fundo branco no qual a narrativa se desenvolve. Tal característica nos possibilita relacionar a ausência do cenário como um indicativo de que os estereótipos não são apenas estadunidenses, e que poderiam estar presentes em outros lugares (com suas respectivas particularidades). Cabe ressaltar que essa opção estilística possibilita uma permanente atualização da discussão proposta, sem as restrições de outras produções que são datadas, e com o passar do tempo permanecem somente em função do apelo estético

Nas obras de Cindy Sherman a identificação do espectador com as imagens é inevitável, mesmo numa obra tão pessoal como *A Play of Selves*. A ideia da artista é a de provocar o incômodo, pois o espectador reconhece o estereótipo e ao mesmo sabe que ela (a artista) é seu próprio modelo, numa demonstração de rompimento com a realização de obras puramente contemplativas, buscando acima de tudo problematizar, desacomodando os olhares tão acostumados com os padrões internalizados.

"Rir de categorias sérias é indispensável para o feminismo" (BUTLER, 2003, p. 8), e isto, Cindy Sherman faz muito bem. *A Play of Selves* é o início de uma investigação, de uma grande sátira que tem continuidade em seus trabalhos posteriores. Satirizando as máscaras que são características dos gêneros performativos, torna claro o quão frágil são os padrões legitimados pelas imagens de sociedades espetaculares.

A artista dá visibilidade aos seus próprios questionamentos sobre as construções identitárias acerca das feminilidades e masculinidades, instigando o olhar do espectador, que é convidado a compartilhar de seus mundos recriados, preservados nas imagens fotográficas. Cindy Sherman em suas produções discute as noções estabelecidas acerca dos sujeitos, questionando a noção essencialista referente a homens e mulheres, provinda do sexismo ainda presente em nossa sociedade, cujas construções visuais continuam a interpelar os olhares na Sociedade do Espetáculo.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Mirian; RUGGI, Lennita. Corpo, Identidade e a Política da Beleza – algumas reflexões teóricas In *Gênero em Movimento: novos olhares, muitos lugares*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 13-317.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida Líquida*. Rio de Janiero: Jorge Zahar Editora, 2007, p. 7-204.

BRUMBERG, Joan. *The Body Project: an intimate history of american girls*. New York: Random House, 1997, p.1-304.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.5-60.

_____. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do "sexo" In: LOURO, Guacira (org.). *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 151-172.

COTT, Nancy. Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de lãs mujeres: el siglo XX*. Madrid: Taurusminor, 2000, p.107-125.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.1-240.

DE LAURETIS, Teresa. Tecnologia de Gênero In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.206-242.

ERGAS, Yasmine. El subjeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres: el siglo XX*. Madrid: Taurusminor, 2000, p.595-619.

FABRIS, Annateresa, *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.13-204.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Introdução: feminismo em tempos pós-modernos In: *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.7-19.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.7-90.

_____. Pedagogias da sexualidade In: *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p.7-34.

MULVEY, Laura. Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87 In: BURTON, Johanna (org.). *Cindy Sherman*. Massachusetts Institute of Technology, 2006, p. 65-82.

SAFATLE, Vladimir. *O que vem após a imagem de si? Os casos Cindy Sherman e Jeff Koons*. Disponível em <http://www.geocities.com/vladimirsafatle/vladi108.htm> Acesso em 07/04/2008.

SIELDER, Monica. *Auto-retratos de Cindy Sherman e teatralidade: um estudo para a composição do movimento e montagem da performance "1A" (Uma)***.** Dissertação de Mestrado, UDESC/SC, 2007, p.12-73.

SHERMAN, Cindy. *A Play of Selves.* New York: Hatje Cantz, 2007, p. 4-127.

VOGEL, Lisa. Fine Arts and Feminism: the awakening consciousness In: *Feminist Studies*, Vol. 2, No. 1,1974. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3177695> Acesso em 29/05/2009.

A PRESENÇA DA MIMESE NA OBRA DE VIK MUNIZ: UMA ANÁLISE ESTÉTICA

Thais Priscilla P. Jerônimo Duarte[1]
thaisjeronimo@hotmail.com

A linguagem se processa de diversas formas, mas todas convergem para que o ser humano busque maneiras diferentes de se comunicar e expressar sentimentos. Em algumas vezes o resultado pode ser um poema, em outras, músicas, ou ainda simples trocas de conhecimentos em uma conversa.

Mas é fato que, desde o início de sua história, o homem buscou formas de linguagem para se expressar e uma delas foi a arte. Passando por paredes de cavernas, madeiras, tecidos, cerâmicas, telas, gesso, enfim, utilizando diversos recursos para materializar uma ideia, copiar um conceito ou criar algo antes inimaginável.

A obra de arte pode ser considerada uma linguagem, um modo próprio de expressar sentimentos. Sob este aspecto, a obra de arte não se apresenta como um ser acabado, perfeito, mas como algo inacabado, buscando uma interpretação. Como um dos frutos primogênitos da humanidade, a obra de arte recusa-se a ser interpretada em um sistema fechado, mas sim por um processo, englobando, inclusive, seu vir a ser.

Neste contexto, buscamos estudar parte da obra de Vik Muniz. Brasileiro, o artista plástico obteve em terras estrangeiras o reconhecimento de seu trabalho inovador. Por meio da utilização de diversos materiais, cria e recria obras de arte que traduzem um pouco da história da humanidade e da sua própria história. Em vários momentos da carreira é possível perceber características miméticas em seus trabalhos. Este é um estudo inicial que irá se aprofundar não só neste aspecto, mas, principalmente, em todo percurso criativo do artista.

[1] Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Estudos da Linguagem – PPGEL/UEL (2010). Especialista em Planejamento e Gerenciamento Estratégico – PUC/PR (2005). Graduada em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas – UEL (2004). Docente titular dos cursos de comunicação social e superiores de tecnologia em Marketing e Recursos Humanos da Faculdade do Norte Novo de Apucarana – FACNOPAR.

O artista e a estética

Vicente José de Oliveira Muniz nasceu em São Paulo, em 1961 e, entre outras paixões, se dedica à fotografia, desenho e pintura. Desde 1983, reside e trabalha em Nova York onde realiza uma série de trabalhos com temas relativos à memória, à percepção e à representação de imagens do mundo das artes e dos meios de comunicação. Faz uso de técnicas diversas e emprega nas obras, com frequência, materiais inusitados como açúcar, chocolate líquido, doce de leite, manteiga de amendoim, gel para cabelo e lixo.

Em geral, o trabalho de Vik Muniz surpreende pelo processo criativo e pelo uso de materiais pouco convencionais, caso dos retratos de Elizabeth Taylor, Mona Lisa e Che Guevara, realizados, respectivamente, com diamantes, pasta de amendoim e geleia de morango e só depois fotografados.

Figura 1 - Elisabeth Taylor em diamantes

Figuras 2 e 3 - Mona Lisa em pasta de amendoim e Che Guevara em geleia de morango

Sua série de 2008 foi desenvolvida com lixo. Após coletar objetos num aterro sanitário, Vik Muniz deu vida a personagens como um catador de lixo e uma lavadeira baiana. O trabalho rendeu o documentário “Lixo extraordinário”, indicado ao óscar na categoria.

Figuras 4 e 5 - O catador de lixo e a lavadeira baiana

Vik Muniz explora, propositalmente, um caráter híbrido e ambíguo da imagem, o que torna suas obras sedutoras. Enfatiza o diálogo entre o material, os objetos simples que ele usa para fazer as composições e a imagem. Sua obra faz com que o espectador

questione a imagem pelas camadas de significados sempre feitos a partir de ícones, estereótipos e arquétipos digeridos.

Em uma definição simplista, estética é a ciência que estuda os sentidos. Originário do termo grego *aisthesis,* significa sensação, sentimento, é a impressão causada nos sentidos por um elemento externo. Rosenfield (2006, p.07) afirma que a estética analisa o complexo das sensações com o fim de determinar suas relações com o conhecimento, a razão e a ética.

Refere-se, então, a tudo aquilo que pode ser percebido pelos sentidos e procura entender o encanto que uma manifestação artística proporciona ao espírito humano. Em outras palavras, a estética é a ciência que trata das condições da percepção pelos sentidos, que pretende alcançar um tipo específico de conhecimento: aquele que é captado através dos sentidos e do belo.

A ação tem, também, a proposta de explanar a universalização de uma manifestação artística. Pela criação estética, a obra tende a se universalizar, a permanecer viva através dos tempos, anunciando uma mensagem artística que, independente do seu conteúdo ideológico, expressa profunda sensibilidade. Por isso, ela é capaz de ultrapassar esses limites históricos e temporais, torna-se capaz de atrair homens de diferentes países, culturas ou sociedades.

A estética da comunicação não é singular, pelo contrário, está associada a outras áreas: psicologia, semiótica, sociologia. Segundo Martino (2007, p.08), quando se estuda comunicação é impossível deixar de lado a contribuição de diversos campos de conhecimento e suas visões. A estética da comunicação transita entre diversas áreas, da crítica literária à sociologia, da eletrônica à filosofia, para compreender de que maneira as mídias alteram as relações sociais.

Martino (2007, p.09) diz que, hoje, as pessoas estão mergulhadas em um oceano de signos e mensagens, mas quase não se dão conta disso. Mensagens circulam o tempo todo no espaço social e o indivíduo, por sua vez, se define a partir de suas relações de comunicação, em sua sensibilidade (*aisthesis*) para organizar e reorganizar os fluxos contínuos de mensagens e se definir em relação a eles, bem como aos outros indivíduos, em uma seleção de eventos comunicativos.

O tema parece um paradoxo: o Ser está ligado à singularidade; comunicação prevê interação. O indivíduo é único, mas existe junto com os outros. Como isso acontece? Martino (2007, p.25) clarifica que o próprio exercício do pensamento é uma relação comunicativa na qual o ser discorre a respeito de si mesmo. O conhecimento da mente humana só pode se realizar plenamente na comunicação; só na comunicação a mente permite o acesso a seus conteúdos, nesse sentido, toda pesquisa sobre a consciência é, em primeiro lugar, uma tentativa de entrar em comunicação com os conteúdos de uma mente.

Em outras palavras, cada Ser, antes de se comunicar com o outro, comunica-se consigo mesmo. Escrever em um diário é comunicar-se consigo mesmo. Ouvir à intuição é comunicar-se. O próprio exercício do pensamento, neste sentido, é uma relação comunicativa na qual o Ser discorre a respeito de si mesmo. Seguindo esta linha, a relação com o mundo exterior é a raiz da dinâmica da consciência. Os objetos exteriores do pensamento são retrabalhados com os conteúdos próprios da consciência interior.

Por isso, em um processo de comunicação, não se pode esperar que o receptor absorva, de imediato, o que o emissor lhe comunica, uma vez que a coerência é construída de forma individual, de acordo com os conhecimentos adquiridos em relação à informação recebida. A consciência não tem conteúdos, mas é, em si, uma estrutura capaz de desenvolver os conteúdos do exterior em outros, combinando-os, definindo-os além de qualquer possibilidade jamais deixada transparecer pelos sentidos em si.

Todo processo de comunicação implica na relação entre uma produção e uma percepção. Essa relação dialética entre a relação poética (produção) e a estética (percepção) se resolve na dinâmica do tempo na qual uma necessariamente se transforma em outra. Assim a comunicação é a estrutura móvel resultante dessa transformação dialética dos objetos do pensamento transmitidos/recebidos.

O objeto do ato comunicativo nasce na necessidade de expressar algo para além de si mesmo, portanto, não se prende apenas ao domínio do *logos*, mas, também, a comunicação de afetos, sentimentos, sensações. Há uma estética, portanto, em todo ato criativo/comunicativo.

Uma comunicação é, portanto, um ato estético na medida em que é a reconstrução poética de uma sensação que se pretende externar, expressar para além de si mesmo e compartilhar, causando uma sensação similar em outro indivíduo. O sentimento

(*aisthesis)* é o ponto de partida para uma nova *poiesis.* Neste sentido, o filósofo Hegel afirma que a experiência estética não é egoísta.

Essa conversão e reconversão contínua da poética em estética e vice-versa se dá em um tempo definido pela própria consciência, mas nunca deixa de agir. Mesmo o silêncio é uma resposta, mesmo a expressão guarda em si algo de incompleto como o silêncio.

A relação de consciência com o mundo não se esgota em receber as impressões dos sentidos, mas em transformar essas impressões em formas de expressão de maneira a compartilhar com os outros indivíduos as sensações e os conhecimentos. Portanto, este estudo também se define como uma reconstrução poética de uma sensação que queremos externar, expressá-la para além de nós mesmos. E que, do mesmo modo, busca causar uma sensação similar em outro Ser. Pois, nem tudo o que compõe o mundo existe para o indivíduo, como explica Martino (2007, p.34):

> O mundo de cada um é o microcosmos constituído pelos elementos aos quais atribui um significado intencional, que passam a figurar na paisagem da consciência e são destacados como uma figura isolada à qual se dá importância destacada de um fundo de objetos sem significado, com os quais se mantém uma relação indiferente de consciência.

O mundo é completamente indiferente ao sujeito até que lhe seja atribuído um significado, que pode ser de natureza cognitiva, prática ou estética, logo, a tomada de significado de um objeto está vinculada à sua presença na consciência e isso só acontece mediante uma relação de comunicação.

Sendo assim, toda comunicação é uma forma de ampliar os limites do microcosmo da percepção. Igualmente, a comunicação é a abertura desse microcosmo à possibilidade de ser parcialmente moldado pelos novos objetos de consciência introduzidos nesse contato comunicativo com outros objetos.

Devemos ressaltar que o Ser participa desse processo de comunicação trazendo todos os valores morais e estéticos já existentes em sua essência, por isso a abertura do seu microcosmo pode ser parcial. Mas, buscar a ampliação das percepções do outro, através da informação, da comunicação e da apresentação de um “mundo novo” é a razão da existência. O efeito colateral da existência é o estabelecimento de relações humanas a partir das quais o indivíduo passa também a fazer sentido no mundo.

Como fenômeno social, a arte possui, portanto, relações com a sociedade. Essas não são estáticas e imutáveis, ao contrário, são dinâmicas, modicando-se historicamente.

> O artista vive em sociedade e, queira ou não, existe uma influência recíproca entre ele e a sociedade. O artista, queira ou não, se apóia numa determinada concepção do mundo, que ele exprime igualmente em seu estilo. (COTRIM, 2000 p. 323)

Para Heidegger (1960, p.11-12), a origem da obra de arte é o artista e a do artista é a obra, e como nenhum de ambos sustenta por si o outro, nos movemos dentro de um círculo o qual só será superado por um terceiro elemento que na ordem da dignidade é o primeiro por ser fundamento de ambos. Quando ressaltamos a importância do artista social, não estamos reduzindo a arte a um simples produto que reproduz momentos históricos ou ideologias. É claro, que estes fatores estão presentes na obra de um artista. Mas, como adverte Cotrim (2000, p.34), na realização da obra de arte, todos os elementos que a envolvem precisam ser traduzidos em termos de criação estética.

Nessa criação é que reside o valor essencial de toda grande obra de arte. É pela criação estética que uma obra de arte tende a se universalizar, a permanecer viva através dos tempos, anunciando uma mensagem artística que, independe de seu conteúdo ideológico, expressa profunda sensibilidade.

O conceito de mimese e o entusiasmo criador

Parece constante a ideia de que obra é fruto da atividade humana. A necessidade do homem de representar o mundo à sua volta originou muito do que conhecemos como obra de arte. Paviani (1973, p. 21) destaca que há uma concordância geral no sentido da obra de arte não ser apenas cores, sons, imagens, ou sinais tipográficos, mas sim possuir a condição de um símbolo.

Seguindo a visão hegeliana, o artista tem diante de si um projeto e uma matéria a serem trabalhados. Ao iniciar-se o trabalho, há um projeto, mas a obra que está sendo realizada segue sua lei interior, de tal modo que nunca se pode prever o seu resultado.

O fazer artístico não depende de normas pré-existentes, ao contrário, é um processo, muitas vezes, imprevisível.

Santaella (2005, p. 25) descreve que Platão foi o primeiro a desenvolver uma teoria das artes inserida no contexto de uma filosofia do belo. Há dois conceitos básicos em sua teoria: o conceito de mimese, de um lado, e do entusiasmo criador, de outro. A mimese tem sido entendida, por alguns, como imitação, ou cópia imperfeita do ideal. Para Paviani (1973, p. 38), algumas obras de arte têm mais características miméticas, e outras, poéticas. Enquanto a característica de mimese indica uma imitação do real visto pelo homem, a poética é a criação do real, mais rica de sentidos.

As características miméticas e poéticas na obra de Vik Muniz são facilmente visualizadas de acordo com o objetivo de sua obra e do momento histórico de sua carreira. Ao iniciar os trabalhos com lixo e sucata, o artista busca, deliberadamente, copiar obras renomadas e até revelar momentos históricos, como a morte de Marat durante a Revolução Francesa, por meio de sua arte.

Figuras 6 e 7 – A morte de Marat, de Jean-Louis David, e a composição mimética da obra, de Vik Muniz.

Figuras 8 e 9 – Narciso, de Caravaggio, e a composição mimética da obra, de Vik Muniz.

Figuras 10 e 11 – Deus grego “Cronos”, de Goya, e a montagem de Vik Muniz.

Questionar se o tipo de material utilizado e as referências escolhidas são planejadas ou, simplesmente, coincidências, é inevitável. Assim como perceber características ora miméticas, ora poéticas, em diferentes ciclos do artista também levantam a necessidade de conhecer a fundo seu processo criativo e descobrir quais as intenções da mão criadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COTRIM, Gilberto Vieira. *Fundamentos da filosofia.* São Paulo: Saraiva, 2000.

HEIDEGGER, M. *Sendas Perdidas.* Losada: Buenos Aires, 1960.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Estética da Comunicação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

PAVIANI, Jayme. *Estética e filosofia da arte***.** Porto Alegre: Sulina, 1973.

ROSENFIELD, Kathrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica***.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

A UTILIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO PROCESSO DE INTERVENÇÃO URBANA

AYOUB, Thamine de Almeida A. (1); MAUÁ, Lígia B. Carreri. (2)

1. Universidade Estadual de Londrina, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Rod. Celso Garcia Cid, PR 445 Km 380 Cx. Postal 6001 CEP 86051-980 Londrina – PR
thamine.ayoub@gmail.com

2. Universidade Estadual de Londrina, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Rod. Celso Garcia Cid, PR 445 Km 380 Cx. Postal 6001 CEP 86051-980 Londrina – PR
ligiamaua@hotmail.com

RESUMO:

Este artigo pretende apresentar um panorama do contexto projetual das intervenções urbanas, destacando o papel da fotografia neste processo. Recuperar uma área pressupõe melhorar a imagem da cidade na qual está inserida. O termo imagem aqui utilizado trata-se de um valor abstrato, uma idéia desconhecida da visão que cada pessoa tem no seu subconsciente de uma determinada área. Kevin Lynch dá suporte para essa teorização através de uma metodologia que permite analisar e classificar essa visão. A intervenção urbana altera essa imagem que, portanto, deve ser trabalhada minuciosamente em todas as fases do projeto. Para tanto, é necessário que o arquiteto e urbanista materialize essa imagem para que seja possível manuseá-la e redesenhá-la do desenvolvimento ao produto final. Dessa forma a fotografia assume seu papel na transmissão das características da área fotografada. É utilizada como base (desde escala até composição espacial) para todos os desenhos e tentativas de materialização do espaço para que a intervenção seja devidamente inoculada no contexto e não agrida a paisagem ao se inserir no subconsciente pessoal. O material fotográfico pode ser trabalhado nos softwares utilizados no desenvolvimento do trabalho.

Palavras-chave: Intervenção urbana, imagem da cidade, fotografia.

O objetivo deste estudo é demonstrar o papel fundamental que a fotografia exerce durante o processo de projeto de uma intervenção urbana. Para alcançar tal objetivo, será exposto brevemente o contexto do planejamento urbano para então explicar, no âmbito projetual, em quais momentos a fotografia entra como material essencial para um resultado satisfatório de qualquer intervenção urbana.

1- PANORAMA DO CONTEXTO PROJETUAL DAS INTERVENÇÕES URBANAS

A iniciativa da dissolução da cidade a partir de razões interdisciplinares deu-se na década de cinqüenta, o que gerou o estabelecimento do desenho urbano como um juízo onde a prioridade no ambiente construído é a qualidade de vida. Assim, muitos profissionais arquitetos e urbanistas deslocaram-se para a área de planejamento no sentido de abranger aspectos em nível social e econômico.

O desenho urbano trata os aspectos relacionados à disposição, aparência e funcionalidade das cidades, focando a forma e aproveitamento do espaço público. Entendido como uma praxe de desenho que se desenvolve na interseção de três áreas, o desenho urbano é considerado um subconjunto disciplinar do planejamento urbano, urbanismo paisagístico e da arquitetura.

O crescimento das cidades em todo o mundo ocasionou o aumento da importância do desenho urbano como um gesto técnico e artístico de produção de espaços urbanos.

Deve-se considerar o projeto urbano como sugestão de organização física dos espaços para a execução dos objetivos pré-determinados.

Objetivando a conformação de espaços com energia, suas diretrizes seguem em torno da preocupação com a variedade de atividades e de um sistema que suporte suas funções, buscando assim a produção de espaço destinado à população. Desta forma, se conjectura divulgar e valorizar a história e a cultura de uma cidade, um melhor aproveitamento de sua infra-estrutura, propiciar a acomodação da área pela comunidade, como também potencializar sua economia, ou seja, aperfeiçoar a imagem desta cidade.

A preocupação do desenho urbano contemporâneo é regida pelo desenho dos espaços enquanto essência estética, e também cenários de comportamentos e atividades. Seu enfoque

baseia-se na variedade de atividades que contribuem na concepção de espaços urbanos bem sucedidos, com estrutura física capaz de sustentar suas designações quanto funções e dinamismo.

Para o autor Francis Tibbalds[i] a proposta deve abranger os aspectos intrínsecos do lugar enquanto território, respeitando sua complexidade e particularidade, mantendo seu espetáculo de pessoas indo e vindo.

Os autores Bentley, Alcock, Murrain, McGlynn e Smith desenvolveram no livro "Responsive Environments, a manual for designers" um conjunto de conceitos que têm por finalidade a conformação de um ambiente democrático e fértil em oportunidades, através da maximização das escolhas contidas dentro dele. Sendo estes conceitos resumidos em: permeabilidade[ii], acessibilidade[iii], legibilidade, variedade e flexibilidade, identidade e propriedade[iv]. Mesmo que tal conjunto não conforme recursos ilativos, são requisitos indispensáveis na geração de espaços democráticos, sendo necessários nos processos de planejamento e gestão urbana, na revitalização e introdução dos espaços públicos nas cidades.

Partindo desses conceitos próprios do desenho urbano, sistematizou-se uma estrutura visando à composição de uma "Matriz Conceitual" com o intuito de possibilitar a avaliação dos elementos do desenho urbano como: hierarquia dos espaços, atividades e vias, bairros e quadras, dentre outras propostas; sob as diretrizes de cada um dos conceitos.

A plano produtor da "Matriz Conceitual" foi primordial quanto o processo de elaboração de uma metodologia de análise de projetos urbanísticos e arquitetônicos que verifica a presença dos conceitos do desenho urbano, confirmando ou não a preocupação dos arquitetos em incluir em sua propostas conceitos tão substanciais na sustentação de áreas de qualidade para o ambiente urbano.[v]

Dentro desta metodologia, a proposta projetual segue uma composição por etapas de pesquisa que precede o início do projeto em si. Incorporando a Percepção Ambiental embasada pelos teóricos Vicente Del Rio e Kevin Lynch, a pesquisa é formulada a partir da pesquisa de campo, composta por questionários, mapas mentais e percepção visual ou levantamento iconográfico.

A percepção ambiental considera a questão da compreensão, onde "(...) todo o ambiente que envolve o ser humano, seja físico, social, psicológico ou até mesmo imaginário, influencia a percepção e a conduta".[vi] O termo não inclui somente as percepções biofisiológicas, mas também as imagens que criamos em nossas mentes sobre o mundo vivido Nossas memórias, experiências,

predileções, interpretações, atitudes e expectativas.[vii] Deste modo, a percepção ambiental relaciona-se do contato com características externas e internas da experiência.

Assim, é compreendida por uma tomada de consciência e entendimento do ambiente pelo homem. As interações entre indivíduo e ambiente têm relação direta com as percepções, os processos cognitivos, conclusões e expectativas do ser humano quanto ao ambiente, satisfações e insatisfações de um indivíduo, bem como seus julgamentos e condutas.[viii]

Dentro do âmbito da percepção, Kevin Lynch trata o tempo como elemento essencial. O autor conclui que esse processo é realizado aos poucos, no enfoque quanto à impossibilidade de aprender-se a cidade de uma só vez. Para Lynch as experiências não ocorrem individualmente, e sim em consideração a seu entorno. O contexto é determinante, ao passo que elementos semelhantes adquirem significados divergentes se encontrados em diferentes contextos.

2- PAPEL DA FOTOGRAFIA NO CONTEXTO PROJETUAL DAS INTERVENÇÕES URBANAS

Dentro do âmbito das transformações do espaço, a fotografia concede uma linguagem indireta e subjetiva, tal linguagem pode ser trabalhada como um olhar único de um indivíduo que corresponde de alguma maneira ao contexto urbano.

A linguagem fotográfica pode ser considerada como expressão que pode evidenciar características da cidade que passam desacauteladas. Seu caráter subjetivo faz com que seja objeto importante quando da pretensão, no caso dos urbanistas, de analisar todas as possíveis visões que os indivíduos têm da cidade.

O autor Josep Maria Montaner[ix] coloca que a arte, em suas diversas faces, pode ser utilizada como matéria crítica para a interpretação da cidade.

Para Angel Lo Celso[x], a vivência espacial das pessoas corresponde à realidade vivida naquele determinado lugar. Portanto, são infinitas as vivências, de desta forma, infinitas as imagens registradas no espaço correspondente. A fotografia é um instrumento que possibilita a compreensão por parte do urbanista quanto à imagem de um determinado espaço percebida pelos usuários. Anterior ao processo de projetar, o profissional precisa construir o imaginário da cidade para formular sua proposta.

A fotografia surgiu como objeto de trabalho e, desde o princípio, trata o tema dos espaços urbanos intensivamente.

Joseph Niépce, autor do primeiro artefato fotográfico, abordou o espaço urbano em tal trabalho, datado de 1826. Depois de consolidada como arte, a linguagem fotográfica passa a ser objeto de estudo, registro e documentação em diferentes áreas do conhecimento.

Recortando o uso da fotografia no urbanismo, observa-se uma noção vastamente difundida, tanto em usos tradicionais (documentação, registros e arte) quanto à introdução de outros, como é o caso da fotografia prospectiva.

Como instrumento na área urbanística, uma das maneiras com que a fotografia é utilizada é como cenário para o desenho prospectivo do projeto.

Quanto as agentes produtoras do espaço urbano, a fotografia e seus princípios para obtenção de imagens são utilizados de diferentes formas e não somente por arquitetos urbanistas, como também corretores, incorporadores imobiliários e o poder público. Faz-se uso de técnicas que variam desde a fotografia tradicional, até fotografias de satélite, tendo como exemplo material que pode se obter através do aplicativo Google Earth.[xi]

3- A IMAGEM DA CIDADE

Faz-se necessária uma leitura inicial das associações feitas pelos cidadãos a respeito de diferentes trechos urbanos para que a verificação da imagem da cidade se torne possível. Tais associações são dependentes das experiências vividas pelos indivíduos, as sensações agradáveis, bem como possíveis desconfortos gerados pelas deficiências dos passeios; pela ocupação desregrada destes e das vias públicas; sinalização imprópria; corrosão do mobiliário urbano, a sua má locação, o trânsito caótico, e a decorrente poluição ambiental e sonora.

Dentro deste panorama, Kevin Lynch[xii] defende a idéia de um elo estratégico no processo de orientação: a imagem ambiental. A questão da imagem é de grande valia na forma prática e também emocional para o homem. A ocorrência de uma imagem nítida do entorno estabelece uma escora valiosa para o desenvolvimento do cidadão na escala urbana, o que, para Lynch[xiii], constitui o conceito de Legibilidade, isto é, um ambiente caracterizado a partir de sua clareza, sendo este legível, ou não. Assim sendo, a legibilidade institui o grau de profundidade e intensidade das experiências humanas na cidade.

As imagens coletivas firmam os consensos substanciais entre as imagens que são criadas por cada individuo dentro de um grupo. E é este material que mais interessa aos planejadores urbanos quando da intenção destes de propor e criar ambientes que possam vir a ser usados por muitas pessoas.

Nas definições de Lynch[xiv] elementos da cidade combinam-se para formar essa imagem de conjunto e devem ser trabalhados concomitantemente no processo de intercessão urbana.

Os limites, os bairros, os pontos nodais e os marcos são estes elementos e formam áreas da paisagem definidas por percursos, setores, pontos nodais e limites.[xv]

Para Panerai, com os estudos das seqüências formadas por esses trechos, adquire-se imagens, compostas pela rua e por outros elementos da paisagem, provocadoras de sensações de simetria ou assimetria, demarcação lateral ou axial, de abertura ou fechamento, convexividade e concavidade, perfil ou inflexão, deferência ou competição, de estrangulamento, bastidores, deflexão e retorno.

A busca por sensações que aforem as potencialidades de determinada área é o objetivo nas propostas urbanas. Em seu livro “A Imagem da Cidade”, Kevin Lynch[xvi] coloca a relevância do desenho nas ruas - “As vias, são o meio mais poderoso pelo qual o todo pode ser ordenado”. Para que o observador tenha em sua mente uma estruturação mental satisfatória acerca de determinada região da cidade, é primordial que haja um destaque na hierarquia das vias. No exemplo das vias principais, faz-se necessárias qualidades que as diferenciem de outros canais de circulação. Sejam estas a concentração de certo uso ou atividade ao longo de sua margem, um trabalho especial nas fachadas, uma iluminação e vegetação diferenciada, entre outros.

Porém, o planejador urbano deve estabelecer prioridades e até mesmo abdicar de certas soluções para chegar a um bom resultado, pois a escala da cidade não permite um trabalho completo em detalhes, apesar de todas as preocupações supracitadas. Para atingir os objetivos devemos aceitar que as nossas visões são fragmentárias e que nao podemos tudo ver.[xvii]

Para ampliar essa visão, são feitos registros fotográficos em diversos momentos, de diversos ângulos, para que se chegue na visão mais ampla e subjetiva, que possa transcrever da melhor forma a imagem da cidade.

4- METODOLOGIA QUE PERMITE ANALISAR E CLASSIFICAR ESSA VISÃO DA CIDADE

Como colocado ao definir o que significa a Imagem da Cidade para o urbanista, constata-se que cada imagem individual possui algum teor que jamais ou escassamente é comunicado, sendo, desta forma, única. Ainda assim, esta imagem se conecta com a imagem pública que, em ambientes variados, pode conter em diferentes relevâncias, características dominantes ou abrangentes.

Os estudos quanto os conteúdos das cidades que se reportam às formas físicas são classificados no seguintes elementos:

- Vias: são estruturas de circulação onde os indivíduos trilham-se de modo usual, eventual ou potencial. Sejam linhas de trânsito, ruas, canais, alamedas ou ferrovias. Estes elementos são, para muitos cidadãos, preponderantes em sua imagem.[xviii]
- Limites: princípios lineares o indivíduo não faz uso, ou não compreende como elemento de via. São fronteiras entre duas regiões, como lagos, margens de rio, construções, cortes em ferrovias e praia. [xix]
- Bairros: concebidos a partir de noção de extensão bidimensional, são regiões médias ou vastas de uma cidade. Penetrando mentalmente a esses espaços, o observador os identificam à partir de suas características comuns.[xx]
- Pontos Nodais: são locais estratégicos de uma cidade, onde o indivíduo pode inserir-se. São focos de final ou inicial de locomoção do cidadão, como concentração de vias, sítios de interrupção de transportes, cruzamento, ou passagens de uma estrutura à outra. Muitas vezes são símbolo de bairros, tornando-se suas sínteses, onde há grande propagação de sua influência.[xxi]
- Marcos: são referências externas, no caso, são locais onde a pessoa não adentra. Pode ser construções, edifícios, alguma loja, semáforo ou até mesmo uma montanha. Podem não estar inseridos na cidade, e muitas vezes são afastados, mas vistos de muitos ângulos e intervalos.[xxii]

Com a identificação destes elementos é possível a realização de um diagnóstico para o reconhecimento de pontos marcantes das imagens do público, e desta forma, efetuar um projeto sob uma perspectiva coletiva.

5- ALTERAÇÃO DA IMAGEM DA ÁREA DE INTERVENÇÃO

Para que um projeto atinja um resultado de sucesso a área intercedida deve ser totalmente apropriada pela população. A comunidade deve sentir-se inserida naquele espaço, como alguns autores colocam[xxiii], a população deve sentir um sentimento de posse sobre a área. Desta forma, ao início do processo de projeto para intervenção urbana, o profissional deve preparar sua proposta, considerando as características do público que terá o espaço como espaço que convivência, o planejador deve divisar a área como um sistema onde todas as partes são correlacionadas.

O imaginário coletivo é constituído pelos significados que são atribuídos aos lugares da cidade. Este imaginário pode ser classificado como "(...) prática social pela qual os significados passar a acumular imagens e a significar mais. Através dessa prática pessoas, datas, espaços, fatos ou objetos podem incorporar significados extras e passam a constituir representações autônomas que desconhecem a prática social que lhes deu origem [...[".[xxiv]

Zukin (1991) defende quanto à apropriação cultural dos distritos ser ato da população que acontece em duas etapas "Primeiramente, um grupo social não relacionado de modo nativo à paisagem ou ao vernacular assume uma perspectiva de ambos. Em segundo lugar, a imposição de sua visão – convertendo o vernacular em paisagem – conduz a um processo material de apropriação espacial"[xxv]

A intervenção de uma área pode alterar todo o significado já disposto no imaginário coletivo, portanto é indiscutível a necessidade de extremo cuidado do planejador ao interferir nestes ambientes. É essencial preservar as visões positivas e eliminar as negativas, de forma que, durante sua resolução, o projeto deve ser estudado tridimensionalmente para que seja operado sobre a real imagem do espaço.

6- FUNÇAO E USO DA FOTOGRAFIA

As fotografias são uma possibilidade de investigação e descoberta que, se utilizadas corretamente, prometem resultados satisfatórios ao se tentar sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para decifrar seus conteúdos e, por conseqüência, da realidade original a qual pertence.[xxvi]

Baseando-se no princípio o qual a fotografia é uma linguagem de representação de determinado recorte inserido no espaço-tempo, os planejadores podem utilizar os registros do espaço, otimizando seu trabalho, muitas vezes minimizando o número de visitas necessárias aos locais de intervenção, bem como utilizando sua percepção de outra forma, com um material que permite certas captações que não foram possíveis em visita a campo.

Dessa forma, a fotografia é utilizada como objeto de pesquisa e consulta, como fonte para solução de dúvidas, possibilitando a visualização de determinados fragmentos do ambiente. Esta linguagem também pode servir de base cartográfica para os desenhos que trabalham com a bidimensionalidade em plantas baixas, e também de fotografia tradicionais para os trabalhos tridimensionais.

A linguagem fotográfica é detentora de uma função de extrema importância no processo de planejamento urbano, a fotografia possibilita a transmissão das características da área. Boris Kossoy defende que “costumes, habitações, monumentos, mitos e religiões”, ou seja, praticamente toda a “expressão cultural” de um povo pode ser explicitada através de um documento fotográfico.[xxvii]

Dentro deste molde ocorre com o caso das paisagens urbanas, de obras arquitetônicas (históricas e contemporâneas), bem como conflitos ambientais, onde são temas utilizados por fotógrafos.

7- SOFTWARES UTILIZADOS PARA ELABORAR OS PROJETOS

Atualmente, há um grande número de softwares utilizados para elaborar os projetos urbanos como os softwares de CAD, CorelDraw, SketchUp, entre outros. Estes instrumentos geralmente suportam carregamento e edição de imagens. Assim, torna-se possível o manuseio e a referência da fotografia durante a ação de projeto.

Recentemente, uma nova técnica de obtenção de imagens parte do princípio de registrar imagens do que ainda não existe, através de fotografias de maquetes eletrônicas. Há softwares renderizadores muito utilizados nos projetos de arquitetura e urbanismo, como é o exemplo do "Artlantis1", onde é possível, além do enquadramento, e opção de sua angulação, escolher sob qual guisa a imagem será obtida.

Portanto, é possível inferir que cada vez mais a fotografia participa e se torna essencial para a arquitetura e, principalmente, para o planejamento urbano. É utilizada de diversas formas, para inúmeros fins, mas sempre executando papel fundamental para a percepção do planejador.

---

[i] TIBBALDS, Francis. *Making People-Friendly Towns: Improving the public environment in towns and cities*. New York: Taylor & Francis Group, 2001, 116p.

[ii] BENTLEY, I., ALCOCK, A., MURRAIN, P., MCGLYNN, S., SMITH, G. *Responsive Environments: A Manual for Designers*. Oxford: 1997, 148p.

[iii] LYNCH, Kevin. em CARMONA, M., HEATH, T., OC, T., TIESDELL, S. *Public Places Urban Spaces -The Dimensions of Urban Design*. Oxford: 2003, 09p.

[iv] ZELINKA, A., BRENNAN, D. *Safe Scape: Creating Safer, More Livable Communities Through Planning and Design*. Chicago: American Planning Association, 2001, 25p.

[v] Imagens 01, 02 e 03 em BENTLEY, I., ALCOCK, A., MURRAIN, P., MCGLYNN, S., SMITH, G. *Responsive environments: A manual for designers*. Oxford, 1997. Imagem 04 em ZELINKA, A., BRENNAN, D. Safe *Scape: Creating Safer, More Livable Communities Through Planning and Design*. Chicago: American Planning Association, 2001.

[vi] DEL RIO, Vicente., OLIVEIRA, Lívia (Orgs) *Percepção Ambienta: a experiência brasileira.* 2.ed. São Paulo:Studio Nobel, Editora da UFSCar, 1999.

[vii] DEL RIO, Vicente. Apud SOARES, S. M. V. *A percepção ambiental da população noronhense em relação à área de preservação ambiental*. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2005, 96p.

[viii] SOARES, S. M. V. *A percepção ambiental da população noronhense em relação à área de preservação ambiental*. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2005, 96p.

[ix] MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y crítica.* Espanhol. Barcelona: Colección GG básicos, 2007.

[x] CELSO, Angel Lo. *Sentido espiritual de la arquitectura en Amérca.* Espanhol.Córdoba: Impr. de la Universidad; distribuidor: Assandri, 1948.

[xi] Google Earth, disponível em http://www.google.com.br/intl/pt-BR/earth/index.html

[xii] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1960.

[xiii] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1960.

[xiv] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1960.

[xv] PANERAI, Philippe. *Análise urbana*. Tradução Francisco Leitão. Brasília: UNB, 2006.

[xvi] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1960.

[xvii] PANERAI, Philippe. *Análise urbana*. Tradução Francisco Leitão. Brasília: UNB, 2006.

[xviii] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1960.

[xix] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1960.

[xx] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1960.

[xxi] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1960.

[xxii] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1960.

[xxiii] SERPA, Angelo. *O Espaço Público na cidade Contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007.

[xxiv] FERRARA, Lucrécia. Do *Mundo como Imagem à Imagem do Mundo*. In: SANTOS, M., SOUZA, M. A. A., SILVEIRA, M. L. (Org.). *Território: Globalização e Fragmentação*.5. ed. São Paulo: Hucitec Annablume/ANPUR, 2002.

[xxv] ZUKIN, Sharon. Paisagens do Século XXI: Notas sobre a mudança social e o espaço urbano. In: ARANTES, A. A.(Org.). *O Espaço da Diferença*. Campinas: Papirus, 2000.

[xxvi] KOSSOY, Boris. *Fotografia e Historia.*São Paulo:Editora Ática, 1989.

[xxvii] KOSSOY, Boris. *Fotografia e Historia.*São Paulo:Editora Ática, 1989.

ENQUADRAR A IMAGEM, MODELAR OS CORPOS, LIBERTAR OS OLHARES: POSSIBILIDADES DE VISUALIZAR A FOTOGRAFIA ATRAVÉS DE MICHEL FOUCAULT

Prof. Dr. Thiago F. Sant'Anna

Universidade Federal de Goiás
Campus Cidade de Goiás

Se os desenhos "feitos com a luz" do filósofo Michel Foucault nas inúmeras imagens fotográficas inusitadas, excepcionais e algumas, extraordinárias, disponíveis no site de busca *Google*, se parece com o descrito por Veyne (2009, p. 152), sobre quem "recusava, com uma frase elegante, ser fotografado", certamente, são estas imagens que ganham vida ao provocar-nos com os gestos ao acaso e os sorrisos descontraídos do arqueólogo-genealógico. São, porém, estes documentos visuais que nos sobraram, que simulam e tornam possível uma representação aceita e reconhecida de Foucault.

Na contramão da via de mão única, a circulação de fotografias de Michel Foucault – o pensador que "subverteu, transformou, modificou nossa relação com o saber e com a verdade" (MOTTA, 2006, p. V) – é experiência distinta em relação à sua escrita sobre a fotografia, pois o filósofo não escreveu muito sobre o assunto. Seus textos, porém, ao dar condições de possibilidade para pensar sobre a verdade, o discurso, o poder, a estética, permitem-nos tecer algumas considerações, mesmo que introdutórias, ao universo teórico-prático da fotografia. Teórico-prático pois, "a teoria não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática; ela é uma prática" (FOUCAULT, 2004, p. 71). É, portanto, em busca do entrecruzamento entre algumas das teorizações (VEIGA NETO, 2001, p. 21) de Foucault e a teoria-prática fotográfica que nos propomos a tecer essas linhas insólitas, já que a escrita pode ser um laborioso caminho para saber o que pensar sobre o que desejamos pensar. Nossa proposta, pautada pelo caráter introdutória e pela busca mais por perguntas e não respostas, circunscreve a três possibilidades: primeiramente, escrevo sobre os possíveis liames entre as considerações de Foucault sobre a verdade e a questão do realismo na fotografia; depois, elucido algumas possibilidades para refletir sobre a fotografia e o conceito molecular de poder, anunciado por Foucault; por último, levanto uma problematização a partir de uma experiência de produção de fotografias no Centro Histórico da Cidade de Goiás em curso e

projeto por mim conduzidos no Campus da Cidade de Goiás da Universidade Federal de Goiás em 2010.

Verdade e Fotografia

FIGURA 1 – FOTOGRAFIA DA CLASSE DA PROFESSORA MESTRA INHOLA. CIDADE DE GOIÁS. SÉCULO XIX.

Fonte: BRETAS, Genesco Ferreira. História da Instrução Pública em Goiás. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1991, Coleção Documentos Goianos n. 21, p. 550.

Não é a primeira vez que a fotografia da classe da professora da Cidade de Goiás, Pacífica Josephina de Castro, conhecida como Mestra Inhola, nos interpela enquanto fonte visual construída pelas práticas de escolarização das crianças goianas no final século XIX (SANT'ANNA; MUNIZ, 2010). Indagar esse documento na busca por encontrar possibilidades de reflexão sobre a teoria da fotografia e as teorizações de Michel Foucault pode ser um caminho sugestivo porém, contingente. Percorrer pela leitura da constituição histórica dos corpos a partir de um documento visual para fazer emergir, na experiência de enquadramento da imagem, olhares que perpassem pela teoria da fotografia e por algumas reflexões foucaultianas, é um trajeto cujo mergulho nos levou à clássica e específica relação

entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio. Tripartida de forma paradigmática, segundo Dubois (2004), a fotografia pode ser tomada, no tange às relações entre o referente e a mensagem, como: espelho do real; transformação do real; ou, traço de um real. Como esses paradigmas podem ser entrosados com a concepção de verdade de Foucault?

O primeiro paradigma da teoria da fotografia define a relação existente entre a foto e o referente – no caso, a imagem fotográfica da classe da Mestra Inhola; e o momento, no passado, em que ela e seus/suas alunos/as se reuniram em sua escola para fazer a tal foto – e foi marcada pelo que Dubois (2004, p. 27) designou como discurso da *mimese* ou princípio da semelhança. Esse princípio é o primeiro discurso (e o mais primário) sobre a fotografia – e sua origem remonta ao século XIX – quando as experiências com a fotografia possibilitaram que artistas concluíssem que a busca pela representação perfeita da realidade tornasse apanágio da fotografia e não mais da pintura. Seu fundamento esteve assentado na concepção de que a fotografia satisfaria as aspirações artísticas que buscavam a perfeita imitação da realidade, diferenciando-a da pintura. Doravante, teriam sido abertas as portas para que a fotografia percorresse pelos passos semelhantes aos da ciência positivista ao ser definida como “simples instrumento de uma memória documental do real” (DUBOIS, 2004, p. 29) e “resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 2004, p. 32).

Como representação fiel da realidade, a fotografia da classe da Mestra Inhola se prestaria à “simples instrumento de uma memória documental do real”, longe de ser uma produção artística a alcançar a “pura criação imaginária” (DUBOIS, 2004, p. 29-30). Libertação recíproca: emancipada da arte, a fotografia adensou sua técnica adaptada à crença na reprodução mimética do mundo; libertada da fotografia, a arte dispensou sua obsessão na caça pela semelhança. A distinção era clara, segundo Dubois: à fotografia, “resultado objetivo da neutralidade de um aparelho”, a função “documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, “produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade”, a busca “o formal, a arte, o imaginário” (DUBOIS, 2004, p. 32).

Nessa perspectiva, a fotografia da classe da Mestra Inhola poderia ser vista como operação objetiva resultante da ausência do sujeito, desprovida da habilidade interpretativa e hierarquizadora, apenas produzida pela regência das leis da ótica e da química. Como signo dotado de credibilidade objetiva, a fotografia assumia a posição de ícone, pautado pela semelhança fiel ao objeto representado e pela ausência do sujeito a testemunhar irredutivelmente a existência do referente. O real literal exibido na fotografia – as alunas, os

alunos e professoras, reunidas em torno de Mestra Inhola – designaria uma mensagem sem código, absoluta e perfeita, pronta a ocupar espaço nas paredes da Igreja da Abadia, na Cidade de Goiás, onde atualmente a fotografia se encontra.

No entanto, seria possível tangenciar esse "olhar" para a fotografia da Mestra Inhola se nos pautarmos no segundo paradigma que toma a imagem como mecanismo de transformação do real. Codificada técnica, cultural e esteticamente, a fotografia se prestaria à idéia de transformação do real, se contrapondo ao discurso da *mimese* e da transparência (DUBOIS, 2004, p. 37). Sob esse viés, a fotografia da classe da Mestra Inhola esmaeceria sua noção de realismo e de "fixação empírica" dela constituinte para destacar seu princípio nuclear, provido de uma "verdade interior" (DUBOIS, 2004, p. 37). Longe de reproduzir o real tal como realmente é, a fotografia passou a ser marcada pela sua inaptidão em exibir toda a "sutileza das nuanças luminosas" e apenas reduzir o espectro de cores a "simples jogos de *degradés* do preto ao branco" (DUBOIS, 2004, p. 38). Ao falhar na sua pretensa representação perfeita do mundo real, a fotografia da classe da Mestra Inhola não faria mais do que oferecer ao mundo "uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento" (DUBOIS, 2004, p. 38). A tridimensionalidade do objeto real seria deformada, restringida a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o "campo das variações cromáticas", reduzido a um contraste branco e preto. Finalmente, espaço-tempo seriam coordenadas a sofrer uma interrupção precisa, puramente visual, e a excluir de outros sentidos como a fala, o olfato ou o tato (DUBOIS, 2004, p. 38).

Em suma, a câmera escura que teria congelado essa imagem não poderia ser vista como neutra e inocente, mas como "uma máquina de efeitos deliberados" (DUBOIS, 2004, p. 40), um "dispositivo *codificado culturalmente*" (SEKULLA apud DUBOIS, 2004, p. 42). A fotografia dela resultante passaria a ser vista como um aparelho codificador de mensagens cuja significação de suas mensagens é determinada culturalmente, o que exige um aprendizado dos códigos de leitura para sua recepção. A imagem fotográfica da classe da Mestra Inhola não poderia mais ser observada como espelho e *mimese* da realidade, mas símbolo, signo dotado de convenções as quais a própria fotografia participa na sua fabricação. Aqui, por exemplo, as roupas das alunas, dos alunos e das professoras, seus gestos, suas expressões faciais, seriam imbuídas de um significado a ser descoberto.

Ícone e símbolo, o enquadramento da fotografia da classe da Mestra Inhola a partir desses dois paradigmas – como "espelho do mundo ou como operação de codificação das aparências" (DUBOIS, 2004, p. 45) – carregam como denominador comum a consideração da

imagem fotográfica como portadora de um *valor absoluto*, ou pelo menos *geral*, seja por semelhança, seja por convenção. Tal enunciação acolhe aqui a noção de verdade, seja exterior – no caso da *mimese* – seja na interior – no caso do significado; passível de remontar ao mito platônico da caverna, ao "assinalar a desconfiança quanto à objetividade, à neutralidade e à naturalidade do meio fotográfico na sua reprodução da realidade empírica" (DUBOIS, 2004, p. 44). Trata-se da verdade como realidade ou significado nuclear pré-discursivos, a serem, respectivamente, reproduzida ou descoberta.

A ancoragem de esses dois paradigmas à noção de verdade permite-nos lançar mão das reflexões de Foucault para quem "a verdade é deste mundo", "produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder" (FOUCAULT, 2001, p. 12). Sob essa ótica, percorrer pelas teorizações de Foucault levar-nos-ia a recusar esses dois paradigmas, pois não haveria uma verdade exterior manifesta sob a atitude neutra do fotógrafo diante da realidade e nem ao menos uma verdade interior localizada no universo do significado a espera da descoberta pelo investigador. Estar, ou "dentro" ou "fora", da imagem fotográfica não são balizas pertinentes para analisar a fotografia, mas as representações ali emanadas, os enunciados constituídos/constituidores delas, atravessam-na, não estão tão legíveis, nem totalmente obscuros; estariam, logo, atreladas/os à sua "economia política" de verdade, ou seja: as instituições que o produzem; a incitação econômica e política; a difusão e o consumo; a produção e transmissão sob controle, "não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos"; enfim, as "lutas ideológicas" existentes no debate político e no confronto social, conforme enumera Foucault (2001, p. 13).

Tais considerações sobre a verdade, elencadas por Foucault, são relevantes para pensarmos a teoria-prática fotográfica, pois nos permitiriam problematizar a respeito da fotografia da classe da Mestra Inhola: que atividades científicas e/ou institucionais – no caso o atendimento escolar proporcionado pelo Estado Imperial do Brasil – presidem esta experiência fotográfica? A que interesses políticos e econômicos a disposição espacial de alunos/as e professoras, a escolha dos gestos, das roupas e das expressões faciais, servem? Como ela se torna alvo dos aparelhos de informação, como é exercido o controle de sua circulação e de sua produção? Como ela se torna objeto de um debate político e de confronto social? Questionamentos esses nos levaram à análise dos discursos sobre experiência de escolarização goiana no século XIX (SANT'ANNA, 2010).

O trajeto para destruir o fantasma da verdade pré-discursiva, recusar a mimese entre a representação fotográfica e certa realidade e banir a busca por descortinar o significado nuclear, conduz-nos ao paradigma do *discurso do índice e da referência*, passível de pensar a

fotografia como “traço de um real”. Nesse paradigma, recorremos à natureza indiciária e descontínua da foto, dotada de um “*valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um* real” (DUBOIS, 2004, p. 45). Retomar a questão do realismo referencial, porém, sem cair na angústia do ilusionismo mimético, do significado oculto ou da realidade pré-discursiva implica tomar a pregnância, a emanação e a presença do referente dentro da foto, reconhecendo que o “referente fotográfico” não é “a coisa *facultativamente real* a que uma imagem ou um signo remete, mas a coisa *necessariamente real* que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia” (BARTHES *apud* DUBOIS, 2004, p. 48).

Na busca por fugir da armadilha do referencialismo, Dubois propõe “relativizar mais o campo e o domínio da referência”. Para ele, a condição de índice da imagem fotográfica é marcada, na relação entre os signos indiciais e o objeto referencial, por quatro princípios: a conexão física, a singularidade, a designação e a atestação. Sob essa ótica, a imagem fotográfica “remete apenas a um *único* referente determinado”, o qual ela faz dele uma *impressão*: “o mesmo que a causou, do qual ela resulta física e quimicamente” (DUBOIS, 2004, p. 51-52). A partir disso, ela designa – “*isso é isso, é aquilo!*” e a *atesta* a experiência de uma realidade. E isso faz a fotografia ser algo “essencialmente *pragmática*” (DUBOIS, 2004, p. 52) e não semântica. Nesse sentido, “as fotografias propriamente ditas não têm significação nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação” (DUBOIS, 2004, p. 52).

> [...] a foto-índice afirma a nossos olhos a *existência* do que ela representa (o “isso foi” de Barthes), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz “isso que dizer aquilo”. O referente é colocado pela foto como uma realidade empírica, mas “branca”, se for possível se expressar assim: sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém. *Como índice, a imagem fotográfica não teria semântica que não sua própria pragmática.* (DUBOIS, 2004, p. 52)

Este paradigma que toma a fotografia como índice e traço de um real possibilita-nos ir ao encontro de perspectivas apontadas por Michel Foucault, pois, ao recusar a busca pela verdade e evidências ou o descortinar de um núcleo de interior (o significado), indica-nos o caminho para tomar a fotografia como discurso descontínuo, não como efeito das condições econômicas e políticas, mas constituídas por condições de produção singulares, alinhavas às instituições, às práticas discursivas, às redes de poder, ao regime político de verdade que a preside. Analisar a imagem fotográfica enquanto discurso descontínuo conduz-nos a

desconstruir os desenhos dos elementos por ela constituídos, implica rachar as pequenas imagens (ou poderíamos dizer, infra-imagens), "para extrair delas os enunciados", nunca totalmente ocultos, não diretamente visíveis, sequer dizíveis, conforme a leitura que Deleuze faz de Foucault (DELEUZE, 2006, p. 61). Seria como fazer emergir as várias posições de sujeito, dentre elas as posições do locutor e do receptor, a formação discursiva à qual estão inscritos enunciados ali mobilizados, a exterioridade constitutivas destes, em suma, as condições de visibilidade que determina os "complexos de ações e de paixões, de ações e de reações, de complexos multisensoriais que vêm à luz" (DELEUZE, 2006, p. 68).

A fotografia da classe da Mestra Inhola seria vista aqui como "superfícies que pretendem representar algo" (FLUSSER, 2002, p. 22), de forma polissêmica, ou seja, providas de "uma cadeia flutuante de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros" (LEITE, 1998, p. 42). A fotografia apresenta linguagens, institui relações, poderes, lugares, produz uma gramática cuja leitura demanda um olhar que circule tanto entre elementos para nós preferenciais, portadores de significações, como outros periféricos.

Nessa direção, o cruzamento desta fonte visual com outros tipos de fontes implicaria "organizar, recortar, distribuir, ordenar e repartir em níveis, estabelecer séries, distinguir o que é pertinente do que não é, identificar elementos, definir unidades, descrever relações" (FOUCAULT, 2000, p. 07). Seria fazer uma interpretação que nos permitisse tomar a fotografia como "monumento", como indício, portador de suas referências e valores inscritos nas diversas dimensões do social. Ou seja, a fotografia não é menos do que condição de possibilidade da experiência de escolarização das meninas e dos meninos goianas/os no século XIX. Como "monumento", a fotografia da classe da Mestra Inhola é, portanto, um "acontecimento discursivo", no qual as várias leituras admissíveis sobre a fonte nos apontam para uma *história possível dos indícios* e não *uma história impossível das evidências*. Com base nessa perspectiva de análise da imagem fotográfica, nunca mais teríamos o passado que realmente teria acontecido, a não ser a construção discursiva desse passado, por mais que buscássemos interpretar, compreender ou desvendar (COSTA, 1994, p. 189). Retomando o próprio Foucault,

> "por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas o que as sucessões da sintaxe definem"; "é preciso admitir, entre a figura e o texto, toda uma série de entrecruzamentos, ou antes ataques lançados de um ao outro, flechas dirigidas contra o alvo adversário,

> operações de solapamento e de destruição, golpes de lança e os ferimentos, uma batalha" (FOUCAULT *apud* DELEUZE, 2006, p. 74-75)

Tomar a fotografia como "traço de um real" conduz-nos a uma proposta metodológica invertida, quiçá subversiva, de libertação para múltiplos olhares, por meio da qual não buscaríamos o contexto sócio-econômico que teria produzido uma imagem fotográfica, nem o significado interior presente nos signos que ela constitui, nem a motivação pessoal e a intencionalidade do fotógrafo, muito menos a busca pela descrição fiel da realidade ali representada, mas analisaríamos as condições de possibilidades de uma realidade possível, discursiva e imageticamente. Nessa perspectiva, tomaríamos a imagem fotográfica como discurso produtor de um real possível, existência material de funções enunciativas e de enunciados (FOUCAULT, 2000), não como dado a-priori, mas como discurso constituidor desse real possível. Em suma, a fotografia poder ser pensada como uma prática discursiva, cujas regras anônimas, históricas, determinadas no tempo e no espaço, podem definir, em certa época e para determinada e específica área social, econômica, geográfica, lingüística e também visual, as condições de existência da função enunciativa, ou seja, a formação dos objetos, a formação das posições subjetivas, a formação dos conceitos e a formação da escolhas estratégicas (FOUCAULT, 2000).

Poder e Fotografia

> "os estudos culturais se preocupam não apenas com quem está olhando (ou observando, ou controlando a circulação de imagens, ou seja o que for), mas com a quem a sociedade dá o poder de olhar e ser olhado e como o ato de olhar produz conhecimento que, por sua vez, constitui a sociedade" (BANKS, 2009, p. 61).

Uma das possibilidades de manusear a caixa de ferramentas proporcionadas por Foucault na teoria analítica da fotografia, conforme a citação de Banks nos aponta, e descrever as condições de possibilidade das prática discursivas é lançar mão do conceito de poder pensado pelo filósofo. Em *Vigiar e Punir* (1977), o filósofo ressignificou o conceito de "poder", ao se referir ao "poder disciplinar" e afirmar que ele não se manifesta exclusivamente nas prisões, mas encontra-se, também, "em outras instituições como o hospital, o exército, a escola, a fábrica" (MACHADO, 2001, p. XVII). A fotografia, nesse

sentido, não seria um local privilegiado de atuação desse poder, mas poderia ser uma técnica, uma estratégia discursiva, um elemento de um dispositivo histórico que atravessa o tecido social, conforma corpos, gestos, comportamentos e normaliza condutas. Disciplinar, o poder não se exerce apenas pela força, tolhendo o sujeito do exercício da sua liberdade, mas sua lógica está fundada no controle de processos orientadores, de modo a convencer os sujeitos a adotarem comportamentos "corretos", isto é, conforme o padrão de conduta socialmente aceito e legitimado; enfim, funciona de modo a normalizar a conduta. Nesse sentido, a "pose" diante da câmera fotográfica, a aqui podemos observar a fotografia da classe da Mestra Inhola, carrega um conjunto de normas sobre corpos, comportamentos e relações sociais já disponíveis, aceitas e recusadas no plano social. Retomamos aqui Barthes, para quem,

> [...] a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a "posar", fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer [...] (BARTHES, 1984, p. 22)

Se os enunciados dispersos nas fotografias produzidas à época, no Brasil e, particularmente, na Cidade de Goiás, eram presididos por regime de verdade/visibilidade, por aspectos particulares e não globalizantes de uma cultura visual, tecidos através da experiência da fotografia, podemos dizer que esta experiência talvez compusesse o traço de um real possível e seria capaz de fazer funcionar uma operação de produção de efeitos em corpos alvejados pela sua luz. As imagens dos corpos e o desenho comportamentos tecidos na fotografia estabeleciam uma relação política entre fotógrafo e fotografado, constituído/constituinte deste regime de visibilidade porque a

> visibilidade não está do lado do objeto (dos elementos sensíveis ou das qualidades visíveis das coisas, das formas que se revelariam à luz) nem do lado do sujeito (de seus aparatos de sensibilidade ou percepção, de seus sentidos, de sua vontade de olhar). (LARROSA, 1994, p. 61)

Ao contrário disso, a visibilidade é um regime que abrange regras capazes de conduzir as posições de sujeitos ali percepcionadas. Tal regime de visibilidade se estabelece a partir da máquina ótica que "abre o objeto ao olhar, ao mesmo tempo, o olho que observa" (LARROSA, 1994, p. 61), determina aquilo que se vê ou se faz ver, e alguém que vê ou que

faz ver. Dessa forma, cria-se um padrão de exposição e de normatização dos corpos, que passam a ser objeto do olhar, a ter "qualidades visíveis" assentadas/os nas condições de produção que, em dada e específica área social, econômica, geográfica, lingüística e visual, evocavam interesses situados.

A perspectiva de se atentar para o regime de visibilidade não é a de identificar o que o autor da fotografia pretendeu dar como enfoque e/ou visibilidade e excluiu aquilo que não lhe interessava – não é buscar as intenções do fotógrafo – e nem o que ele/a escolheu iluminar ou escurecer. Ao contrário, o trabalho seria o de historicizar as condições de produção das imagens fotográficas, atentar para as fronteiras diluídas entre o texto e o contexto, articular os conhecimentos formais, técnicos, como o tamanho, a amplitude, o tipo de fotografias com os inúmeros contextos possíveis de serem visibilizados pela análise de uma área da sociedade goiana do século XIX. Dessa forma, torna-se necessário "desconstruir" as fotografias, desmontá-las, revelar suas condições de produção; ao invés de tomá-las como verdade ou como esconderijo dos significados. Nessa perspectiva, adotar uma linha foucaultiana de reflexão e condução da análise da fotografia demanda atentar para as regras anônimas e históricas que, determinadas no tempo e no espaço, definiram em uma época dada e para determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as próprias condições de existência experiência fotográfica.

De certa forma, isto nos leva a redirecionar o olhar para a imagem das alunas e dos alunos da Mestra Inhola, na qual passamos a perceber uma linha, desprovida agora de certa tenuidade, que separava meninos à direita da professora e meninas à esquerda dela. Estaríamos diante de uma escolarização que produz gêneros, que alimenta um arcabouço de inteligibilidade em um momento e uma área social específicos – a escolar e goiana oitocentista – capaz de veicular representações sociais de gênero e construir sujeitos meninos e meninas, homens e mulheres no interior desse processo (SANT'ANNA, 2010)? Que "repertórios interpretativos", que "conjunto de termos, descrições, lugares-comuns e figuras de linguagem" demarcam o rol de possibilidades de construções discursivas dos corpos, dos comportamentos e das relações sociais exibidas na imagem fotográfica (SPINK; MEDRADO, 2000, p. 47)? Possivelmente, a ordem e o controle na educação, a separação entre os sexos para uma escolarização diferenciada, fazem emergir uma experiência de assujeitamento entendido como "resposta individual à interpelação do social que cria as identidades e a identificação a um grupo, definindo sua inserção no espaço societal" (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 54). Esse assujeitamento dá-nos a perceber como meninas e dos meninos absorviam

as imagens difundidas no social e como essas imagens inscreviam nos corpos escolarizados a enunciação da disciplina, da obediência e da docilidade.

A maneira como os corpos nela presentes são posicionados, modelados, eclipsados pelos gestos insólitos, pelas vestimentas, pelo ajuntamento das pessoas pode ser um caminho. Uma prática de encapuzar que não cobre os rostos e nem as mãos, mas os rende ao silêncio e às poucas expressões faciais, aos olhares frontais, às disposições das mãos para baixo e à ausência de toques entre as pessoas ali presentes. Foram a partir de tais sinais que pudemos perceber a produção de dos lugares das meninas escolarizadas, cristãs, moralizadas (SANT'ANNA, 2010).

E mesmo que algumas exceções subtraíssem à regra como a professora Lili, na extrema esquerda, que encheu as bochechas num disfarçado sorriso, a quarta menina no alto (da esquerda para a direita) que desviou o olhar para o lado, os meninos embaixo que seguraram os seus chapéus e as meninas à direita que empunhavam os seus livros, não existia "divertimento" para crianças que estavam sendo moldadas como meninos e meninas. Apesar de alguns "não-ditos" como o fato de não terem sido solicitadas/os para dar um sorriso, embutido no estranhamento dos rostos diante da parafernália do equipamento fotográfico que captava a imagem, poderíamos lhes dizer: Sorriam, vocês estão sendo fabricadas/os!

Parrhesia e Fotografia

FIGURA 2 – IMAGEM DA VISTA DO CORETO DA PRAÇA NA CIDADE DE GOIÁS
Fonte: Acervo do autor

FIGURA 3 – IMAGEM DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS – PÓLO CIDADE DE GOIÁS
Fonte: Acervo do autor

FIGURA 4 – IMAGEM DENTRO DA SALA DE AULA DO COLÉGIO LYCEU DE GOIÁS
Fonte: Acervo do autor

As fotografias que antecedem essas linhas – o coreto da praça, o prédio da Universidade Estadual de Goiás e a sala de aula do Lyceu – não são o que realmente apresentam, pois na direção de outra incursão pelas possibilidades de encontro entre a teoria-prática da fotografia e as teorizações de Michel Foucault, descrevo uma experiência de ensino/pesquisa/extensão realizada no Campus Cidade de Goiás, da Universidade Federal de Goiás, em 2010 e 2011. O trabalho deu-se por meio de atividades da disciplina “Foucault e Fotografia” e do projeto de pesquisa e extensão “Cidade de Goiás, Cidade Panóptica: imagens disciplinares de uma sociedade”. Ali fizemos leituras e pesquisas sobre a teoria da fotografia,

ministrei um curso técnico de câmera fotográfica e debatemos algumas teorizações de Michel Foucault. Posteriormente, nos lançamos à caça fotográfica na busca por expressar por meio da escrita com a luz – a fotografia – algumas das reflexões foucaultianas estudadas. O foco escolhido foi a expressão do poder panóptico na disposição do espaço urbano da Cidade de Goiás, conceito pensado pelo filósofo, em referência a experiência da França do século XIX, como dispositivo que abrangia discursos, instituições, organizações arquitetônicas, enunciados científicos, dito e não, em suma, uma rede de relações entre esses elementos (FOUCAULT, 2001, p. 244). Tais expressões do poder panóptico possibilitavam a organização dos espaços e condução das condutas constituída/constituídas da "sociedade disciplinar", relativo às sociedades ocidentais modernas formadas ao longo dos séculos XIX e XX.

Ao partirmos dessas noções preliminares, lançamo-nos a observar e fotografar o Patrimônio Histórico da Humanidade a partir do seu espaço sócio-urbano da Cidade de Goiás na busca por desconstruir as evidências do patrimônio histórico e possibilitar libertar o olhar na tentativa de visualizar outras imagens. Aos poucos, os indícios e os traços de outra possível experiência na ordem do espaço urbano da Cidade de Goiás – o panóptico – ganhou contornos desenháveis pela luz. A Praça do Coreto, o Colégio Lyceu, o Quartel do 20, a disposição da antiga Casa de Câmara e Cadeia (local do Judiciário antigamente) e atualmente Museu das Bandeiras, o pólo da Universidade Estadual de Goiás e as inúmeras frestas e os "minúsculos observatórios" (FOUCAULT, 2002) das portas e janelas das casas tombadas como patrimônio revelaram uma outra histórica possível de formação de uma sociedade, no caso, disciplinar. O *Panóptico* na Cidade de Goiás exibiu-nos uma "situação de poder" como um traço de um real possível, na qual seus principais agentes são ao mesmo tempo seu alvo, e uma sujeição real é constantemente reproduzida, sem o recurso da força, mas apenas pela forma de distribuição dos indivíduos em seu espaço interior. Tal disposição panóptica do espaço sócio-urbano elucida posições que produzem sujeitos de observação e sujeitos observados/as. É nesse sentido que o dispositivo panóptico funciona, de acordo com Foucault, como um vetor de formação da sociedade disciplinar e como uma maneira de definir as relações do poder na vida cotidiana das pessoas. Trata-se de uma forma de disposição do espaço sócio-urbano "capaz de notar as particularidades e, com isto, estabelecer diferenças, máquina que permite o treinamento das condutas e a modificação dos comportamentos pela criação de hábitos, o *Panóptico*, dirá Foucault, "funciona como uma espécie de laboratório de poder"" (Fonseca, 2002, p. 184).

Não há como negar que este estudo, capaz de permitir-nos perceber as expressões do modelo do panóptico na "pacata" Cidade de Goiás, Patrimônio Histórico da Humanidade, demandou-nos um pouco de coragem, sobretudo ao expor tais fotografias na Semana de Museus no Museu das Bandeiras em maio de 2011, lugar simbólico para os olhares dos grupos pertencentes às classes privilegiadas daquela cidade. Foucault teria nos inspirado, com sua atitude crítica e sua re-leitura da parrhésia (GROS, 2004), a desenvolver tal projeto acadêmico. Pois, esta experiência cobrou-nos uma atitude crítica diante do que estava posto – o Centro Histórico da Cidade de Goiás visto como Patrimônio Histórico da Humanidade – e uma atitude parresiasta diante da prática de fotografar franca, corajosa e engajadamente sob uma perspectiva passível a fazer-nos assumir riscos e perigos.

Se as ruas, as praças, as casas, se os prédios, as escolas, os hospitais e a universidade, se os inúmeros e minúsculos observatórios presentes nas frestas e nas janelas das casas e prédios históricos, sugerem a preservação das expressões panópticas da Cidade de Goiás e apontam-nos para a configuração das redes de poder naquela sociedade, no presente, mas também, no passado; se o Centro Histórico da Cidade de Goiás revela-nos uma cidade panóptica, pergunto: ao preservarmos o patrimônio, estaremos também preservando a vida e a difusão do poder que atravessa o campo das relações sociais, bem como suas inúmeras e sofisticadas técnicas e estratégias de produção e modelagem de corpos dóceis na vida cotidiana? Escrever e desenhar com as luzes de Michel Foucault podem ser um bom começo para refletir...

Bibliografia

BANKS, Marcus. *Dados Visuais*: para pesquisa qualitativa. Porto Alegre: Artmed, 2009.
BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
COSTA, Eleonora Z. Sobre o acontecimento discursivo. In: NAVARRO-SWAIN, Tânia. (org) História no plural. Brasília: Editora da Unb, 1994.
DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, (Coleção Conexões).
FONSECA, Márcio Alves da. *Foucault e o Direito*. São Paulo: Editora Max Limonad, 2002.
FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
_____. Nietzsche, a genealogia e a História. In: _____. *Microfísica do Poder*. 16ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
_____. Os Intelectuais e o Poder. Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: _____. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. Soberania e Disciplina. Curso do Collège de France, 14 de Janeiro de 1976. In: _____. *Microfísica do Poder*. (Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. Verdade e Poder. Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: _____. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão.* Tradução de Raquel Ramalhete. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GROS, Frédéric. A parrhesia em Foucault (1982-1984). In: _____. *Foucault:* a coragem da verdade. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

JODELET, Denise (org). *As Representações Sociais*. (Tradução de Lílian Ulup). Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). O *Sujeito da Educação:* estudos foucaultianos. 5 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002, p. 35-86

LEITE, Miriam L. Moreira. Texto Visual e Texto Verbal. *In:* FELDMAN-BIANCO, Bela & _____. (orgs). *Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 1998.

MACHADO, Roberto. Introdução. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder.* 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

MOTTA, Manuel Barros da. Apresentação. In: FOUCAULT, Michel. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. *Ditos & Escritos III*. 2 ed. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2006.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário. In:_____ (org.). *Feminismos: Teorias e Perspectivas*. *Textos de História*: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Unb. Brasília, Unb, vol.8, n.1/2, 2000.

ORLANDI, Eni P. Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

RAGO, Margareth; VIEIRA, Priscila Piazentini. Foucault, Criações Libertárias e Práticas Parresiastas. *Caminhos da História*. Montes Claros, n. 2, V. 14, p. 43-58, 2009.

SANT'ANNA, Thiago F.. Gênero, História e Educação: a experiência de escolarização de meninas e meninos na Província de Goiás (1827-1889). 2010. 237 f. (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

_____.; MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. MENINAS PRA LÁ, MENINOS PRA CÁ: a experiência de escolarização na Província de Goiás. *Caderno Espaço Feminino* (Online). , v.23, p.10 - 25, 2010.

SPINK, Mary J. & MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológico para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary J. (org.) *Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo, Cortês, 2000.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & Educação*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. (Coleção Pensadores & Educação).

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história./ Foucault revoluciona a história*. (Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp) 4 ed revisada. Brasília: editora da UNB, 1998.

_____. *Foucault*: o pensamento, a pessoa. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

O PLANEJAMENTO URBANO E COTIDIANO: UMA LEITURA SOBRE O CALÇADÃO DE LONDRINA

Thiago Tomoaky dos Santos Sato[1]

Universidade Estadual de Londrina

Esta pesquisa tem caráter multidisciplinar, principalmente no debate/diálogo entre o Urbanismo e a História, em menor grau com Arquitetura, Sociologia, Geografia, Arte e Analise do Discurso. A leitura está direcionada, portanto, aos múltiplos aspectos da vida urbana, tendo como objeto o Calçadão de Londrina. Este foi identificado como o local onde se encontram os mais diversos tipos de públicos, sendo frequentemente apontado na mídia como o "coração" da cidade. Conforme procurar-se-á mostrar, o local foi projetado justamente para criar condições de convívio social, propício para utilização cotidiana para passeios, compras, facilidade de locomoção ou observação da paisagem. A tese de Denise de Cássia Rossetto Januzi demonstra estas múltiplas utilizações do espaço pelas mais diversas pessoas[2].

Por uma questão de organização, inicialmente serão apresentados alguns conceitos desenvolvidos por Lynch sobre o estudo da cidade nos quais a pesquisa tem um de seus suportes teóricos para, em seguida, realizarmos uma breve leitura sobre o planejamento urbano da cidade de Londrina e, finalmente, levantar algumas questões acerca do Calçadão.

Imagem para Kevin Lynch: Legibilidade e Imaginabilidade

As idéias do geógrafo e urbanista americano Kevin A. Lynch (1918-1984) são de significativa influência na área de planejamento e estudos da cidade, por isto foi elencado como um dos principais referenciais teóricos. Lynch traz contribuições para que sejam realizadas reflexões sobre a imagem do calçadão da cidade de Londrina. Desse modo torna-se fundamental apresentar a concepção que este autor elaborou sobre o termo "imagem urbana". Em sua obra intitulada a "A imagem da cidade", Lynch compreende a imagem como a combinação de sentidos diversos[3] que é construída através da percepção do individuo. Destarte, a imagem da cidade não é somente a cidade física, mas sim uma leitura que cada observador pode realizar do espaço.

A construção da imagem é um processo bilateral entre a pessoa e o ambiente. O observador faz adaptações às especificidades do ambiente à luz de seus próprios objetivos, em outras palavras, se faz um filtro de sua leitura, o que permite infinitas imagens da cidade. A imagem varia de individuo para individuo e sua coerência se dá em formas diversas. Apesar desta singularidade da imagem, Lynch aponta que há um consenso entre membros dos mesmos grupos (social, de gênero, cultural), e, por isto, busca realizar uma análise que "passe por cima" das individualidades[4].

Para que cada indivíduo tenha a possibilidade de fazer uma agradável leitura da cidade, Lynch defende que a cidade precisa ter principalmente duas características: a *Legibilidade e a Imaginabilidade.*

A primeira característica, segundo Lynch, é crucial para o cenário urbano, e diz respeito à clareza aparente da paisagem das cidades, ou seja, "pretendemos indicar a facilidade com que suas partes podem ser reconhecidas e organizadas num modelo coerente"[5]. Ao longo do texto, o autor defende que uma cidade legível oferece uma imagem bem definida a seu possuidor que lhe trará uma sensação de bem estar.

A imaginabilidade, em alguns aspectos, se aproxima do sentido da legitimidade, mas difere em outros. Sua definição é

> a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. É aquela forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais claramente identificadas, poderosamente estruturadas e extremamente uteis do ambiente. Também poríamos chamá-la de legibilidade, ou talvez de visibilidade num sentido mais profundo, em que os objetos não são apenas passíveis de serem vistos, mas também nítida e intensamente presentes ao sentido.[6]

Portanto, enquanto a legitimidade traz a possibilidade de uma leitura da cidade, a imaginabilidade permite a compreensão de um significado através de artifícios simbólicos, fornecendo "um mapa ou um conjunto de instruções inscritas". Possibilita sensibilizar o observador, ao domínio sensorial do espaço, este de maneira ampliada e aprofundada[7].

Esta problemática de *design* que Lynch apresenta está direcionada para a criação de imagens e da orientação das pessoas. De maneira geral, os indivíduos criam mapas mentais no qual Lynch aponta os principais elementos imagísticos: *vias, marcos, limites, pontos nodais e bairros*[8]. Esta analise se limita aos objetos físicos, entretanto, para formar esta imaginabilidade, o individuo se utilizada também de significados sociais, sua história, entre outras. O autor faz uma análise aprofundada destes elementos, trazendo definições, reflexões e aplicabilidade a eles. No sentido de aproximar esta teoria com o objeto de estudo, foi

compreendido que o Calçadão constitui ao mesmo tempo uma *via* e um *ponto nodal* em Londrina. Portanto será feita uma breve introdução a estes dois elementos.

As *vias* são "canais de circulação ao longo dos quais o observador se locomove de modo habitual, ocasional ou potencial"[9] e sua construção da imagem é feita através da locomoção, levando em consideração a própria via e seu entorno. Compreende-se este elemento como as alamedas, canais, ferrovias, ruas e, portanto, a rua de pedestres. Os *pontos nodais* são lugares estratégicos no qual o observador pode entrar, ao contrário dos *marcos* que são externos, estes são focos intensivos de locomoção, funcionando como ponto de partida ou chegada. Neste sentido, podem ser chamados de núcleos, uma vez que sua influência pode o tornar símbolo de um *bairro*.

Tipicamente, os pontos nodais são a conexões de vias diferentes, sinalizando uma interrupção do transporte. No caso do calçadão, o que se observa é que há por um lado a interrupção do transporte automotivo, ao passo que há uma intensificação da locomoção pedestre, contemplando outra característica apontada por Lynch que é a concentração[10]. É demonstrado que os *pontos nodais* podem ser pequenos pontos na cidade, como as conversões, entretanto, podem configurar "formas lineares de uma certa amplitude" havendo a concentração de alguma característica[11]. Os pontos nodais são os pontos que mais contribuem para construção da imagem da cidade, uma vez que possibilita uma interrupção e maior observação do espaço. Observa-se, portanto, na criação do calçadão uma padronização em seus próprios elementos, desde o piso ao mobiliário urbano. Com o passar do tempo, muitas destas características foram modificadas, existindo atualmente a total reconstrução e reformulação deste local.

Londrina e seu planejamento urbano

A cidade de Londrina, ao Norte do Paraná, foi fundada a partir da busca de terras férteis para o plantio. Por meio da propaganda por parte da Companhia de Terras Norte do Paraná e do ideal da terra da promissão construído por eles, onde era apresentado que haveria rápida prosperidade devido às terras férteis da região, estas propagandas atraiam pessoas de diversas partes do país e do mundo. Em um primeiro momento, o campo era identificado como local de prosperidade e a região urbana de Londrina como centro administrativo. Com o passar do tempo, a forma planejada da cidade também foi identificada como responsável pelo incrível desenvolvimento da região, sendo utilizada também como propaganda para CTNP[12].

Este planejamento urbano que atraia compradores de terras compreendia as diversas acessibilidades que Londrina apresentava já nos primeiros anos de sua existência, como luz, água encanada, entre outros. Mas também representava seu desenho urbano, suas ruas e avenidas, inspirados nas grandes metrópoles.[13] A cidade foi projetada pelo engenheiro da CTNP Dr. Alexandre Rasgulaeff, sob uma proposta de ruas que formavam um tabuleiro de xadrez, sendo as ruas dispostas no sentido Leste-Oeste e Norte-Sul. A região central foi projetada no alto de espigão, neste caso a Avenida Paraná, que virá a se tornar o Calçadão de Londrina, conforme apresentado na figura 1. Neste momento, a cidade foi planejada para uma população estimada em trinta mil habitantes[14].

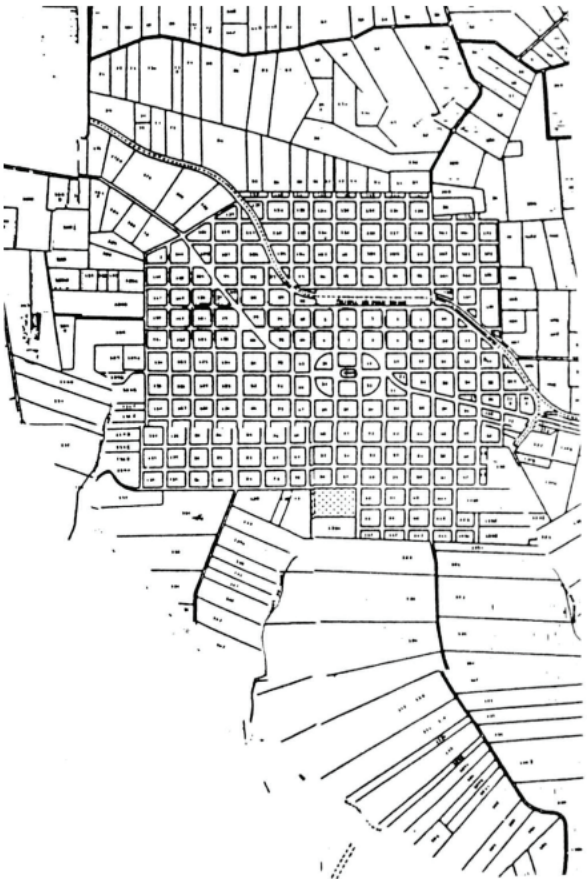


Figura 1. Planta urbana inicial da cidade de Londrina. (SIMIEMA, 1998 apud JANUZZI, 2005, p. 88)

Este desenho propõe uma cidade ordenada e controlada, com a delimitação dos locais das praças, ruas comerciais, oposição aos trilhos de trem, neste sentido, "os engenheiros previram a distribuição espacial e social", seguindo um ideal de uma cidade plenamente administrada. Entretanto somente alguns anos foram suficientes para superar a população prevista. Tem início um processo de urbanização além dos *limites*[15] demarcados pela área rural trazendo a ascensão de diversos bairros em seu entorno e também ao precoce crescimento vertical da cidade[16].

O planejamento proposto pela CTNP é frequentemente relacionado nos trabalhos acadêmicos com as *cidades-jardins*, idealizada por Ebenezes Howard em seu livro *"Tomorrow: a peaceful Path to Real Reform"* de 1898. Tratava-se de uma resposta aos problemas urbanísticos ocasionados pela revolução industrial, buscando um equilíbrio entre cidade e campo. Aparentemente, o primeiro autor a relacionar a cidade de Londrina a este conceito foi Marcos Barnabé, que considera a não existência de uma transposição linear do conceito ao projeto, entretanto, defende que os responsáveis por planejar as cidades no Norte do Paraná não estavam alheios aos debates que ocorriam na Europa[17].

A partir do fim da segunda guerra mundial, Londrina cresce e enriquece, adentrando no período de incrível crescimento populacional, ocorrendo o redesenho dos limites do município em razão desse crescimento e também pela emancipação de distritos e patrimônios. Na década de 1970, Londrina possuía 228.832 habitantes[18]. Nesta cidade em crescimento, a Avenida Paraná se estabelecia como sua principal rua comercial, principalmente após 1950 com sua pavimentação e aumento do fluxo. Entretanto, no final da década de 70, o tráfego automotivo estava impossibilitando parcialmente o convívio humano neste local. Em 1977, o então prefeito de Londrina Antônio Casemiro Belinati anunciava a criação do Calçadão de Londrina.

As ruas de pedestres

Os primeiros registros de ruas de pedestres estão datados de 1951, na Alemanha. Na Europa, lentamente foram surgindo mais ruas com esta característica. Entretanto, foi a partir da década de 1970, com o aumento da frota automotiva, que o conflito entre pedestre e veículo se intensificou, sendo possível que este tipo de rua facilitasse o transito urbano e definir melhor os espaços citadinos, inúmeras ruas de pedestres passaram a integrar as espacialidades urbanas ao redor do mundo, uma vez que as cidades não estavam preparadas para esta demanda de veículos e pessoas nos mesmos espaços de confluência[19].

No fim da década de 1960, o Brasil viveu um período de revitalização urbana, que possuía objetivos inovadores quanto às identidades históricas e culturais, buscando respeitar-las e criando um projeto com características locais. Curitiba foi pioneira neste processo, e uma das principais iniciativas da prefeitura foi à transformação de sua rua principal, XV de Novembro, na primeira rua de pedestres do Brasil. Esta rua na capital paranaense, também conhecida como Rua das Flores, manteve em seu entorno os prédios com valor histórico, conforme pode ser observado nas figuras 2[20] e 3[21].

Figura 2 Rua das Flores, Curitiba. Foto: Mathieu Bertrand Struck. **22/10/2005.**

Figura 3 Rua XV de Novembro, Curitiba, 1986. Autor Desconhecido. Origem: Arquivo público - FCC - Fundação Cultural de Curitiba

A rua de pedestre possui certos objetivos em seu planejamento, que vão além de restringir a circulação de veículos, mas também de se tornar um local agradável, que possua atrativos diversos para os usuários. As facilidades na hora das compras é um destes atrativos. Neste sentido, muitos dos calçadões são projetados inspirados em *shopping centers*, recebem tratamento paisagístico, piso padronizado, fontes, bancos, entre outros equipamentos comuns de se perceber em *shopping centers,* cuja transposição de uso foram para a rua. Esta pratica trouxe revitalização para o comércio central. Para este modelo de rua de pedestre usa-se a nomenclatura *pedestrian malls*[22]. Neste sentido, compreende-se que há uma forte relação entre o espaço do calçadão e o setor terciário.

Depois da criação da Rua das Flores em Curitiba no estado do Paraná, os calçadões passaram a surgir de forma intensiva no Brasil, configurando-se praticamente como um modismo político. No caso de Londrina, que se tornou a primeira cidade do interior do país a ter um calçadão, este foi apresentado como uma necessidade de solução urbana pelo prefeito Antonio Belinati.

O projeto foi apresentado à imprensa em 31 de maio de 1977, e divulgado em matéria de capa pela Folha de Londrina

> O centro de Londrina passará por uma reurbanização quase completa, segundo o projeto apresentado ontem pelo prefeito Antonio Belinati e outras autoridades e à imprensa, pelo arquiteto Jaime Lerner e sua equipe, que vieram especialmente para este fim. Será criada a "rua de pedestres", ao tempo em que passarão por completa transformação as praças Primeiro de Maio, Willie Davis e Marechal Floriano, bem com as áreas adjacentes ao Bosque. (...) A urbanização compreenderá áreas de lazer, como quiosques, bares, sorveterias, telefones, bancas de revistas, palco para "roda de música", abrigos para comercialização artesanal, teatrinho para crianças (...) ao tempo em que se estabelecerá mudanças no sistema viário, afastando da área central o automóvel, até onde isto for necessário.[23]

O texto demonstra as grandes transformações que estavam planejadas para o centro da cidade. O grupo de planejadores liderados por Jaime Lerner possuía em seu plano original diversos itens que não chegaram a ser concluídos, como: o playground e a total padronização dos quiosques com os tetos brancos. O calçadão de Londrina, em primeiro momento, foi construído entre as Ruas Professor João Cândido e Senador Souza Naves, mas foi expandido por mais duas quadras em 2002, através de um projeto de reurbanização da ACIL (Associação Comercial e Industrial de Londrina), passando pela Rua Pernambuco com seu limite na Rua Prefeito Hugo Cabral.[24] Já o projeto original de 1977 abrangia não somente a Avenida Paraná,

mas também o bosque e as praças apresentadas na matéria, conforme projeto oferecido por Lener à prefeitura[25] (figura 4).

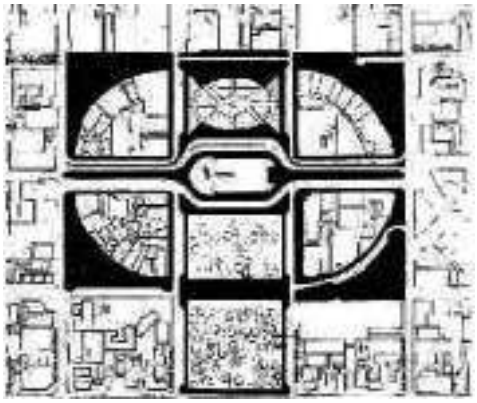


Figura 4 Projeto de Reurbanização de Londrina, por Jayme Lerner. Folha de Londrina, 01/06/1977

Independentemente da não aplicação total do projeto, o calçadão transformou completamente o modo de viver e de ver o a cidade. O calçadão se tornou um símbolo do centro urbano, e está fortemente relacionado na imagem mental dos habitantes. Um dos fatores que contribui para esta relação esta no desenho do piso. O desenho original possui o contraste entre o preto e branco, em formas geométricas, o que resulta em um efeito plástico de luz e sombra, realizado sobre pedra portuguesa em *patit-pave* (figura 5). O desenho foi feito pelo arquiteto Hely Brêtas Barros, um dos membros da equipe de Lerner. Atualmente o calçadão está passando por uma reforma no qual foi alterado as cores e o material do piso, que causou críticas por parte da sociedade ao poder público[26], alegava-se principalmente a perda de uma forte imagem identitária que a cidade possuía, ocasionando no tombamento de uma parte do calçadão, que manterá seu desenho original em frente ao Cine-teatro Ouro Verde, mas não impediu a reforma.

Figura 5 – Tradicional Piso do Calçadão de Londrina. Foto: Marcel Nagao Maciel[27].

O arquiteto Jaime Lerner deixava claro, em 1977, que "a idéia não é criar uma nova Curitiba"[28]. Cada cidade tinha seu próprio desenho, o que tornava seu calçadão exclusivo. A cidade de Londrina não foi diferente teve para o calçadão, aspectos relacionados a identidade local. Entretanto, ao se observar o mobiliário urbano aplicado ao calçadão é possível perceber alguns elementos que respondem a identidade paranaense e não se restringem à região, mas sim ao que se construiu historicamente com símbolo do Paraná, a araucária por exemplo.

Figura 6 Luminária no Calçadão de Londrina. Foto: Denise Januzzi, 2005 apud JANUZZI, 2006, p. 224.

Figura 7 Araucária - Foto: Autor Desconhecido, 07/05/2005. Wikimedia Commons.

É o caso visível das luminárias, cuja apresentação da forma, representam as araucárias, que apesar de ser um dos símbolos do Paraná, não é uma vegetação característica da região de Londrina, não se identificando com a cultura local[29] (figura 6 e 7[30]).

Diante do exposto e dos estudos realizados até o momento, algumas considerações podem ser feitas. Referente à conexão que há entre o desenho urbano e a construção de uma identidade local, os conceitos apresentados por Lynch são importantes para identificar como o *design*, a representação e o representado se relaciona com o observado; também se o usuário urbano o utiliza em seu cotidiano e de qual maneira, seja para sua orientação ou para a contemplação da paisagem urbana. Embora esta seja uma analise rápida, pode-se dizer que sim, há uma relação direta da imagem que foi construída para a cidade com o calçadão de Londrina. Esta imagem está relacionada com à que o londrinense construiu sobre sua cidade, e como esta ressona no cotidiano urbano por meio das manifestações na imprensa. O calçadão deve ser colocado em mais uma etapa do processo urbano de Londrina, pois este, inevitavelmente se modifica nos detalhes[31], detalhes estes que podem ter um significado expressivo no tocante à imagem da cidade e sua história.

---

[1] Graduando em História pela Universidade Estadual de Londrina, colaborador no projeto: Questões Urbanas, questões de urbanização: imagem, traçado, representações, sob a coordenação da Professora Dra. Zueleide Casagrande de Paula. E-mail: thiagotomoaky@gmail.com.

[2] JANUZZI, Denise de Cássia Rossetto. *Calçadões: a revitalização urbana e a valorização das estruturas comerciais em áreas centrais.* Tese de Doutorado – Área de concentração: Estruturas Ambientais urbanas. FAUUSP, São Paulo, São Paulo, 2006, p. 235.

[3] LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade.* Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2º edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p 02.

[4] LYNCH, 2010, p. 7-8.

[5] LYNCH, 2010, p. 3.

[6] LYNCH, 2010, p. 11

[7] LYNCH, 2010, p.11.

[8] LYNCH, 2010, p. 52

[9] LYNCH, 2010, p. 52

[10] LYNCH, 2010, p. 52

[11] LYNCH, 2010, p. 81.

[12] ARIAS NETO,José Miguel. *Eldorado: representações da política em Londrina, 1930-1975*. Londrina: Eduel, 2008. pp 8-11.

[13] Conforme apresentado no folheto propagandístico: COMPANHIA DE TERRAS ORTE DO PARANÁ. O Norte do Paraná. São Paulo, 1941 (ARIAS NETO, 2008, P.10).

[14] JANUZZI, Denise de Cássia Rosseto. O desenvolvimento de Londrina e as transformações nos espaços públicos da região central. *Semina: Ciência Sociais e Humanas.* Londrina, v. 26, p. 87-94, 2006. p.88.

[15] Compreende-se Limite, neste caso, também como um elemento da cidade, como aponta Lynch. Os limites são elementos lineares que não são utilizados ou entendidos como vias pelo observador, uma linha no qual duas fronteiras se encontram. “Ainda que possam não ser tão dominantes quanto o sistema viário, para muitos esses

elementos limítrofes são importantes características organizacionais, sobretudo devido ao seu papel de conferir unidade a áreas diferentes, como no contorno de uma cidade por àgua ou parede." (LYNCH, 2010, p. 52).

[16] LEMES, Edson Holtz. *Noites ilícitas: histórias e memórias da prostituição.* Londrina: Eduel. 2009. p 19.

[17] ARIAS NETO, 2008, p.19

[18] LEMES, 2009, 31

[19] JANUZZI, 2006, p. 109.

[20] Disponivel em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rua-XV.jpg> Acesso em 17/03/2011. Permissão do autor pela Wiki Commons.

[21] Disponíel em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rua_XV_de_Novembro_em_1896_Curitiba.jpg >. Domínio Público.

[22] De acordo com San Alex, podemos identificar sete modelos de ruas de pedestres: *pedestrian malls*, ruas com circulação seletiva e limitada de veículos, Pedestrianização de Ruas Estreitas e criação de Áreas Especiais, Área de pedestres junto ao transporte de massa, *pocket parks* (Parceria público-privado), Intervenção Gradativa, Programação ou fechamento temporário (feiras-livres, por exemplo). Neste trabalho optou-se por descrever mais profundamente o *pedestrian mall*, pois este se enquadra melhor ao objeto estudado. (Januzzi, 2006, pp 121-129).

[23] MUDANÇAS DA ESTRUTURA URBANA. Folha de Londrina, 01/06/1977. p. 01.

[24] JANUZZI, 2005, p.93

[25] CENTRO DE LONDRINA PASSARA POR TOTAL REURBANIZAÇÃO. Folha de Londrina, 01/06/1977. p. 24.

[26] REFORMA PÕE CALÇADÃO NA BERLINDA. Jornal de Londrina. 15/04/2010. Disponível em <http://www.jornaldelondrina.com.br/online/conteudo.phtml?tl=1&id=992850> acesso em 17/03/2011.

[27] Arquiteto e urbanista, autor do blog http://janela-londrinense.blogspot.com/, imagem retirada de < http://2.bp.blogspot.com/_X1GtU5iwmQY/TElaBABi-LI/AAAAAAAAANQ/g9OPpBA3Iy4/s1600/DSC04162.JPG > acesso em 17/03/2011.

[28] "A IDÉIA NÃO É CRIAR UMA NOVA CURITIBA". Folha de Londrina, 01/06/1977. p. 24.

[29] JANUZZI, 2006, p.224

[30] Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Auracaria_angustifolia.JPG > acesso em 17/03/2011. Domínio Público, disponível pela Wikimidia Commons.

[31]LYNCH, 2010, p. 2.

O DISCURSO DA IMAGEM: REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIO SOBRE O NAZISMO NA REVISTA VIDA POLICIAL (1942 – 1944)*

Tiago Weizenmann

Doutorando de História da
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

tiagoweizenmann@hotmail.com

Uma das produções jornalísticas de cunho policial de importante relevância no contexto do Estado Novo surgiu em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em 1938. *Vida Policial*[1], lançada na data de 30 de agosto de 1938, constituía-se como principal órgão mensal da Repartição Central de Polícia. Sua primeira edição, com tiragem de dois mil exemplares (VIDA POLICIAL, 01/1939), estaria condicionada ao advento do Estado Novo, em 1937, atendendo a desígnios específicos de um regime autoritário, forçado a estender a sua ideologia e o seu controle através de instrumentos de manipulação, como o domínio dos meios de comunicação de massa.

Como revista técnico-policial de frequência mensal, cumpria-se uma tarefa importante na construção de uma nova fase política instalada, ao afirmar, segundo a própria revista, que "*novembro de 37 é, sem dúvida, o marco inicial da obra grandiosa e bela que se processa em todo o País, presentemente, visando antes de tudo tornar o Brasil maior e mais digno*" (VIDA POLICIAL, 01/1939). Neste contexto, *Vida Policial*, imbuída de importantes e específicos compromissos, vinha a "*ser um reflexo nítido e fiel de todas as atividades policiais, em perfeita harmonia com os sentimentos e vibrações do organismo social*" (Idem).

A partir do contexto nacional e internacional, *Vida Policial* apresentou duas fases, reconhecidas pela composição e a produção do discurso policial entre os anos de 1938 a 1946. Um primeiro tempo pode ser traçado a partir de sua criação, em agosto de 1938, ao

rompimento das relações diplomáticas com os países do Eixo, em janeiro de 1942. Neste período, identifica-se uma estrutura da revista voltada aos interesses e anseios de um Estado autoritário recém implantado no Brasil[2]. Já em 1942, encontra-se a próxima marca temporal que definiu um segundo período para a revista, ano em que o Brasil posicionava-se ao lado dos países aliados, o que consequentemente significava opor-se à Alemanha, à Itália e ao Japão. Nesse momento surge uma retórica textual voltada às preocupações provocadas pelo estado de guerra, principalmente na tarefa de reprimir agentes totalitários, "*súditos do Eixo*", também denominados quinta-colunistas, presentes no país.

Nesse último contexto, diversas reportagens foram produzidas com ênfase à temática nazista. Entre as diferentes e variadas reportagens, encontravam-se séries de registros, como "*Cortando as asas do nazismo*", "*Os astros da Quinta-Coluna*" e "*Espiões que eu vi*", que divulgavam o combate policial às ações nazistas ou que se dedicavam ao relato de investigações que delatavam tramas de espionagem, através de publicações com imagens de acusados, participantes da "quinta coluna", combates à cultura material teuto-brasileira, através do confisco de livros, de rádios e de outros objetos que se caracterizavam como ilegais[3].

Ao buscar compreender algumas características discursivas deste periódico policial, delimitadas, inclusive, pelo corte temporal datado pelos anos de 1942 e 1944, o presente texto apresenta elementos retóricos construídos pelas imagens utilizadas pela revista, que passaram a atuar na figuração representativa do chamado *perigo nazista*, como formação de valores projetados por agentes policiais a indivíduos sociais previamente determinados, a assinantes e a leitores da revista. Dessa forma, entre as imagens que aqui serão analisadas, encontram-se dois conjuntos distintos: capas de edições da revista *Vida Policial* e charges reproduzidas pelo periódico. Nos dois casos há uma intencionalidade em assumir uma posição ideológica por parte de autoridades e entidades reguladoras, no sentido de encontrar mecanismos de controle

das consciências coletivas, referentes ao contexto nacional e internacional, atuando na dinâmica do imaginário e das representações sobre a temática do nazismo[4].

"CORTANDO AS ASAS DO NAZISMO"

A organização da imagem, quando analisada, revela o conteúdo, as concepções, os princípios e as ações da importante instituição policial estadonovista[5]. As imagens constituem uma categoria de análise documental[6], um ponto onde igualmente se condensaram conflitos ideológicos, que interferem no mundo do imaginário[7]. Buscando um diálogo entre esses documentos visuais e a problemática histórica do imaginário, o intuito é utilizar as imagens da revista *Vida Policial* como "*vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação da sociedade*" (MENESES, 2003, p. 28). A partir desse enfoque, foram selecionadas algumas imagens, que diretamente se relacionam com o propósito dessa investigação.

A capa[8] do exemplar de nº. 43, de fevereiro de 1942, que assinalava o surgimento da série *Cortando as asas do nazismo*, definiu a preocupação da instituição policial em relação aos inimigos do Brasil. Tratava-se, na visão policial, de um grande mal que deveria ser eliminado e banido do território nacional. A imagem é composta por elementos que denotam grande significado ideológico: ao fundo encontram-se a águia, símbolo do Terceiro Reich e a cruz gamada (suástica), cuja presença é contraposta pelo braço tatuado – a representação do continente americano – e pela tesoura, a qual é sustentada pela mão que surge na cena. Estes últimos elementos localizam-se no centro da imagem e tomam o lugar de destaque. Além dessa composição, a organização dos elementos projeta uma sensação de ação, na medida em que a tesoura corta as asas da águia.

Inevitavelmente destaca-se o conjunto de códigos da imagem, segundo a descrição acima, ao lançamento da série fixa realizada nesta mesma edição: "*Cortando as asas do nazismo*". Sem dúvida, a série policial serviu de inspiração e motivação para que a imagem fosse produzida, na medida em que o título de "*Cortando as asas do nazismo*", de todas as edições, era marcado pela presença de uma tesoura, cortando a palavra nazismo. Como apoio para interpretação e entendimento da imagem, a revista fornecia ao leitor, em um pequeno espaço de uma das primeiras páginas, uma legenda sob o título de "*Nossa Capa*".

> ***Cortando as asas do Nazismo***
> *Tal é o motivo da capa do presente número, com a qual "Vida Policial" inicia, para gáudio dos seus leitores, a mais sensacional das reportagens do momento: a divulgação completa e detalhada das atividades nazistas no Estado. Toda a perfídia, a traição e o desrespeito manifesto à soberania nacional dos insidiosos agentes do Reich serão mostrados em suas crônicas verdadeiras e sem retoques. (VIDA POLICIAL, 02/1942)*

A temática da imagem construiu-se a partir do contexto no qual se encontrava o país. A aproximação aos Estados Unidos provocou o afastamento diplomático entre os países do Eixo e o Brasil, quando relações foram publicamente rompidas no princípio de 1942. Dessa forma, a polícia brasileira estreitava suas relações com a polícia secreta norte-americana. A deflagração da guerra pelo Brasil contra os países do Eixo provocou uma radicalização ainda maior nos relatos de *Vida Policial*.

As capas das edições seguintes, principalmente as que foram produzidas no ano de 1942, não destoaram da edição número 43. Ao contrário, demonstraram um processo de continuidade na abordagem das temáticas representadas nas imagens, intensificando a proposta lançada a partir da edição de fevereiro. Todas elas traziam reforçavam o discurso

Revista Vida Policial. Fevereiro de 1942.

Revista Vida Policial. Maio de 1942.

Revista Vida Policial. Agosto de 1942.

maniqueísta policial: de um lado a competente organização policial disposta a garantir a paz social brasileira, afastando o perigo da "demoníaca ameaça quinta-colunista"; já de outro os terríveis agentes do quinta-colunismo, representantes das formas do mal e contrárias a todo processo civilizatório cristão.

Charges: a dimensão implícita e explícita

A série veiculada pela revista *Vida Policial*, "*Cortando as asas do nazismo*", além de narrar mensalmente, em vasto número de páginas, possíveis redes de espionagem nazistas que atuavam no país e no Rio Grande do Sul e as ações policiais contra o quintacolunismo no Brasil, inseriu ao longo do texto descritivo, imagens caricaturizadas dos inimigos políticos e dos inúmeros fatos que marcavam o conflito contemporâneo a sua edição.

Perpassam por essas imagens discursos silenciosos e sutis que insinuam leituras e escrituras (GURGEL, 2007), caracterizados pela agressão, ironização, ridicularização e crítica aos países e aos seus líderes que naquele momento eram considerados inimigos da nação.

As charges, além do seu valor como documento histórico, como depósito das forças ideológicas em ação, são também o espelho de um imaginário político em construção, bem como as caricaturas que mostram, contam, refletem e acompanham as principais concepções políticas do Estado Novo, moldando um imaginário coletivo sobre os inimigos do regime autoritário.

A identificação da origem das caricaturas é apresentada, na maioria das vezes, juntamente com a imagem. Percebe-se uma infinidade de jornais estrangeiros, uma significativa variação a cada edição da revista. Entre eles destacam-se o *New York Post*, *New York Times*, *Chicago Daily Times*, *Chicago Daily News*, *Daily Mirror*, *Philadelphia Enquirer*, *Punch* (Londres), *London Daily*, *Christian Science Monitor*, *Montreal Gazette*, *La Crítica* (Santiago), entre outros. A seleção das imagens de jornais estrangeiros atendia à necessidade de complementar o discurso descritivo.

O sarcasmo das charges é contínuo. Possibilitam um riso de zombaria sobre o contexto político. Adolf Hitler acabou sendo o personagem preferido e mais utilizado. As características e o comportamento deste protagonista das caricaturas proporcionaram a composição de um determinado estereótipo, baseado em elementos como fraqueza, penúria, fracasso, maldade e crueldade. Fatos que marcaram a derrocada do império nazista e os principais ideais da sociedade nacional-socialista também são apresentados nas charges, nas quais estes elementos recebem uma linguagem humorística, corroborando a intencionalidade de criar um determinado imaginário ligado aos nazistas.

Em Fevereiro de 1943, *Vida Policial* publicava a charge, na qual o Führer engolia desconfortavelmente o continente europeu. Hitler manifestou inúmeras vezes sua intenção de dominar toda a Europa, porém, seus planos começaram a ruir em virtude das derrotas do exército alemão frente a outras nações. O exagero presente na imagem demonstrava o fracasso das últimas campanhas militares de Hitler, principalmente nas guerras contra a União Soviética, tendo que "engolir" a Europa, sem "mastigá-la". O exagero na representação, que causa desproporção, propõe um sentido definido para a inteligibilidade da caricatura.

Revista Vida Policial. Fevereiro de 1943, p. 42. "Coitado... Ele ainda tem de mastigar, para engolir". (Birmingham Age-Herald)

Revista Vida Policial. Dezembro, 1942, p. 45. "A máscara, e ... o resto" (do London Daily Mirror)

Revista Vida Policial. Janeiro de 1943, p. 29. "A nova Europa será edificada pelo amor e pela fé do Führer" (Weekly Review - Londres)

As estratégias discursivas, como a *hiperbolização*, atualizam uma gama de efeitos de sentido, que vão da simples brincadeira à crítica feroz. O traço comum a todas é o humor, "*responsável pelos efeitos de sentido diversos que vão da seriedade à jocosidade*" (VEDOVATTO, 2000, p. 134). Nesse universo de recursos, a *ambigidade* constitui outra

estratégia discursiva empregada, cujo duplo sentido ou o jogo de opostos conduz a uma ou várias interpretações. A imagem de Hitler sobre uma montanha de caveiras (Janeiro de 1943, p. 29) é contrastada pela frase "*A nova Europa será edificada pelo amor e pela fé do Führer*", numa clara dualidade de ideias, em um jogo de opostos. Este contraste não é, no entanto, vazio de sentido, muito menos anula a intenção do discurso. Esta charge orienta e conduz o leitor a determinadas interpretações, àquelas que correspondem aos interesses de um contexto político mais amplo.

O bem e mal são duas forças constantes que se opõem ao longo do discurso policial, seja através das matérias editadas pelas reportagens investigativas, seja através da própria iconografia. Um jogo de opostos, que duela incessantemente pelo poder e que legitima a ação policial que combate as "*sombras sinistras que pairavam sobre o mundo civilizado*". A "*canalha nazi*", o "*poder satânico*", os "*tenebrosos facínoras*", são os inimigos políticos mais perigosos à nação e que, naquele momento, deveriam ser combatidos.

A relação que se faz entre o nazismo e as "forças satânicas", ao "ânimo maléfico" é expresso em várias caricaturas. *Vida Policial* congregou esse propósito ao longo do texto e a seleção de charges soube habilmente atender esse critério discursivo.

Dentro de uma conjuntura internacional e nacional, a veiculação de charges atendia um propósito específico, na construção de um imaginário sobre perigo e segurança nacional. As imagens permitiam uma apreensão mais rápida, pois são percebidas como totalidades, enfocando as marcas da visualidade em um dado produto cultural. O contexto político é o conjunto de elementos que intervêm na delimitação de sentido das imagens, definindo e demarcando o discurso próprio da iconografia. Nesta relação, o leitor acaba ocupando uma posição de sujeito em relação aos fatos do próprio discurso[9].

Pela dimensão lacunar apresentada pelas charges, a delimitação de sentido é complementada pela interpretação que o leitor realiza, obrigado-o a preencher os claros, a fim

de construir um significado. As representações visuais, que são compostas pelas caricaturas feitas sobre Hitler e a Segunda Guerra Mundial, inter-relacionam-se com as representações mentais – imagens da nossa mente –, que são as visões, as fantasias e os modelos construídos socialmente. É pertinente afirmar, portanto, que, para a construção de um imaginário sobre "*perigo nazista*" e segurança nacional, essa afinidade entre representações mentais e visuais foi essencial para a leitura das charges, que carregam consigo um discurso político e ideológico muito bem definidos. Os dois domínios apresentam uma inter-relação importante, pois "*não há representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não nos parece possível existirem imagens que não tenham qualquer vínculo com o concreto visualizado por nós*" (Idem, p. 25). Além dessa relação de complementaridade, a linguagem iconográfica das charges proporcionava uma forma de conhecimento acentuado através da interatividade, induzindo um *pensar metaforicamente* (VEDOVATTO, 2000, p. 153).

O humor presente nas caricaturas desempenha um papel social e político importante para a estruturação da revista *Vida Policial* e da série *"Cortando as asas do nazismo"*. Através do humor, buscava-se transmitir uma determinada versão dos fatos, uma verdade manipulada. Mesmo que as charges despertassem o riso, seu compromisso maior para a revista constituía-se em analisar e apresentar criticamente uma realidade "perigosa" ao Brasil, que poderia ser invadido, tomado e dominado por forças estrangeiras, destruindo uma das importantes idealizações estadonovistas: a brasilidade.

Produto amplamente utilizado nos meios de comunicação impressa, o humor é fator facilitador de comunicação e de integração. "*É espirituosidade, esperteza e alegria; é possibilidade de apresentar a realidade sob outro ângulo, é permissão de desmistificar valores e pessoas*" (Idem, p. 142). Além disso, o humor acaba envolvendo uma estrutura dialética, de negação e de afirmação, gerando conflitos e desequilíbrios. Ao satirizar e criticar,

defende a “verdade”, que pretende ser publicada. Empregado à política, o humor utilizado na revista policial tem finalidades definidas, expondo o inimigo ao ridículo, fazendo vacilar as suas melhores reputações, destruindo ou desfazendo os simulacros, desconfigurando e reconfigurando às avessas as imagens de marca, das quais dependem os níveis de sua popularidade (LANDOWSKI, 1995, p. 66).

A exposição ridícula do grande inimigo, da ideologia totalitária e das derrotas no conflito mundial constituem grande parte dos assuntos das charges publicadas pela imprensa policial. Tratam-se, dessa forma, de temas políticos importantes à época, representados, ao mesmo tempo, de uma maneira lúdica e crítica, com a intenção de destruir a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio (PROPP, 1992 apud VEDOVATTO, 2000, p. 145).

A análise crítica, a sátira e a provocação são elementos pertinentes do humor político das caricaturas, que suscitam uma trilha de concepções favoráveis ao Estado Novo, ao seu discurso e às ações policiais de perseguição, repressão e eliminação do perigo iminente no meio social brasileiro. A produção, e neste caso, a seleção das charges realizada pela revista *Vida Policial*, se expressa através de uma posição política de “anseio nacional”, que transcorre da simples diversão à crítica agressiva e destruidora do discurso iconográfico.

Os princípios de inteligibilidade aplicados às caricaturas fazem emergir as diferentes representações que a Polícia Política e que os redatores da revista procuraram controlar, relacionadas clarividentemente a questões de poder e de dominação. Coloca-se em evidência uma verdadeira luta, na qual prevalece exclusivamente a visão autoritária sobre o nazismo, o inimigo número um. Os mecanismos das charges delimitam e apresentam a criatividade da instituição em buscar impor a lógica policial, cujos valores e a concepção de mundo se fazem presentes nesta dinâmica. Para tanto, o humor também fez parte do discurso, tratado pelos redatores da revista como “*humorismo sadio*”, uma “*manifestação sincera e espontânea do*

otimismo, [...] um dos fatores decisivos da vitória absoluta da Polícia Rio Grandense sobre os inimigos do País, [...] em face dos ridicularmente presunçosos astros da quinta-coluna"(VIDA POPLICIAL, 10/1942, p. 13).

O momento lúdico, racional, político e irônico estão imbricados nas diferentes imagens publicadas pela revista. Todas elas procuraram construir um sentido objetivo e persuasivo, tornando-se elementos discursivos, carregados por uma forte conotação ideológica. Sua produção, seleção, e impressão demonstram as concepções políticas adotadas no plano regional por sujeitos que executam um projeto diretamente ligado às esferas mais amplas de poder no cenário nacional.

Instrumentos de comunicação, as imagens sintetizaram mensagens e conteúdos simbólicos, emitidos pela instituição policial. O aparente silêncio se contrapôs a um discurso tenaz e intolerante, disposto a estabelecer diálogos entre os sistemas ocultos e seus leitores. Neste processo, representações sobre o nazismo procuraram se firmar às consciências coletivas, em um duelo de opostos, entre os defensores da pátria e os quinta-colunistas, inimigos do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

1. BACZKO, Bronislaw. ***Imaginação Social.*** In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. Vol 5. Anthropos-Homem, 1985, p. 296 – 332.

2. BENEVENUTO, Estela Carvalho. ***A polícia e a revista Vida Policial: uma face do Estado Novo no Rio Grande do Sul***. Dissertação de Mestrado em História. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1997.

3. BURKE, Peter. ***Testemunha Ocular. Imagem e História***. Bauru: EDUSC, 2004.

4. CAPELATO, Maria Helena. ***Propaganda Política e controle dos meios de comunicação***. In: PANDOLFI, Dulce. Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro, 1999, p. 167 – 178.

5. CHARTIER, Roger. ***A história cultural: entre práticas e representações***. Lisboa: DIFEL, 1990.

6. DUTRA, Eliana. ***O ardil totalitário. Imaginário político no Brasil dos anos 30***. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1997.

7. FLÔRES, Onici. ***A leitura da charge***. Canoas: Ed. Ulbra, 2002.

8. GERTZ, René. ***O perigo alemão***. Porto Alegre: UFRGS, 1991.

9. GURGEL, Nair. ***A charge numa perspectiva discursiva***. Disponível em www.primeiraversao.unir.br/artigo135.html. Acesso em 15 de maio de 2007.

10. JODELET, Denise. ***Representações sociais: um domínio em expansão***. In: JODELET, Denise (org). As representações sociais. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 17 – 44.

11. KORNIS, Mônica Almeida. ***Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas em 1950***. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, nº 34, 2004.

12. KOSSOY, Boris. ***O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens***. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 25, nº 49, 2005, p. 35 – 42.

13. LANDOWSKI, Eric. ***Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges***. In: FACE, São Paulo, 4(2), julho/dezembro, 1995, p. 64 – 95.

14. MENESES: Ulpiano T. Bezerra de. ***Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço Provisório, propostas cautelares***. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.23, nº45, 2003, p. 11 – 36.

15. MOSCOVICI, Serge. ***Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história.*** In: JODELET, Denise. As representações sociais. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 45 – 66.

16. PESAVENTO, Sandra Jatahy. ***Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário***. São Paulo: ANPUH/Contexto. Revista Brasileira de História – Representações. N. 29, vol. 15, 1995, p. 09 – 27.

17. REVISTA VIDA POLICIAL: Agosto de 1938 a agosto de 1946 (Coleção completa - BIBLIOTECA DELEGADO PLÍNIO BRASIL MILANO – Academia de Polícia Civil do Estado do Rio Grande do Sul – Porto Alegre)

18. VEDOVATTO. Inez Olinda Baraldi. ***Charge na mídia impressa: articulação e efeitos de sentido***. São Leopoldo: Unisinos, 2000 (Dissertação de Mestrado).

19. WEIZENMANN, Tiago. ***Cortando as asas do Nazismo: representações e imaginário sobre a revista Vida Policial (1942 – 1944)***. São Leopoldo: 2008 (Dissertação de Mestrado).

* Este texto reúne uma breve síntese de parte da dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da UNISINOS. Para consulta do trabalho completo, conferir WEIZENMANN, 2008.

[1] Em relação à revista *Vida Policial*, consultar o estudo de BENEVENUTO, 1997.

[2] Os discursos estão amparados em questões de unidade nacional, de princípios patrióticos, na difusão do projeto político e ideológico do Estado Novo. Esta primeira caracterização ainda é complementada por traços que

demonstram certa simpatia à polícia alemã, reproduzindo, em seus exemplares, algumas análises sobre a organização da Gestapo.

[3] A presença de nazistas, embora fosse concreta e aceitável, passou a tomar proporções peculiares quanto à aplicação da violência a comunidades de alemães e teuto-brasileiros. No exagero das estratégias que moldavam representações sobre este "perigo", o Estado Novo, representado por chefes de gabinetes, interventores e secretários, não se preocupou em distinguir o nazismo do germanismo. A consequência desta postura disseminou práticas homogeneizadoras e violentas, carregadas de preconceitos radicalizados, que fez tornar qualquer alemão ou teuto-brasileiro uma espécie de "suspeito em potencial", "*súdito do Eixo*", mesmo pela ausência, muitas vezes, de provas concretas. Questões étnicas passaram a permear o discurso policial, fazendo com que o nazismo pudesse ser vinculado sem restrições ao germanismo.

[4] Como referenciais teóricos para o entendimento da dinâmica do imaginário e das representações sociais, destacam-se JODELET, 2001; MOSCOVICI, 2001; PESAVENTO, 1995; DUTRA, 1997; BACZKO, 1985.

[5] Ao estabelecer um diálogo com as imagens produzidas e reproduzidas pela revista, busca-se reconhecer "*seus códigos e suas realidades interiores, seus silêncios, isto é, seus significados, o sentido da vida e das ideias escondido sob a aparência das realidades exteriores, iconográficas, a realidade das aparências*"(KOSSOY, 2005, p. 40).

[6] O olhar investigador sobre as capas das revistas (entre fevereiro de 1942 a abril de 1944) propõe a consideração de dois importantes aspectos na análise das imagens (MENESES, 2003, p. 11). Elas constituem uma *materialidade objetual* (EDWARDS apud MENESES, 2003, p. 30), que concretizam na materialidade concepções sobre uma determinada realidade, de um dado grupo social. Por outro lado, as imagens produzidas e publicadas como capas desta mídia policial impressa, compõem uma linguagem de sentido, um discurso ideológico.

[7] Cabe lembrar neste momento a citação de Mônica A. Kornis, destacando que "*cabe sempre a indagação sobre como analisar as imagens, na medida em que, além de não se constituírem como expressão direta do real, assumem novos significados no momento em que são deslocadas para contextos históricos e formatos narrativos distintos*". (KORNIS, 2004).

[8] O inspetor Eraldo Rabello, além de redator, foi responsável pela elaboração das capas da revista. Como criador das imagens, as temáticas representadas não indicavam somente uma concepção individual de compreender a realidade, mas representava um grupo social que agiam, naquele momento, como organismo repressor frente às ameaças que se apresentavam ao corpo nacional.

[9] A recepção do sentido pelo leitor se constrói através da articulação do dito com o não dito, acionando sua memória para que ela forneça os dados contextuais necessários para a construção do dizer presente (FLÔRES, 2002, p. 32). A narrativa exercida pela ilustração constrói uma linguagem que tem compromisso com a realidade ou com a verossimilhança, além de relacionar-se "*com as condições de aceitabilidade da referência aos seus próprios signos e o ato da enunciação*" (Idem, p. 26). Essa condição constitui um ponto essencial para que as charges políticas, relativas ao contexto da Segunda Guerra Mundial, pudessem compor referências inteligíveis, de modo que os discursos enunciados fossem reconhecidos, aludindo a um mundo vivido, real.

"ESTÔMAGO", O FILME, COMO PRATO PRINCIPAL PARA A HISTÓRIA: PROJEÇÕES DA ALIMENTAÇÃO NO CINEMA

Uliana Kuczynski – Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR)/ Capes

Em 2007 é lançado o longa-metragem *Estômago*, dirigido por Marcos Jorge. O filme narra, basicamente, a inserção e "ascensão" social do protagonista Raimundo Nonato devido ao seu talento culinário. Ele é um retirante que chega na cidade grande sem perspectivas, mas que, ao longo da trama, conquista lugares de maior representatividade por possuir o dom de cozinhar. A figura deste cozinheiro, portanto, é permeada por situações vividas nas ruas da metrópole, num bar (onde trabalhara), num restaurante italiano e inclusive na cadeia. Porém, o preparo e degustação das iguarias de Nonato, ou Alecrim, para os companheiros do cárcere, são constantes na trama - o que leva o espectador a reconhecer a primazia dada à comida na totalidade da obra.

Comum em uma série de outras obras internacionais, a forma como a comida é evidenciada em *Estômago* chama a atenção para investigar o interesse da indústria cinematográfica neste tema. Com significativa notoriedade a partir, sobretudo, dos anos oitenta e tendo como emblema *A Festa de Babette* (Gabriel Axel, 1987), os filmes pautados na gastronomia tomam a cena e se estruturam num rol que pode ser encarado como um "gênero da comida". São obras como *O Jantar* (Ettore Scola, ITA/FRA, 1998), *O Tempero da Vida* (Tassos Boulmetis, GRE/ TUR, 2003), ou *Julie & Julia* (Nora Ephron, USA, 2009), os quais dispõem de enredos ou desfechos centrados no ato de sentar-se à mesa; na figura do cozinheiro e suas habilidades culinárias; ou ainda ambientado nos restaurantes. A ênfase nos pratos e/ou cozinhas tradicionais e a fotografia provocativa ao paladar também convergem para protagonizar a mesma questão.[1]

Cumpre observar que *comida*, aqui, é entendida no seu sentido mais abrangente, como uma categoria histórica, cujas relações culturais, de poder, seus valores simbólicos ou econômicos, encerram esse conceito, pois, que excede o nutricional. "Pois os padrões de permanência e mudanças dos hábitos e práticas alimentares tem referência na própria dinâmica social" (SANTOS, 2005, p. 13). Isso permite afirmar que *o que* se come é tão importante quanto *quando* se come, *onde*, *como* e *com quem* se come. E é desta maneira que ela aparece (também) nos filmes (sendo que em *Estômago*, importa *quem cozinha* o que se come).

O filme se encaixa no período da cinematografia brasileira que se convencionou chamar Retomada, após o restabelecimento do diálogo Estado/Cinema, através da Lei Rouanet em 1993, que fora interrompido em 1990, quando da extinção da Embrafilme. Após 2002 alguns autores classificam o período como Pós- Retomada[2], no sentido de já estar sedimentada, restabelecida a produção. Aí já é notória uma efervescência no fazer filmes nacional (em 2008, por exemplo, foram 90 filmes)[3], e o dito diálogo com o Estado está (indiretamente) representado pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), cuja função é fomentar e regular as atividades.

Vale notar que o filme foi premiado em Festivais Internacionais e Nacionais; foi vendido para 20 países; e está em negociação com os Estados Unidos seu *remake,* para transformá-lo em série. Aspectos esses que acentuam o olhar sobre a obra, instigando o trabalho com o filme na sua relação com a sociedade que o produz e consome.

* * *

O primeiro longa-metragem de Marcos Jorge é fruto do Prêmio de Produção de Filmes de Baixo Orçamento, do Ministério da Cultura e contou, ainda, com a colaboração do acordo bilateral de co-produção entre Brasil e Itália. Desde 1970 ele não havia sido utilizado, mas a produtora Claudia da Natividade, recorrendo a ele, completou a viabilização da obra. Sua realização (filmagem) ocorreu no Brasil e seguiu para a Itália, para a finalização, culminando com o lançamento em 2007, no Festival do Rio, onde já conquistou prêmios.

O roteiro, por sua vez, é adaptado do conto “Presos pelo Estômago”, do livro “Pólvora, Gorgonzola & Alecrim”[4], no qual Lusa Silvestre reúne ainda outras ficções pautadas na comida, na gula, nas maneiras de cozinhar e comer. Isso é perceptível no próprio nome do livro/conto, bem como sua clara ligação com o “visceral” título do filme. Já sobre as divergências entre as duas linguagens (literária e fílmica), é possível resumir o seguinte: para o longa-metragem (112min) a história fora ampliada, mantendo do conto a trama ocorrida na cadeia, que seria o “presente”. O final tragicômico que o filme oferece não aparece no livro (nesse há uma tentativa de fuga frustrada pelo peso excessivo dos comensais na cela). Porém o nome do personagem, e o tom grotesco - que garante certa peculiaridade à *Estômago* frente a outros “filmes gastronômicos” - e o talento de Nonato na cozinha improvisada da cela (incluindo até algumas receitas), são mantidos[5].

Figura 1: Interior do "Boteco do Seu Zulmiro", quando Íria experimenta as coxinhas de Nonato

Como foi dito no início, o filme narra a inserção e "ascensão" de Raimundo Nonato. A narrativa é não-linear e intercala presente – ambientado na penitenciária – e passado – Nonato na cidade grande, trabalhando no Boteco do Seu Zulmiro, e depois no Restaurante Italiano Boccaccio, para onde o protagonista é convidado a trabalhar, quando descoberto o sucesso de seus "quitutes". Aí Nonato ainda conhece Íria, a quem também "prende pelo estômago", mas dessa vez é recompensado com o sexo. Sedimentado, então, como fio-condutor, o dom de cozinhar do protagonista e o conseqüente prazer proporcionado pelas iguarias por ele preparadas (a *comida*) é possível perceber os "pontos de virada" (desencadeadores de eventos essenciais na narrativa) fixados no manejo e degustação dos alimentos, enquanto base para as relações entre os personagens e a conquista de poder.[6]

Sobre o roteiro, além do fio-condutor e dos pontos de virada, é possível incluir a fotografia privilegiando o ato de cozinhar/comer com planos mais fechados e iluminados. É o que ocorre em uma das cenas iniciais, de quando Raimundo Nonato descobre seu talento no boteco do seu Zulmiro: um plano-sequencia fechado no preparo das coxinhas e pastéis, com iluminação e música envolventes, aproximam o espectador. O tempo da cena é vagaroso e a câmera-lenta aguça a atenção do público, que pode flagrar, além do modo de preparo e dos ingredientes, as unhas sujas do cozinheiro. A beleza desta cena um tanto paradoxal representa uma espécie de ritual gastronômico, no qual o "pobre-coitado" se torna Cozinheiro.

Figura 2: Raimundo Nonato em sua primeira experiência na cozinha do boteco.

É evidente, pois, a maneira grotesca, acima referida, com que o filme representa a comida. E isso confere às coxinhas de *Estômago* certa peculiaridade frente às obras fílmicas que primam pela *finesse* da culinária francesa, ou pelos romances ambientados em requintados restaurantes europeus, por exemplo. A própria fotografia cujos enquadramentos tendem a provocar a expressão "comer com os olhos", como ocorre em *Garçonete* (Adrienne Shelly, USA, 2007), *A Grande Noite* (Campbell Scott e Stanley Tucci, USA, 1996) ou *Simplesmente Martha* (Sandra Nettelbeck, AUS/DEU/ITA/CHE, 2001), retrata, no filme de Marcos Jorge, também os insetos que habitam o boteco, o óleo sujo marrom-escuro, e a cozinha improvisada no ambiente inóspito da cela.

Mas a intenção aqui não é categorizar ou rotular tais filmes, mas buscar suas imbricações nas dinâmicas sociais, nas quais está imerso o imaginário ali representado. Pois o Cinema, como é sabido, permite compreender costumes, visões políticas, econômicas e culturais sobre determinado período; tanto ao que é reportado na narrativa quanto ao período de criação do filme.[7] Como no caso de *Estômago*, de 2007, ambos são contemporâneos (fins do séc XX/ início do XXI, através da metrópole que presencia o êxodo rural, a lotação no sistema carcerário e a culinária internacional italiana, globalizada) é oportuno considerar a teia semântica da qual a obra faz parte, buscando uma "interconexão com as demais representações culturais de um certo período" (FREITAS, 2004, p.7), além do contexto mais abrangente do qual a obra faz parte.

Por esse motivo, e pelo que o filme mesmo oferece enfocando a questão da comida, cumpre notar a presença de uma série de longas-metragens que partilham de uma linguagem cinematográfica comum, qual seja, basicamente: a comida como fio condutor da narrativa ou como argumento para desfechos (elementos oferecidos pelo roteiro); a utilização de planos mais fechados (médio ao plano-detalhe) no preparo de alimentos; e o som, no qual o tilintar de louças e talheres e o borbulhar de frituras denunciam a presença constante da comida ao espectador destas obras – um gênero, portanto.

Pois os gêneros cinematográficos estão fortemente ligados à estrutura econômica e institucional de produção, adotada como uma das primeiras estratégias dos grandes estúdios de Hollywood nas décadas de 20 e 30 para atrair e fidelizar os espectadores, facilitando a produção. Isso porque cada gênero tem seus próprios códigos de construção dramática, eles são estruturas narrativas e encenações que cativaram o público e "acabam constituindo uma espécie de repertório que cada novo filme do gênero convoca mais ou menos conscientemente" (AUMONT, 2003, p. 143), lembra Jacques Aumont. Esse autor ainda alerta que os gêneros são plenamente históricos, pois devem ser reconhecidos pelo público e pela crítica para serem reinventados dentro de uma mesma estrutura, garantindo assim sua aceitação.

Esse tema tão caro a indústria cinematográfica é facilmente perceptível na cultura alimentar, bem como no cotidiano mais geral. Não apenas na proliferação de cursos e gastronomia e best-sellers com receitas especiais. Notem-se os debates sobre obesidade, alimentos geneticamente modificados, vegetarianismo; as preocupações, inclusive acadêmicas, em resgatar/enraizar tradições culinárias; a publicidade do ramo alimentício que

acompanha as provocantes fotografias dos programas televisivos, nos quais a profissão de *chef* de cozinha ganha notoriedade.

Certamente o alimento sempre teve sua relevância, mas a reputação que a sociedade contemporânea lhe confere é singular. “Afinal, desde as últimas décadas do século XX, o ‘assunto alimentação’ conquistou um espaço espetacular na mídia, incluindo inúmeras intolerâncias e distúrbios mas também diversas maneiras de transformar o alimento em algo completamente atraente a sensacional”[8]. O que é potencializado pela supremacia da imagem na sociedade midiática contemporânea.

Considerando a mudanças na alimentação, percebem-se significativas transformações acompanhando o processo de industrialização, urbanização e globalização, nas últimas décadas do séc XX. O alastramento e enraizamento das redes de *fast food* podem ser vistos como emblemas desse processo, acarretando alterações nas maneiras de preparar e conservar os alimentos. Trata-se da industrialização, racionalização e funcionalização da alimentação, bem como da consequente padronização do gosto[9]. A esse contexto é possível associar as formas de consumo dos alimentos também sofrendo alterações. As refeições regradas em horários e na presença da família são eventos de luxo na sociedade atual, ávida por soluções práticas.

Por outro lado o movimento *slow food*, uma espécie de ONG criada na Itália, em 1986, visa defender os alimentos e modos de preparo tradicionais, buscando a preservação de aromas e sabores e primando pela biodiversidade alimentar. As discussões acerca “d’as cozinhas”, também entram nesse palco. Cozinha regional, cozinha internacional, ou ainda a cozinha “fusão” - que congrega alimentos e elementos de regiões diferentes - representam a “expressão destes tempos de globalização ou mundialização”[10]. Aliás, a cozinha italiana internacional, conforme observada em *Estômago* e mencionada acima, recebe a definição de internacional quando praticada fora de seu local de origem.

É possível vislumbrar desse contexto, e, no geral, nos filmes que compõem dito “gênero da comida” uma considerável valorização à gastronomia – entendida como o agrupamento de conhecimentos racionais ligados à prática da arte culinária. Questões mais específicas também aparecem neles priorizadas (ou até elogiadas). As raras refeições em família, preparadas no próprio lar; as sociabilidades e hierarquias decorrentes daí ou do âmbito maior de um restaurante; a figura do cozinheiro e seu talento que lhe garante status/poder; a busca por receitas e confecções de alimentos típicos. Elementos esses representados em *A Comilança* (Marco Ferreri, FRA/ITA), de 1973, em *Quem está matando os grandes chefs da Europa?* (Ted Kotchef, DEU/FRA/GBR) de 1978, e no já citado *A Festa*

de Babette (Gabriel Axel, DNK/FRA), de 1987, mas que se impõem com efervescência a partir dos anos noventa – também desde as últimas décadas do séc XX.

Convém, por fim, ampliar as considerações sobre o "produto cultural" cinema. Ou seja, a "arte em movimento", entendida como uma expressão cultural, mas de consumo (simbólico), que se estrutura em nível industrial, mercadológico e institucional, e que está estritamente ligado à técnica[11]. Tais considerações demandam, consequentemente, pensar a fonte fílmica nesses moldes: investigando as condições de produção, circulação e recepção, que são cruciais para alicerçar a compreensão do sentido do filme, entendendo que, é na dinâmica da sociedade que ele se configura.[12]

Filmado no Brasil, com atores nacionais (embora de diferentes regiões), e finalizado na Itália, o filme contou também com consultores de comportamento: Luís Mendes e Geraldine Miraglia.

O primeiro, um ex-presidiário que consagrou-se escritor, auxiliou nas cenas ocorridas no cárcere. A segunda, uma *chef*, prestou consultoria na cozinha, auxiliando no preparo das iguarias, na composição desses cenários, inclusive oferecendo treinamento para o ator João Miguel representar com o maior grau de realismo possível. Vale frisar que além do treinamento culinário, o ator teve auxílio de um dublê para as cenas que exigiam mais agilidade com os utensílios.[13] Ora, todos esses cuidados garantem, certamente, maior qualidade e semelhantes escalas de atuações no filme deste "gênero" (dentre uma série de profissionais que trabalham na produção cinematográfica).[14]

A experiência dos criadores no trabalho com curtas, publicidade, e na cena italiana, certamente colaborou para a estética da obra, bem como para sua dupla-nacionalidade. Essa é maneira de facilitar a entrada do produto na União Européia, é uma estratégia que toma corpo no "cinema da retomada". Gerenciado pela ANCINE, atualmente o Brasil tem acordos bilaterais com nove países, dentre os quais Portugal conta com 25% da fatia; o multilateral "Latin American Film Coproduction Agreement" participa com 49% do total de produções.[15]

Considerando, então, os impasses de uma indústria audiovisual em desenvolvimento (carente da sedimentação do tripé produção/distribuição/exibição), o cinema nacional ainda tem pouca visibilidade até dentro do próprio território, mas é possível notar alguns avanços. Ele "assumiu a mentalidade comercial", como afirma Ismail Xavier[16], e as vistas para o mercado internacional.

O Ministério das Relações Exteriores também trabalha no sentido de promover, acompanhar e coordenar a iniciativas brasileiras no campo do audiovisual no exterior através da Divisão do Audiovisual (DAV), desde 2005. Os incentivos aos Festivais e a criação das

Semanas de Cinema Brasileiro no Exterior também são frutos de tais políticas: a iniciativa visa estabelecer contatos e promover a cultura brasileira a partir de "feiras de exposição/negócios" que contam com a circulação filmes, inclusive com a presença de atores, diretores e produtores. Além de países da América Latina são parceiros os Estados Unidos, Canadá, Itália, Portugal, Alemanha[17]. Contudo há que se destacar que essas "políticas públicas para o setor precisam ser aprimoradas e os mecanismos de diálogo com o mercado externo, ampliados e fortalecidos"[18], conforme concluído no Brasil CineMundi – 1st International Coproduction Meeting.

Estômago, por sua vez, estrelou em um Festival (do Rio, comentado no início) e circulou em vários outros, dentro e fora do país, nos quais, inclusive, obteve uma série de premiações. Nesse sentido é interessante relevar que, além de ser exibido na "Mostra de Cinema Culinário em Berlim", o filme contou com a estratégia de servir banquetes, tais quais os do filme, nesses circuitos de exibição. Foi o que ocorreu naquela Mostra e também no Festival do Texas – um mérito de divulgação por conta do próprio tema. Mas o site do filme também oferece as receitas compiladas em um livro para download, e a versão em DVD, a cada cena do cozinheiro em ação, aparece um ícone (a toca de *chef*), e ao "pausar" a cena é possível conferir a fórmula – também peculiares "sinergias" através do tema.

Nesse recorte da cinematografia nacional do qual o longa faz parte, destacam-se também uma mescla, ou hibridismo entre a linguagem publicitária, televisiva, bem como a do vídeo-clipe e até da internet, configurando maior apuro técnico. Conforme Marina Marson, o cinema atual "alia diversidade temática a uma padronização estilística, compreendendo filmes realizados com maior apuro técnico e linguagem transnacional, porém com cenários, histórias, 'cores locais' em uma espécie de 'brasilidade *for export*'" (MARSON, 2009, p. 177). Isso através de novas leituras sobre a cultura popular "mais atenta a valores universais facilmente reconhecíveis e identificáveis em qualquer mercado de bens simbólicos do mundo globalizado" (MARSON, 2009, p.158), conforme é possível perceber na gastronomia praticada por Raimundo Nonato. O "*chef*-detento" que mesmo na super-populosa cela realiza "milagres culinários", demonstrando os ensinamentos de seu tutor - "Cozinhar é uma arte, Nonato!".

Porém, admitindo o caráter polissêmico das imagens, é importante recorrer ainda a outras fontes que não necessariamente imagéticas, mas que estejam intimamente ligadas à obra fílmica em questão. Conforme Freire Ramos, as impressões dos consumidores/espectadores do filme (além dele em si) é essencial para entender o fenômeno da produção de significados[19]. Desta forma, o exame às críticas feitas ao filme constitui-se em

frutífero objeto de análise, uma vez que colaboram (ou não) para sedimentar o problema e as possíveis conclusões levantadas na investigação da fonte fílmica. Aqui, particularmente: a atração que a questão da comida exerce no espectador de *Estômago*, bem como a menção àquelas outras obras que congregam esse mesmo "gênero".

A revista inglesa Screen International, em matéria assinada por Denis Seguin, na intenção de mostrar o alcance internacional de *Estômago*, diz o seguinte sobre o filme:

> "Uma mistura de comida, sexo e poder que não é vista desde "O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Mulher e Seu Amante", de Peter Greenaway, a estréia de Marcos Jorge na direção de longas é uma revelação inesperada. Estruturado menos como um "quem fez?" e mais como um "o que ele fez?", como uma deliciosa refeição em um clima estrangeiro, ele atravessa o palato para liberar um inesperado mas adequado toque final. Talvez nem todos os fregueses deixarão Estômago satisfeitos, mas não é possível ver este filme sem ficar com fome."(Disponível em: < www.screendaily.com>, acesso em: mar/2011)

A de Luiz Zanin Oricchio, no jornal Estado de São Paulo aponta o estilo pendendo ora para o sutil, ora para o grotesco, mas lembra:

> "É muito agradável ver a alimentação tratada com tanto amor no cinema. Tal como A Festa de Babette, Estômago é uma homenagem do homem a si mesmo, essa nossa espécie que, ao evoluir do cru ao cozido, fez da necessidade básica do sustento físico uma arte e sabedoria milenares. Mas, se não fosse o João Miguel." (Disponível em: <www.estadao.com.br>, acesso em: mar/2011)

Já Débora Miranda, do G1 inicia sua opinião da seguinte forma: "Pense num filme que mistura com inteligência todos os ingredientes que o Brasil e seu cinema têm de melhor – não necessariamente de bom, mas que provoque o espectador, aguce os sentidos e faça reagir." (Disponível em: <www.g1.globo.com>, acesso em: out/ 2009). Em geral alertam que o tom tragicômico pode comprometer o agrado ao público, mas, em geral fazem alusão a outros filmes como *A Festa de Babette* e *A Comilança*, lembrando ainda, do tema da alimentação e seu poder de sedução.

* * *

Estômago expressa a visceralidade de seu título nas contradições sociais, mas não deixa de ter um sabor peculiar que lhe permite perceber o imaginário ali representado. Mais do que um entretenimento ou mercadoria de valor simbólico, o filme é uma construção do homem. Pensada, engendrada, viabilizada, realizada, comercializada e recepcionada em uma conjuntura histórica.

Conjuntura essa cujo tema da alimentação toma proporções de ser discutida, estetizada, divulgada, nos diferentes meios de comunicação, que inclusive o cinema nacional (ou bi-nacional, nesse caso) se prestou a tratá-la. Nessa metáfora das contradições sociais que

propõe inúmeros temas para trabalhar (prostituição, êxodo rural, etc), a questão da gastronomia, ou da *comida* (categoria histórica), conforme fora trabalhado aqui, chamou maior atenção para esta particular pesquisa. Isso pela frequencia, também, em outros produtos culturais de variados países priorizando o mesmo tema e compondo o que aqui foi chamado de "gênero da comida". Historicizá-lo, portanto, foi o que se pretendeu. Considerando não apenas a linguagem, mas as demandas funcionais da indústria cinematográfica no que se refere a produção, circulação e recepção das obras, em especial *Estômago*.

Mesmo não sendo um "típico filme histórico", com eventos e personagens datados, cristalizados numa memória nacional, por exemplo, tomar *Estômago* como fonte não só permite explorar, a partir dele uma "história contemporânea do cinema nacional", como também permite ampliar o olhar do pesquisador para perceber que todo filme tem sua historicidade. Todo filme está carregado simbolicamente, por ser uma expressão artística, mas também de condições específicas (econômicas, políticas, culturais, ideológicas) para sua produção, sendo, portanto, um prato cheio para compreender a relação entre a História e o Cinema.

Referências Bibliográficas:

AUMONT, Jacques [et alli]. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

_____ *Dicionário teórico e crítico de cinema.* São Paulo: Papirus, 2003.

CARNEIRO, Henrique. *Comida e sociedade: uma história da alimentação.* Rio de janeiro: Elsevier, 2003

DUCROT, Victor Ego. *Los sabores del Cine*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

FISCHLER, Claude. A Mcdonaldização dos costumes. In: FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo. *História da Alimentação***.** São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos Históricos – Revista Fundação Getúlio Vargas* (Dossiê "História e Imagem"). Rio de Janeiro, n 34, jul/dez, 2004.

LAGNY, Michelle. O Cinema como fonte para a História. In: NÓVOA, J., FRESSATO, S. B., FEIGELSON, K (Orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História.* São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 99 – 131

MARSON, Marina Izar. *Cinema e Políticas de estado: da Embrafilme à Ancine.* São Paulo: Escrituras, 2009

MELEIRO, Alessandra. (Org) *Cinema e Economia Política* – Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. vol II. São Paulo: Escrituras, 2009.

MORETTIN, Eduardo V. *O Cinema a como fonte histórica na obra de Marc Ferro.* História: Questões & Debates. Curitiba, ano 20, nº 38, p. 11-42, jan/ jun, 2003.

OLIVEIRA, Dennison de. (Org.). *O Túnel do Tempo: um estudo de História & Audiovisual.* Curitiba: Juruá, 2010

ORICCHIO, Luís Zanin. *Cinema de Novo – balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil.* Bauru: EDUSC, 2002.

SANTOS, Carlos Roberto Antunes dos. A Alimentação e o seu lugar na História: os tempos da memória gustativa. *História: Questões & Debates*. Curitiba, nº 40, p.11 - 31, Editora UFPR, 2005.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Transformações das intolerâncias alimentares em São Paulo, 1850 – 1920. *História: Questões & Debates***.** Curitiba, ano 22, n 40, p. 81-94, jan/ jun, 2005.

SCHLOSSER, Eric. *País fast -food.* São Paulo: Ática, 2001.

SILVESTRE, Lusa. *Pólvora, Gorgonzola & Alecrim*. São Paulo: Jaboticaba, 2005.

STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do destrerro de Florianópolis, nº51, p. 19 – 53, jul/dez, 2006.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____ *O discurso cinematográfico; a opacidade e a transparência.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Referências eletrônicas:

www.ancine.org.br

www.cenacine.com.br

www.estomagoofilme.com.br

www.historiadaalimentacao.ufpr.br

www.screendaily.com

www.estadao.com.br

[1] Ver, sobre outros filmes que protagonizam a gastronomia: DUCROT, Victor Ego. *Los sabores del Cine*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

[2] ORICCHIO, Luís Zanin. *Cinema de Novo – balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

[3] MELEIRO, Alessandra. (Org) *Cinema e Economia Política* – Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. vol II. São Paulo: Escrituras, 2009.

[4] SILVESTRE, Lusa. *Pólvora, Gorgonzola & Alecrim*. São Paulo: Jaboticaba, 2005.

[5] Para as questões da adaptação da linguagem escrita para a linguagem fílmica (necessariamente diferentes), ver: STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do destrerro de Florianópolis, nº51, p. 19 – 53, jul/dez, 2006.

[6] Essa “ascensão”, portanto, é reconhecível nos espaços: do boteco ao restaurante de culinária internacional; do cantinho no chão da cela, ao colchão, depois ao beliche, culminando no primeiro andar deste, o topo do representativo de poder naquele ambiente; do fogareiro dentro da cela à cozinha da penitenciária.

[7] Ver: LAGNY, Michelle. O Cinema como fonte para a História. In: NÓVOA, J., FRESSATO, S. B., FEIGELSON, K (Orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História.* São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 99 – 131; e MORETTIN, Eduardo V. *O Cinema a como fonte histórica na obra de Marc Ferro.* História: Questões & Debates. Curitiba, ano 20, nº 38, p. 11-42, jan/ jun, 2003.

[8] SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. Transformações das intolerâncias alimentares em São Paulo, 1850 – 1920. *História: Questões & Debates***.** Curitiba, ano 22, n 40, p. 81-94, jan/ jun, 2005, p.84

[9] Ver: CARNEIRO, Henrique. *Comida e sociedade: uma história da alimentação.* Rio de janeiro: Elsevier, 2003; SCHLOSSER, Eric. *País fast -food.* São Paulo: Ática, 2001; e FISCHLER, Claude. A Mcdonaldização dos costumes. In: FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo. *História da Alimentação***.** São Paulo: Estação Liberdade, 1998

[10]SANTOS, Carlos R. Antunes. *A Alimentação moderna: fusão ou confusão.* Disponível em: <www.historiadaalimentacao.ufpr.br>, acesso em: mar/2011.

[11] AUMONT, Jacques [et alli]. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

[12] Ver: OLIVEIRA, Dennison de. (Org.). *O Túnel do Tempo: um estudo de História & Audiovisual.* Curitiba: Juruá, 2010.

[13] Informações contidas no site e nas sessões extras do DVD, onde é possível encontrar ainda o depoimento de Claudia da Natividade sobre a grande quantidade e o valor investido nos alimentos e pratos especiais do filme. Disponível em: <www.estomagoofilme.com.br>, acesso em: mar/2011.

[14] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico; a opacidade e a transparência.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

[15] Disponível em: <www.ancine.org.br>, acesso: jun/2010

[16] XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

[17] MELEIRO

[18] Disponível em:<www.cenacine.com.br>, acesso em: mar/2011

[19] RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil.* Bauru: EDUSC, 2002.

O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO COMO IMAGEM: O SIMULACRO NA PAISAGEM DE OURO PRETO.

VANESSA REGINA FREITAS DA SILVA
Universidade Federal de Pelotas/RS
CAPES
vanessareginafreitas@gmail.com

Introdução

O debate sobre a preservação do patrimônio no mundo é crescente e esta pesquisa[1] contribui com uma reflexão sobre o que representa o patrimônio edificado na atualidade e a motivação para a sua preservação. Para tanto, a reconstrução de uma edificação localizada na Praça Tiradentes, em Ouro Preto, Minas Gerais, é utilizada como estudo de caso. Ressalta-se então a importância de Ouro Preto, cidade capaz de se tornar referência sobre as discussões patrimoniais no Brasil.

O objetivo é discutir a valorização do patrimônio arquitetônico a partir da imagem que evoca sobre a paisagem preservada. Para o desenvolvimento do trabalho foi aplicada uma metodologia técnica – através da coleta de dados por meio de pesquisa de campo com registro fotográfico da edificação e do contexto onde se insere e levantamentos documentais sobre a história da edificação e sobre o projeto executado – e uma metodologia de análise – através dos marcos teóricos utilizados após extensa pesquisa bibliográfica, entre os quais se destacam Milton Santos e Baudrillard, respectivamente sobre paisagem e imagem.

Uma Reconstrução em Ouro Preto

A antiguidade de Ouro Preto e a sua representação na história do país, bem como o valor arquitetônico e paisagístico que possui, refletem no entendimento do patrimônio cultural do Brasil e nas políticas públicas de preservação desde a década de 1930. O arraial que deu origem à atual Ouro Preto foi fundado em 1698, iniciando o Ciclo do Ouro no Brasil. Em 1711 foi elevada à categoria de vila com o nome “Vila Rica” e tornou-se capital da capitania de Minas Gerais em 1720. Ainda no século XVIII, em 1789, foi palco da Inconfidência Mineira, expressivo movimento separatista contra a Coroa Portuguesa. Em 1823 foi alçada por Dom Pedro I à “Imperial Cidade de Ouro Preto”, adotando a partir de então o nome “Ouro Preto”. Somente ao final do século XIX, em 1897, a capital do Estado de Minas Gerais é transferida de Ouro Preto para Belo Horizonte.

Ouro Preto foi declarada Patrimônio Nacional em 1933, mediante um decreto do governo provisório federal. Após a criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional/IPHAN em 1937, a cidade foi inscrita no Livro do Tombo de Belas Artes (1938), no livro Histórico e, décadas depois, no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (1986). Foi a primeira cidade brasileira a receber o título de Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas/UNESCO em 1980. Seu rico acervo edificado tornou-se mais valorizado especialmente a partir dessa época, intensificando o turismo no local, o que aumentou a intenção em manter seu caráter paisagístico preservado.

Os títulos e inscrições citados justificam a permanência da cidade como exemplar de sítio histórico com grande expressividade e importância. Nesse contexto, intervenções em sítios urbanos tombados, como Ouro Preto, suscitam discussões sobre como realizá-las de modo a preservar a paisagem e a imagem de uma cidade como um bem patrimonializado. A Praça Tiradentes é um referencial de centralidade de Ouro Preto, ponto de encontro, local das festividades e solenidades. Agrega valores estéticos, históricos e econômicos que reforçam a preocupação em preservar a imagem urbana evocada como memória e como patrimônio, nacional e internacionalmente.

a) b)

FIGURA 01 – A Praça Tiradentes em Ouro Preto.
a) a edificação reconstruída a direita da foto. b) a edificação reconstruída a esquerda da foto.
Fonte: Vanessa Regina Freitas da Silva. Acervo particular, 11 ago. 2009.

Para a análise proposta, uma edificação localizada nessa praça foi determinada como ícone: o atual Centro Cultural e Turístico do Sistema FIEMG - Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais. O local onde está implantado o centro foi reconstruído, após o incêndio que destruiu a edificação do século XVIII, um dos marcos edificados da praça.

A edificação destruída abrigava o “Hotel Pilão” em todo o seu segundo piso. O serviço de hotelaria era uma referência para os moradores que denominavam a edificação como “O Pilão”. No subsolo e no pavimento térreo existiam comércios: lojas de móveis e eletrodomésticos, de artesanato e de pedras preciosas e jóias; uma farmácia; e um café que permitia acesso à rede internacional de computadores. Não há registros exatos que atestem a época da construção, mas segundo De Grammont (2006), após o incêndio, escavações

realizadas revelaram estruturas de alvenaria de pedra do século XVIII. Outros indícios apontam três fases: em 1812 existiam três casas no local, em 1868, duas; e em 1894 apenas uma. Ou seja, foram feitos remembramentos até chegar à tipologia de uma edificação única no século XIX.

O incêndio no imóvel começou no fim da tarde do dia 14 de abril de 2003 e se alastrou rapidamente; em duas horas a edificação estava destruída pelo fogo. Existem controvérsias sobre a causa do incêndio e um inquérito permanece instaurado. O prédio foi comprado por um empresário meses antes do incêndio; a intenção era transformá-lo em um empreendimento mais moderno, mas mantendo o uso hoteleiro. Desde essa compra, o hotel não estava mais em funcionamento; apenas os comércios foram mantidos. Após o incêndio e destruição do imóvel, o qual possuía um seguro contra sinistros, o proprietário decidiu vendê-lo, realizando a transação em dezembro de 2004. Sendo assim, a FIEMG tornou-se a proprietária e, em 2005, iniciaram os debates junto com a Prefeitura de Ouro Preto e o IPHAN sobre a forma de intervir na cidade tombada. A instalação de um Centro Cultural e Turístico em Ouro Preto aproveitou a boa localização do imóvel no espaço urbano e a vocação turística da cidade.

a) b)

FIGURA 02 – a) A edificação sendo consumida pelo fogo. Fonte: Eduardo Trópia. Jornal Estado de Minas. Belo Horizonte, p. 01(capa), 15 abr. 2003. b) O aspecto da edificação no dia posterior ao incêndio. Fonte: Marcelo Santa'Anna. Jornal Estado de Minas. Belo Horizonte, p. 01(capa), 16 abr. 2003.

Durante os debates sobre a intervenção entendia-se que o projeto elaborado deveria se adequar ao contexto urbano da praça. Ressaltou-se que em casos semelhantes de destruição por incêndios ou danos de guerra são admitidas três opções: deixar o lote livre, urbanizando-o; inserir uma edificação notadamente moderna e contrastante com o entorno; ou projetar uma edificação reinterpretando a edificação perdida; sendo a última opção a escolhida para o caso em Ouro Preto. Entre as ações técnicas que têm como característica manter uma referência original de um bem se destaca a Reconstrução. A reconstrução promoveu uma releitura da volumetria da edificação antiga e dos elementos compositivos das fachadas, todos similares

aos da edificação destruída. O diferencial está na aplicação de tecnologia construtiva moderna – estrutura metálica – aliada às ruínas de alvenaria de pedra, bem como dos materiais colocados nos elementos arquitetônicos externos como gradis, esquadrias e cimalhas que foram simplificados.

Algumas questões contrárias foram colocadas quanto aos aspectos externos da nova edificação proposta: a confusão da leitura dos elementos arquitetônicos que compõem a paisagem e a falta de clareza ao leigo sobre a informação do período em que foi erguida. O que se temia era que a arquitetura reconstruída levasse a um falseamento da realidade o que, no jargão utilizado na área da restauração e conservação, significaria criar um *pastiche* – quando se imita grosseiramente uma obra anterior ou original.

a) b)

FIGURA 03 – a) A edificação antiga, antes do incêndio. Fonte: Rodrigo Marcandier. Inventário Nacional de Bens Imóveis de Sítios Urbanos Tombados/INBI-SU, IPHAN, 2002. b) A edificação atual, após a reconstrução. Fonte: Vanessa Regina Freitas da Silva. Acervo particular, 11 ago. 2009.

Contudo, o que interessou foi a manutenção da imagem paisagística expressa pelo conjunto da Praça Tiradentes, indiferente ao impacto sobre a autenticidade do bem. A opção pela reconstrução considerou alguns fatores:

> Complexidade de uma intervenção em um espaço urbano fortemente caracterizado pela harmonia de seu conjunto arquitetônico; caracterização da intervenção como reintegração de uma grande lacuna urbana da Praça Tiradentes, causada pela destruição do antigo Hotel Pilão; dificuldades para se organizar um concurso público para a escolha de técnicos com sólidas formações teórica e prática no assunto para a elaboração de um projeto de intervenção em uma propriedade privada; sentimento de que a grande maioria da população de Ouro Preto aprovaria uma reconstrução no local. (DE GRAMMONT, 2006, p.18)

Após argumentos favoráveis, o projeto de reconstrução foi aprovado pelos órgãos de preservação municipal e federal na cidade. As obras foram iniciadas em agosto de 2005 e apresentou rapidez devido aos trabalhos arqueológicos prévios realizados no terreno e pela

utilização de tecnologia rápida em obra. No dia 20 de abril de 2006, a nova edificação foi reinaugurada, oferecendo um programa de uso diferenciado para abrigar um café, uma livraria, uma galeria de arte e ambientes para informações turísticas e reuniões.

a) b)

c)

FIGURA 04 – O Centro Cultural e Turístico do Sistema FIEMG em Ouro Preto.
a) Paredes de alvenaria de pedra remanescentes em parte da livraria b) Pilares de alvenaria de pedra e ao fundo o café. c) Alvenaria de pedra conjugada à estrutura metálica; vista do mezanino onde funciona a galeria de arte.
Fonte: Vanessa Regina Freitas da Silva. Acervo particular, 11 ago. 2009.

Restauração da paisagem: o patrimônio como imagem

Houve grande repercussão sobre a reprodução dessa arquitetura colonial em uma cidade Patrimônio da Humanidade como forma de manter uma paisagem reconhecida para todo o mundo. Ao analisar a preservação da Praça Tiradentes no espaço urbano, compreende-se em que medida intervenções no patrimônio edificado são direcionadas para a manutenção de uma imagem fortemente consolidada.

Considerando o objeto de investigação apresentado e sua relação com a preservação do patrimônio, as Cartas Patrimoniais se tornam referenciais para algumas definições, inclusive de “paisagem”. A Recomendação Europa de 1995 (sobre a conservação integrada das áreas de paisagens culturais como integrantes das políticas paisagísticas) oferece como definição:

> Paisagem - expressão formal dos numerosos relacionados existentes em determinado período entre o indivíduo ou uma sociedade e um território topograficamente definido, cuja aparência é resultado de ação ou cuidados especiais, de fatores naturais e humanos e de uma combinação de ambos. Paisagem é considerada em um triplo significado cultural, porquanto: definida e caracterizada da maneira pela qual determinado território é percebido por um indivíduo ou por uma comunidade; dá testemunho ao passado e ao presente do relacionamento existente entre os indivíduos e seu meio ambiente; ajuda a especificar culturas e locais, sensibilidades, práticas, crenças e tradições. (CURY, 2004, p.331)

Nota-se que "paisagem", na definição acima, relaciona aspectos físicos, sociais e temporais, refletindo um significado cultural. Pode ser aprofundada pela visão do geógrafo Milton Santos, pois, para ele, "a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza." (SANTOS, 1996, p.83). E continua:

> A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais - concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. (...) A paisagem existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual. (SANTOS, 1996, p.83).

Desta forma, a paisagem guarda tempos desiguais nas formas objetivas construídas, contudo, busca comunicar uma imagem de temporalidade única, como pode ser observado na Praça Tiradentes. Considerando essas reflexões, a reprodução da arquitetura colonial se justifica como tentativa de manter uma unidade estética e também temporal.

Relacionado à arquitetura, o conceito de paisagem é algo que se deseja construir para contemplação; a paisagem como uma segunda natureza, a natureza construída. A paisagem entendida desta maneira, como construção, permite constatar que possa ser modificada de acordo com as intenções dos agentes que a constrói. Por outro lado, a paisagem pode ter um significado de cenário, inerte, somente como interpretação estética. Assim, essa interpretação "pressupõe a separação do sujeito com respeito ao objeto e a construção deste objeto de acordo com os valores impostos pelo sujeito" (ALIATA; SILVESTRI, 1994, p.12). Porém, em Ouro Preto, a paisagem não pode ser vista somente como um cenário. A paisagem tem valor como elemento importante e participativo, sendo assim, "a paisagem, como tema de estudo, de reflexão, de expressão, de inspiração ou de criação é uma realidade viva, dinâmica, atual" (NOGUÉ, 1985, p.97).

Eco (2005) apresenta a arquitetura como um sistema de signos que sugerem significantes os quais podem denotar funções precisas à luz de determinados códigos. Simplificadamente, a denotação permite que mesmo com função básica inexistente, um objeto

arquitetônico comunique outra função. Como exemplo, ele cita uma janela falsa em uma edificação. Ela terá a função estética, de composição; e a função simbólica, através da forma. Por esse prisma, é possível avaliar a reconstrução da edificação na Praça Tiradentes: a reprodução dos elementos arquitetônicos e da volumetria, similares aos da edificação perdida, seria uma maneira de destacar as funções estética e simbólica. A intenção da reconstrução foi manter a identidade visual do conjunto, sua imagem, retomando a informação paisagística que remetia. Desta maneira, "intervir nos centros urbanos pressupõe avaliar sua herança histórica e patrimonial, seu caráter funcional e sua posição relativa na estrutura urbana" (CASTILHO E VARGAS, 2006, p.03).

A paisagem, portanto, relaciona aspectos físicos, sociais e temporais e sua expressão se dá através dos objetos que a compõem. A paisagem pode ser desnaturalizada quando um elemento novo, produto de uma urgência para mantê-la no seu estado anterior, é inserido. Foi exatamente o que aconteceu em Ouro Preto. Em busca da imagem urbana reconhecida internacionalmente, optou-se por apressar em construir uma nova edificação, porém reproduzindo externamente elementos da edificação anterior, bem como de edificações do entorno. A intenção foi expressar forte similaridade e unicidade para recompor o conjunto edificado da praça. Nesse sentido, a Praça Tiradentes foi restaurada a partir da reconstrução de um elemento destruído inesperadamente. E a sua imagem, ou seja, aquilo que se pretende ver, contemplar e perceber foi retomado.

Ao destacar a paisagem como imagem permite-se avaliá-la como um bem simbólico, de acordo com a teoria de Bourdieu (1992):

> As diferenças propriamente econômicas são duplicadas pelas distinções simbólicas na maneira de usufruir estes bens, ou melhor, através do consumo, e mais, através do consumo simbólico (ou ostentatório) que transmuta os bens em signos (...) ou, para falar como os lingüistas, em "valores", privilegiando a maneira, a forma da ação ou do objeto em detrimento de sua função. (BOURDIEU, 1998, p.16)

Ou seja, o patrimônio apresenta maior valor, nesses casos, somente pelo o que comunica visualmente, como imagem dos seus objetos. A reconstrução em análise, dentro do contexto de paisagem e imagem, pode ser considerada um simulacro, conforme Baudrillard (1991) afirma: "Simular é fingir ter o que não se tem. (...) a simulação põe em causa a diferença do 'verdadeiro' e do 'falso', do 'real' e do 'imaginário'" (BAUDRILLARD, 1991, p.09-10). Para Baudrillard, há uma "histeria da produção e da reprodução do real" e o simulacro é um rompimento da compreensão da diferença entre "verdadeiro" e "falso", pois não há como distinguir mais o que é inventado, fingido ou copiado do que é o real. Simulacro

não é apenas imitação; é o que substitui o real. Assim, a intervenção arquitetônica substituiu a antiga construção; é uma substituição do que era, mas, ao mesmo tempo, procurando manter o passado nas novas formas expressas do presente e comunicando uma temporalidade única inexiste na realidade. Desta forma, está claro que a tendência a padronização espacial para atender a uma demanda de mercado turístico, fabrica simulacros:

> Para que o passado não seja abolido é preciso que tudo o que se vive seja atualizado. As diferenças temporais entre o passado, o presente e o futuro são aniquiladas graças aos simulacros dessa atualização. O passado e o futuro parecem se conjugar no presente, ao passo que o próprio presente se torna o tempo da reprodução antecipada do passado. (JEUDY, 2005, p. 16)

Finalmente, através do caso apresentado, entende-se a influência de uma edificação isolada interligada à paisagem em que se insere no debate de como e por que reconstruir um patrimônio edificado, buscando a restauração de um conjunto arquitetônico. Desta maneira, tem-se os motivos que estão subjacentes aos interesses de preservação, relacionados ao modo de produção capitalista, quando a imagem dos lugares transforma-se em mercadoria.

Conclusão

O estudo de caso permite o debate sobre como, em que circunstâncias e quais são as justificativas que torna válido reconstituir um bem edificado para, notadamente, reconstruir uma paisagem e uma imagem. A reconstrução fez uma releitura da volumetria da edificação e dos elementos compositivos das fachadas similares aos da construção anterior para se aproximar da paisagem estabelecida como a original, como imagem da paisagem.

A reinterpretação dos elementos procurou restabelecer a unidade de um conjunto em busca da manutenção de uma realidade local a ser visitada e consumida. A reprodução externa da arquitetura colonial predominante na paisagem permite a restauração de uma imagem urbana consolidada histórica, estética e simbolicamente. Reflete, portanto, a manutenção do passado através de uma imagem urbana do período colonial do Brasil e indica uma singularidade do local, ao mesmo tempo em que visa valorizar o patrimônio através da construção de imagens similares, como se uma identificação global fosse possível.

Ao considerar a preservação da Praça Tiradentes no espaço urbano de Ouro Preto e a reconstrução de um elemento da sua paisagem, percebe-se que as intervenções atuais no patrimônio arquitetônico são voltadas para uma cultura da imagem. O simulacro rompe o entendimento entre verdadeiro e falso e, exemplificado na reconstrução, faz com que o

presente se torne espaço temporal para reafirmar o que a cidade foi um dia, mantendo-a como imagem de um passado.

Referências

ALIATA, Fernando; SILVESTRI, Graciela. *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Centro Editor de América Latina, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água. 1991.

BOURDIEU. Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva. 1998.

CASTILHO, Ana Luisa Howard de; VARGAS, Heliana Comin. Intervenções em Centros Urbanos: objetivos, estratégias e resultados. In: CASTILHO, Ana Luisa Howard de; VARGAS, Heliana Comin (orgs.). *Intervenções em Centros Urbanos:* objetivos, estratégias e resultados. Barueri, SP: Manole, 2006. p.01-51.

CURY, Isabelle (Org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

DE GRAMMONT, Anna M. *Hotel Pilão*: Um Incêndio no Coração Ouro Preto. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2006.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2005.

NOGUÉ, J. *Geografía humanista y paisaje*. Anales de Geografía de la Universidad Complutense, N° 5, 1985.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço:* Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: HUCITEC, 1996.

[1] Este artigo é um dos desdobramentos da dissertação desenvolvida pela arquiteta urbanista Vanessa Regina Freitas da Silva no programa de mestrado "Memória Social e Patrimônio Cultural", da Universidade Federal de Pelotas/UFPel-RS, bolsista CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Sidney Gonçalves Vieira do departamento de Geografia do Instituto de Ciências Humanas da UFPel.

O VERBAL E O IMAGÉTICO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA: A DISCURSIVIZAÇÃO DO FEMININO EM PROPAGANDAS TELEVISIVAS DO DIA INTERNACIONAL DA MULHER

Vânia da Silva (UEL)

Considerações iniciais

Por força da sociedade patriarcal em que estamos envoltos, os papéis ocupados social e culturalmente por homens e mulheres se dão de modo estereotipado e a alteração de valores sociais presentes na memória discursiva dos enunciadores se dá de modo lento e progressivo. Inúmeras vezes, alguns sentidos nem mesmo chegam a se concretizar como um acontecimento, nem ao menos são discursivizados, pelo menos por formações ideológicas e discursivas que despontem para novos sentidos acerca do feminino, fato que, muitas vezes, gera o silenciamento de temáticas, do dialogismo - inexistente ou ocultado - ou a formulação de sentidos tidos como verdades absolutas e irrevogáveis, que contribuem para a produção e controle dos discursos e das próprias ideologias vigentes (FOUCAULT, 2009).

A mídia, com seu poder legitimador e formador de opinião, tem papel decisivo na estabilização dos sentidos e na formação de verdades sociais. Ela constrói um universo discursivo altamente estabilizado, capaz de propagar sentidos do sexismo, da violência simbólica, que definem uma identidade feminina centrada no Outro, constituída pelo Outro, que fazem os sujeitos enunciarem e constituírem ideologias e identidades a partir de experiências vivenciadas nas práticas de linguagem que, muitas vezes, apontam para estereótipos da mulher e de suas relações estabelecidas socialmente.

Assim, como arrola Gregolin (2003, p.97),

> Como o próprio nome parece indicar, as *mídias* desempenham o papel de mediação entre seus leitores e a realidade. Nesse sentido – como construtora de imagens simbólicas – a mídia participa ativamente, na sociedade atual, da construção do imaginário social, no interior do qual os indivíduos percebem-se em relação a si mesmos e em relação aos outros. Dessa percepção vem a visualização do sujeito como parte de uma coletividade.

Em diversos gêneros discursivos materializados nos veículos midiáticos, estes valores estereotipados podem ser observados, por exemplo, novelas, notícias, filmes e reportagens. No gênero publicitário[1] não é diferente. Enquanto discurso que tem como finalidade primeira

a venda de produtos ou serviços por meio da persuasão, acaba por corroborar ou distanciar valores ideológicos predominantes, afetando a maneira de ver e de ser feminino, seja de modo a torná-lo subordinado ao masculino ou simbolizando uma tentativa de emancipação. Desse modo, a mídia busca a identificação do produto com o possível comprador, isto é, a propaganda procura enunciar temas e valores que estejam em consonância com aqueles partilhados pelo consumidor (CARVALHO, 1996), de acordo com as formações discursivas e ideológicas a que estão associados por meio das condições de produção dos dizeres. Nesse sentido, as propagandas materializam as formações discursivas e ideológicas do senso comum, dos valores arraigados na memória coletiva que ressaltam as relações de poder e dominação instauradas de algumas formações discursivas sobre outras, que se colocam na história e na sociedade como predominantes no pensamento social.

Como afirma Lima (2004, p.47-48):

> Trata-se aqui da comunicação definida com significação oposta ao pólo de transmissão, isto é, como compartilhamento, como cultura. Em contraposição aos modelos behavioristas, busca-se a compreensão das representações e práticas culturais que expressam valores e significados construídos na relação entre mídia e as demais instituições da sociedade urbana contemporânea.

Este trabalho objetiva, com base no arcabouço teórico da Análise do Discurso francesa, compreender como o feminino e, consequentemente, as mulheres são representadas discursivamente em propagandas acerca do Dia Internacional da Mulher. Desse modo, poder-se-á entender mais claramente como a mídia, em especial, o discurso publicitário constrói a identidade feminina e quais os efeitos de sentido a ela atrelados em uma mensagem publicitária que visa homenageá-la. Procuraremos também visualizar o imagético, bem como problematizar e reconhecer algumas das diferentes vozes que permeiam os discursos analisados, a fim de mostrar como eles operam na constituição de uma identidade feminina na sociedade atual.

Para tanto, optamos pelo recorte de duas peças publicitárias veiculadas na televisão aberta brasileira, Mulheres (Volkswagen-2009) e Mulher brasileira (Lojas Marisa-2008), marcadas por diferentes potenciais públicos consumidores: a primeira relacionada, de acordo com os valores tradicionais, constantemente com a figura masculina e a segunda, por tratar-se de uma loja de departamento que vende peças, em sua maioria, para mulheres, estaria atrelada pelo senso comum ao feminino. Assim, por estas características e pela ampla veiculação midiática que tiveram, poderiam gestar diferentes efeitos de sentido e valores ideológicos

acerca do feminino, discursivizando o novo ou reiterando valores já arraigados na memória discursiva.

Formação discursiva e ideológica e interdiscursividade

Para estudarmos e realizarmos análises do discurso, sobretudo no que se refere à formulação de identidade, é necessário considerar, ainda que brevemente, algumas noções: formação discursiva, formação ideológica e interdiscursividade.

Ao produzir um discurso, o sujeito enunciador interrelaciona, consequentemente, seus dizeres à sociedade e à uma história em constante movimento, em que são colocadas em jogo inúmeros posicionamentos e visões ideológicas, assim, uma formação discursiva promove a relação entre discurso e ideologia e, por sua vez, é governada por uma formação ideológica. Podemos compreender, portanto, que as formações discursivas referem-se ao espaço em que os sujeitos se submetem para enunciar (são constrangidos a ocuparem) e produzir efeitos de sentidos, constituindo-se em sujeito ideológico. Isto é, as formações discursivas a que os sujeitos estão associados os constrangem e determinam o que pode e deve ser dito e o que deve ser silenciado ou assim parecer. De acordo com Pêcheux (2009, p.147), “chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determina o que pode e deve ser dito.”

Como formação ideológica podemos compreender as ideologias que determinam as formações discursivas, ou seja, o que determina uma formação ideológica e discursiva são idéias, valores ideológicos e as relações do sujeito com a história; diferentes dizeres que possuam um mesmo posicionamento ideológico poderão ser classificados como uma formação ideológica.

A uma formação ideológica e discursiva dada se relacionam em situação de confronto, aliança ou subversão diferentes posicionamento, ou seja, outras posições ideológicas
acabam, por meio deste diálogo constitutivo dos discursos, por constituir as identidades e os dizeres de um eu, de uma formação ideológica específica. Nos discursos não há um monologismo, mas uma relação dialógica, uma relação de diálogo entre diversas vozes discursivas oriundas de diferentes práticas sociais. Intitulamos esta relação discursiva como interdiscurso

O discurso publicitário: a representação feminina no discurso publicitário

Ainda que o sujeito se constitua como um ser fragmentado (HALL, 1999), a identidade discursiva constrói-se de acordo com os valores ideológicos de um grupo, ou seja, por meio das práticas de linguagem com as quais se identificam e se associam, bem como com aquelas que se distanciam, seu avesso, o Outro que acaba também por constituir o eu.

A mensagem publicitária utiliza-se da identidade de um grupo social – ainda que esta se constitua por estereótipos - para persuadir o possível consumidor e criar uma possibilidade de compra. Todavia, ao mesmo tempo que este processo é realizado, entram em jogo as diferentes formações discursivas e ideológicas vigentes e a opinião pública que retrata e legitima valores sociais, corrobora ou reconfigura a memória discursiva e acaba por uma imagem do eu e do Outro, neste caso, do feminino e do masculino. Assim, as ideologias ganham materialidade e possibilitam a criação de efeitos de sentidos, de identificação ou não. De acordo com Carvalho (1996, p.106):

> Para ser eficaz a mensagem publicitária deve capitalizar a relação que existe entre a organização das sociedades e a questão de identidade (...). Na confrontação com o outro erigido pela mensagem, constrói-se uma definição de si próprio que é utilizada como forma de apelo, por meio da projeção e da identificação.(CARVALHO, 1996, p.106)

Como já afirmava Althusser (1974), as ideologias ganham existência e materialidade em aparelhos ideológicos, são formadas e transformadas social e historicamente, são alteradas e constantemente repetidas nos aparelhos ideológicos. Desse modo, é que se constituem os sujeitos, se revelam as interpelações, os constrangimentos ideológicos e efeitos de sentidos que despontam para uma formação ideológica, no caso dos gêneros midiáticos, do senso comum, da opinião pública. Os sentidos do feminino - e de seu Outro - ganham, portanto, existência, que indicam os papéis e espaços a que as mulheres podem e devem “livremente submeter-se” (PÊCHEUX, 2009, p.124) e desempenhar socialmente.

Neste gênero midiático, instaura-se o mascaramento social e a manutenção das ideologias vigentes no imaginário coletivo, dos posicionamentos arraigados na memória coletiva e constantemente retomados pela opinião pública, que, constituem-se pelo já-dito ou pela reformulação de valores. Deste modo, conforme Sandmann (1999, p.34), “sendo a linguagem da propaganda até certo ponto reflexo e expressão da ideologia dominante, dos valores em que se acredita, ela manifesta a maneira de ver o mundo de uma sociedade em certo espaço da história. Se, em dado momento histórico e social, as relações sociais estão sendo alteradas ou mesmo repetidas e reiteradas, a mídia e a propaganda, enquanto produto midiática, deve retratar estas relações, portanto, se as ideologias vigentes, ao menos as que se

apresentam como reguladora das demais na opinião pública, apontam para mudanças nas relações de gênero, estas poderão com uma análise profunda e acurada ser visualizadas.

No que tange ao papel social feminino a publicidade identifica e reforça o ser mulher, impõem-lhe condições, determina suas características ideais, a partir da figura das ideologias dominantes. O discurso progandístico age, neste caso, não somente como uma forma de conquistar a mulher consumidora, mas também, e, sobretudo, como modo de formular e identificar o eu com base no Outro, com base em estereótipos sociais e culturais que se colocaram ao longo da história e legitimaram-se pela voz da opinião pública como uma discurso que deve ser aderido, um discurso marcado pela verdade.

Segundo Carvalho (1996, p.23), "a sociedade de consumo identifica e reforça o papel feminino que vem se desenvolvendo historicamente a partir da organização patriarcal da sociedade: o susternáculo interno da estrutura familiar". Não podemos dizer com isso que as mulheres modernas não se deixam seduzir por outros interesses e afirmam como valores - ainda que estas formulações não estejam veiculadas à formação discursiva e ideológica a qual se associa - o sucesso, a independência e a valorização, os discursos publicitários exploram, então, estas características. Contudo, muitas vezes, estes enunciados estão encoberto, são forjados ou silenciados por um mascaramento social e ideológico que mesmo apresentando as várias facetas femininas (mulher, menina, mãe, profissional, esposa, dona de casa etc), na verdade, "batem sempre na mesma tecla: para ser feliz e bem-sucedida, a mulher precisa estar sempre bela e ser (ou parecer) jovem" (CARVALHO, 1996, p.24), bem como dependente do Outro, de suas opiniões, sua valorização e seus valores.

Assim, é, inúmeras vezes, observada uma sociedade que se constitui pelo sexismo, pela veiculação de discursos marcados pela assimetria de gênero, pela exclusão do feminino, pela hierarquia, ambiguidade e pela violência simbólica no que tange ao feminino. Como afirma Bourdier (2003, p.47):

> A violência simbólica se instituiu por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar na sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural. (BOURDIEU, 2003, p.47)

Assim, os sujeitos discursivos produzem e propagam sentidos de uma identidade feminina que não é, de fato, feminina. Propagam valores que são constituídos pelo seu avesso,

o masculino, que em face de práticas de linguagem marcadas pelo machismo e pela violência e exclusão simbólicas, o constituem como um enunciador em face do Outro, que a ele atrelado, corrobora valores e vozes que cruzam, atravessam e acabam por constituir o discurso do eu, um eu que não se coloca como feminino, entretanto, como um masculino sexista mascarado de eu pelas representações discursivas do senso comum retratadas e veiculadas pelas propagandas.

Análise do corpus: Mulheres e Mulheres do Brasil

O corpus a ser analisado é composto de duas propagandas veiculadas amplamente na mídia televisiva brasileira a respeito do Dia Internacional da Mulher. O veículo de comunicação foi escolhido pelo grande alcance e influência que exerce na sociedade brasileira - em seus diversos estratos sociais – (BOURDIER, 2003), constituindo, pois, uma amostra significativa para a compreensão de como o feminino é apresentado discursivamente e como é possível, portanto, estabelecer uma identidade feminina, a partir deste acontecimento discursivo.

A primeira peça publicitária analisada, Mulheres (2009), refere-se a um texto publicitário veiculado pela empresa automobilística internacional Volkswagen, o segundo discurso analisado, Mulher brasileira (2008), diz respeito a uma homenagem da loja de departamentos Marisa à data comemorativa e, por conseguinte, à mulher brasileira. Pela escolha de diferentes categorias de discursos publicitários e potenciais públicos consumidores, a amostra e os resultados obtidos, acerca da formulação de uma identidade feminina na mídia moderna, indicará com maior precisão qual a formação discursiva e ideológica predominante na memória discursiva e que se constitui como novo ou reiterado estereótipo do feminino na sociedade atual.

Calcado em condições de produção marcadas pela transformação e consolidação dos diversos meios tecnológicos e por novas formas de transmissão de informação e formação de opiniões, a primeira década do século XXI solidifica mais nitidamente os valores da indústria cultural e o mascaramento da igualdade, consolidando novos modos de representar as relações sociais, portanto, também as relações entre gênero feminino e masculino. O discurso publicitário deve se remodelar, objetivando representar as tendências e os valores (novos ou reiterados) concebidos como adequados ou não pela sociedade neste momento sócio-histórico e ideológico, bem como direcionar o olhar a um público consumidor que se consolida claramente neste momento: as mulheres.

A mulher, ao menos nos discursos opacos e forjados pela ideia de emancipação feminina e igualdade entre os sexos constantemente veiculada pela mídia na tentativa de identificação do público e, posteriormente, aquisição do produto ofertado, pode então ser caracterizada como indeterminada, sujeita de si mesma e capaz de definir seus desejos, caminhos, ainda que em face de seu Outro, seu avesso que limita, que torna seus desejos e anseios possíveis ou não, que a identifica com base nas representações de gênero arraigadas na memória coletiva, uma memória consolidada por valores masculinos excludentes.

Assim, mesmo com a fragmentação dos sujeitos na pós-modernidade (HALL, 1999) e com o tratamento e veiculação publicitária de temáticas que retratem e caracterizem o feminino (fato que pode muitas vezes mascarar o tratamento desigual dos gêneros) com o postular de temáticas não ligadas apenas à vida doméstica e familiar, não significa que este tratamento se dê de modo a caracterizar um feminino baseado em concepções postuladas por mulheres. Isto é, falar das mulheres e sobre as mulheres nos discursos midiáticos não caracteriza, inúmeras vezes, uma valorização do feminino, mas um mascaramento de valorização, de gratidão, de igualdade ou ainda, para impossibilitar a alegação de exclusão, há apenas um reconhecimento ao feminino quando executa adequadamente às tarefas que são a ele delegadas pelo Outro, quando ele ocupa e enuncia do lugar que lhe é atribuído e possibilitado. Tudo isto ocorre até mesmo em propagandas direcionadas ao Dia Internacional da Mulher.

No primeiro discurso publicitário analisado, *Mulheres*, podemos verificar a constituição de sentidos por meio de simbologias, da presença de sentidos metafóricos ocultados e que acabam por caracterizar uma identidade feminina marcada pelo Outro, por uma ideologia que mascara a valorização da mulher e que dialoga com o feminismo, mas que, na verdade, está ancorada e é regrada por uma ideologia tradicional, que se filia ao discurso e à ideologia sexista, sentido que lhe atravessa e determina os dizeres.

Mulheres é enunciado, buscando individualizar a mulher, na tentativa de torná-la única e gerar uma intimidade entre a marca e o consumidor, mostrando que se conhece e valoriza a mulher brasileira, seus desejos, vontades, atitudes e características –àquelas atribuídas pelo universo masculino - , portanto, o produto deve ser adquirido. Assim, é possível estabelecer uma relação de confiança e, por conseguinte, uma adesão ao discurso enunciado. Deste modo, como assevera Carvalho (1996, p.12, 13),

> possuir objetos passa a ser sinônimo de alcançar a felicidade: os artefatos e produtos proporcionam a salvação, representam bem-estar e êxito. Sem a

> auréola que a publicidade lhes confere seriam apenas bens de consumo, mas mistificados, personificados adquirem atributos da condição humana.

Neste anúncio publicitário, procura-se convencer os compradores de que o produto é adequado também às mulheres e que elas podem utilizá-lo e que, portanto, os homens devem presenteá-las, ainda que elas prefiram, devido às características atribuídas a elas na memória discursiva, manifestações de carinho e amor, em detrimento de bens materiais. O anúncio se apropria de símbolos que se materializam por meio das representações visuais e verbais e agem como mecanismo ideológico. Deste modo, constitui-se um discurso ambivalente que determina e veicula o sentido de que a mulher não anseia bens materiais para se realizar e, portanto, assim pode alcançar a felicidade plena, isto é, enquanto exemplo de amabilidade, ela não se detém somente aos valores exteriores, contudo, na verdade, o carro a auxilia se realizar, a vivenciar momentos inesquecíveis ao lado do homem amado que lhe proporciona a satisfação e a concretização de vida, principalmente no que tange às relações amorosas.

Em “Você pode dar um carro zero para sua mulher, **mas** não se assuste se ela gostar mais da cartinha que você escondeu no porta-luvas”, há a emergência do pressuposto[2] e uma ideia metaforizada, isto é, de acordo com o sujeito discursivo, a figura feminina é símbolo de doçura e desprendimento dos valores materiais, ela é, pois, sentimental, amável. Observa-se, então, a caracterização de que mulher é amor, no entanto, é também aceitação, uma vez que possui um ideal de felicidade permeado pelo discurso do senso comum, por valores aos quais deve se adequar para ser feliz e reconhecida socialmente, valores aos quais deve se submeter e assumir os papéis de inocência, pureza, amabilidade, bondade e preocupação e cuidado com o Outro, sujeito que a define. Para merecer o veículo, ele deve, então, ser símbolo da submissão e do silenciamento de seus desejos que tornam suas ações e características adequadas ao esperado de acordo com os arquétipos da sociedade ocidental.

O discurso apresenta-se, como uma recomendação aos homens, aparentemente para que estes possam conhecer e reconhecer mais adequadamente o universo feminino e todas as suas reais características, em uma tentativa de satisfazer a figura feminina e todos os seus desejos, em “No Dia Internacional da Mulher, um comercial para ajudar os homens” este aspecto fica nítido. O que se observa no decorrer desta publicidade, entretanto, que a mulher deve se adequar ao universo masculino e sexista que a tem por mulher ideal e feminina - a verdadeira mulher que deve ser homenageada – àquela que é amável, frágil, desprendida de valores materiais, que zela pelos valores estéticos, no entanto não mais do que pelo homem

amado e por suas características intelectuais e interiores, bem como símbolo da felicidade e da sensibilidade.

Em “Mesmo que gaste uma fortuna na academia, a mulher prefere elogios sobre sua personalidade do que sobre seu corpo” , podemos perceber ainda uma mulher valorizada pela beleza, isto é, mulher bonita é aquela que se adéqua às imposições estética estabelecidas nas últimas décadas, mas é também aquela marcada pela sensibilidade, pela inteligência. Uma ponto comum verificamos nestes dois aspectos caracterizados do feminino de acordo com o discurso analisado: a mulher está sempre atrelada ao Outro e é por ele determinada, isto é, para que seja realizada, bela e tenha personalidade e inteligência, depende da aprovação masculina, que determina as verdades sociais e acaba por interditar os valores - estéticos, morais - incorretos e , por consequência, silenciar os sentidos acerca das características femininas que não podem ser assim classificadas.

Para que não seja completamente desvalorizada e que sua condição não aparente completa desigualdade, isto é, para que o caráter dicotômico dos gêneros e o lugar inferiorizado feminino se dê de modo mascarado, a mulher deve se adequar aos padrões e verdades acerca do ser feminino, dessa forma, ela poderá alcançar a felicidade e ser uma mulher digna de homenagens.

Assim, há a subjetivação de uma identidade feminina marcada pela oposição entre ser feliz e submissa ou ser infeliz e “emancipada”. De um lado, temos a figura feminina como a que se dedica ao homem amado, conformada, ligada aos valores estéticos e materiais para ser símbolo da beleza e objeto do Outro, de outro, uma que busca agir de acordo com seus ideias, anseios e seus próprios valores, que busca um lugar de fato feminino. Ainda que o sujeito dialogue com a formação discursiva feminista, este movimento ocorre para distanciar-se, para subverter estes sentidos e associar-se a ideologia primeira, uma ideologia sexista. Observe o interdiscurso feminista presente nos fragmentos abaixo:

“Dirigir bem não é sinal de virilidade. Uma mulher prefere um barbeiro que percebe que ela está usando um vestido novo do que um super piloto, incapaz de notar que ela mudou o corte de cabelo”

“Se você admitir que uma mulher dirige melhor do que você, acredite, o mundo não acaba.”

Podemos perceber, por meio de alguns subentendidos[3], que a formação ideológica do sujeito o faz enunciar de um lugar que dispõem, apesar da aparente igualdade, o feminino e o

masculino em lugares opostos: Dirigir não é sinônimo de virilidade, por isso não seria uma fraqueza masculina, mas um sinal de força, de superioridade, admitir que a mulher pode dirigir melhor do que o homem. O homem é referido, deste modo, como viril e forte e a mulher como frágil e amável. O atravessamento estabelecido com o interdiscurso capitalista e midiático, em "mesmo que **gaste** uma **fortuna na academia**, a mulher prefere elogios sobre sua personalidade do que sobre seu **corpo**" e em algumas passagens visuais do discurso, auxiliam também na reconstituição de dizeres já-ditos - esquecidos -, sentidos estabilizados como verdades na memória coletiva.

A linguagem não verbal é também responsável pela construção desta identidade feminina. Durante todo o anúncio, são apresentadas imagens que ligam a mulher à imagem da figura ideal aos olhos masculinos e, portanto, da reafirmação de valores e efeitos de sentidos já sedimentados na sociedade. O discurso enunciador apresenta diferentes imagens femininas, ligadas a diferentes momentos sócio-culturais, a fim de demonstrar que estes sentimentos e valores, quanto à aparente valorização e igualdade feminina, sempre estiveram presentes, no entanto, todas elas materializam a identidade feminina.

Inicialmente, cristaliza-se a figura de uma mulher, em um desenho animado, que, ao receber uma carta do homem amado, esboça uma expressão facial de satisfação, posteriormente, observamos uma mulher jovem e moderna se maquiando, simbolizando a vaidade feminina; uma mulher, em uma imagem mais antiga, experimentando um vestido e se admirando no espelho. Além disso, há outras imagens, tais como, uma jovem se olhando espelho; uma "modelo" (ao referir-se à personalidade), aparentemente tirando uma foto; uma mulher dirigindo um carro da marca anunciada e uma jovem, em uma praia, expressando felicidade e "liberdade".

Deste modo, ecoa uma memória discursiva por meio da qual o homem é símbolo de virilidade, força, homem que não se emociona, sujeito discursivo que não pode (devido a formação discursiva e ideológica a que está filiado) enunciar o masculino de um lugar marcado pela fragilidade e pela sensibilidade.

No que tange ao segundo discurso publicitário, *Mulher brasileira*, a representação feminina não sofre significativas alterações, não há uma ressignificação do feminino quanto aos estereótipos presentes na memória discursiva e corroborados e veiculados pela opinião pública. Neste discurso, a constituição do feminino se dá, assim como na propaganda anteriormente analisada, por meio de simbologias, sentidos metaforizados e outros ocultados, bem como pelo diálogo estabelecido com outras formações discursivas, com as quais o enunciador dialoga, seja para promover um distanciamento ou uma corroboração e estabelecer

um efeito de sentido de acordo com a formação ideológica ao qual foi constrangido e está agora associado, neste caso, a ideologia da opinião pública que se apresenta na memória discursivas dos falantes.

Este discurso procura atribuir características femininas que devem ser preenchidas pelas mulheres, assim, estas serão “valorizadas” ou ao menos estabeler-se-á um universo menos assimétrico, em que as mulheres poderão enunciar e realizar suas vontades, ainda que estas se cumpram por meio da visão masculinizada e sexista em que a concepção de feminino foi estabelecida e até hoje se encontra fincada. Há também uma tentativa de mostrar quais são os desejos femininos, suas subjetividades e os objetivos que pretendem alcançar e o que valorizam na sociedade moderna. Contudo, estas perspectivas são formuladas tendo por base o Outro, o masculino que determina quais silenciamento estar presentes, o que e como o feminino pode enunciar.

A propaganda procura mostra que a mulher deve adquirir os produtos da loja de departamentos ou os homens devem presenteá-las no dia que as “homenageia”. Para tanto, o discurso precisa que homens e mulheres se identifiquem com o discurso e, portanto, com o que é ser feminina e mulher, ao menos uma mulher ideal, estereotipada, presente, inúmeras vezes, somente nas idealizações e discursivizações realizadas de acordo com a opinião pública. Assim, a mulher que merece ser homenageada, de acordo com a publicidade, é aquela que é amável, sensível, feliz e realizada por ser mãe, esposa, ter um homem que a proteja, que é mais forte e determina suas ações e dizeres.

Há, neste discurso um vocábulo frequentemente repetido : “poder”. Podemos perceber que a propaganda procura transmitir o sentido de que a mulher é um ser privilegiado, que possui muitas coisas e características benéficas, que pode escolher e não está restrita a um lugar marcado por interdições e silenciamento de dizeres e ações como o espaço social masculino, regido pelo estereótipo de homem másculo que não poder ser sensível (por exemplo, chorar mais sem se envergonhar). Mas, na verdade, ele acaba sendo responsável , pois estes supostos poderes atribuídos às mulheres já estão claramente demarcados socialmente e ideologicamente como verdades, que não podem ser mudadas, a mulher fica restrita a este espaço, um poder restrito que limita, que a torna subordinada ao Outro, que delimita o espaço social e ideológica que deve ocupar, um lugar marcado pela fraqueza, sensibilidade, amabilidade e objeto.

Alguns efeitos de sentidos metaforizados postulam, por meio da ideologia dominante, como uma mulher é ou deve ser, um exemplo de mulher que deve ser seguido e em que

devem se enquadrar as compradoras da marca para que alcancem a felicidade. Vejamos quais são eles e como estão dispostos no texto:

- Mulher é mãe: “poder de gerar uma vida”
- Mulher é sensibilidade e amabilidade: “chorar mais sem me envergonhar”, “e sensível”, “rir à toa, se quiser” e “ o prazer de ser conquistado”
- Mulher é símbolo da beleza e objeto de desejo: “ser mais vaidoso” e “poder ter o poder de seduzir”

Podemos perceber, por meio de um pressuposto e um subentedido que este sentido não é possível ao homem. Quanto ao pressuposto, o operador argumentativo “**mas”** estabelece uma oposição entre o que é ser feminino e o que é masculino na sociedade atual, entre o que o homem diz que são características femininas (do ponto de vista do sexismo) louváveis e invejáveis, tanto que a própria voz que enuncia, uma voz essencialmente masculina, deseja ser assim.

No entanto, logo o enunciador afirma que o melhor não é ser mulher, mas sim homem, uma vez que ele pode apreciar todas as características femininas e ditar o lugar que a mulher deve ocupar, contudo de forma livre e relativamente independente. No que tange ao subentido, fica implícita a ideia do que é ser feminino e o que é ser seu Outro, o masculino, em quais lugares ideológicos e sociais eles podem ocupar e quais dizeres e silenciamentos eles podem operar, isto é, feminino e masculino são enunciados como pertencentes a lugares opostos: masculino é o lugar da força, da virilidade e da dominação e feminino, da submissão, da fraqueza, da amabilidade e da objetificação. O atravessamento de uma formação discursiva e ideológica midiática e feminista contribuem para que esta visão sexista se consolide. Em “ser mais vaidoso” esta assertiva pode ser corroborada.

Neste anúncio, observamos que a linguagem verbal é representada pela figura de um importante ator brasileiro que é também símbolo da beleza masculina e da cobiça feminina: Wagner Moura. Este recurso auxilia na legitimação discursiva e na constituição de uma verdade não somente em relação à qualidade e a relevância da marca e de seus produtos que devem (de acordo com o discurso) serem adquiridos, em detrimento das concorrentes, mas também o testemunho desperta o desejo de identificação da mulher consumidora com a concepção de mulher apresentada que ela passa, então, a desejar ser (ou que a sociedade determina que ela deve ser e desejar) para conquistar um homem tido como “ideal de beleza e prosperidade” ou, o menos uma pessoa que se aproxime deste (CARVALHO, 1996).

Desta forma, há uma legitimação da concepção que se tem de feminino e masculino, isto é, este é um recurso produzido, por meio de um constrangimento ideológico, para reafirmar os papéis e lugares sociais arraigados na memória discursiva: a feminino em um lugar povoado pelo sexismo e pela exclusão e o masculino em um lugar marcado pela superioridade, pela força, virilidade e determinação. Assim, como afirma Carvalho (1996, p.107), "a publicidade usa conotações culturais, icônicas e lingüísticas, sobretudo aquelas que veiculam estereótipos, mais facilmente codificáveis e compreensíveis".

Considerações finais

A partir das análises realizadas e das discussões teóricas, pudemos perceber a predominância de uma formação ideológica: a sexista, que atribuí (ainda que a mulher moderna se constitua pela fragmentação e pelo rompimento de alguns padrões que se colocavam estanques quanto ao feminino e ao masculino) de forma mascarada e ainda mais opaca, muitas vezes silenciadas, ao feminino e à mulher um lugar desprivilegiado, marcado por uma diferença que lhe é desigual e excludente, que não possibilita ao feminino participar e enunciar algumas temáticas ou ainda enunciar de um lugar calcado pela fragilidade, amabilidade, bondade e símbolo da vaidade, sensibilidade, da sensualidade e do romantismo, como se estas características estivessem associadas exclusivamente ou predominantemente ao universo feminino.

Ainda que estudiosos relatem que acontecimentos discursivos acerca da relação de gênero na pós-modernidade venham adquirindo novas formas e remodelando os valores há muito corroborados pela memória discursiva, é possível perceber resquícios de uma ideologia que continua a despontar para o sexismo (BOURDIEU, 2003), para a violência simbólica (BOURDIEU, 2003), e, consequentemente, para a verdade social (FOUCAULT, 2009), a todo momento reafirmada e legitimada pela mídia. Assim, ao observarmos os discursos publicitários acerca do Dia Internacional da mulher, as mulheres continuam a ser depreciadas e determinadas por seu Outro no que a publicidade convencionou a chamar de homenagem.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2003.

CARVALHO, Nelly. *Publicidade*: a linguagem da sedução. São Paulo: Editora Ática, 1996.

FOULCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. de Luiz Felipe Beata Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

----------. *A ordem do Discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 18. ed. 2009.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Discurso e mídia*: a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LIMA, Venício A. de Lima. *Mídia*: teoria e política. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. Pressupostos e subentendidos. In: *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença:* o feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. Trad. Eni P. Orlandi, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa, Silvana Mabel Serrani. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANDMANN, Antônio José. *A linguagem da propaganda*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 1999.

Anexos

Anexo 1

Propaganda Volkswagen - Mulheres

No Dia Internacional da Mulher, um comercial para ajudar os homens.

Você pode dar um carro zero para a sua mulher, mas não se assuste se ela gostar mais da cartinha que você escondeu no porta-luvas.

Dirigir bem não é sinal de virilidade. Uma mulher prefere um barbeiro que percebe que ela está usando um vestido novo do que um super piloto incapaz de notar que ela mudou o corte de cabelo. Elas não gostam daquela buzinadinha de aprovação.

Mesmo que gaste uma fortuna academia, a mulher prefere elogios sobre sua personalidade do que sobre seu corpo.

Carro bonito não é garantia de sucesso. E, no primeiro encontro, algumas mulheres nem lembram do modelo do seu carro, mas não esquecem que você abriu a porta para elas.

Se você admitir que uma mulher dirige melhor do que você, acredite, o mundo não acaba.

Homenagem da Volkswagen à sofisticada engenharia feminina.

Anexo 2

Propaganda Marisa – Mulher Brasileira

Eu queria ter nascido mulher para poder gerar uma vida, poder chorar mais sem me envergonhar, rir à toa, se quiser, ser mais vaidoso e sensível, para ter o poder de seduzir e o prazer de ser conquistado.

Mas, na verdade, eu fico pensando que o bom mesmo é ser homem porque aí eu posso me encantar com você mulher todos os dias da minha vida.

Parabéns.

Marisa.

Notas

[1] Neste trabalho, empregamos os termos publicidade e propaganda como sinônimos, uma vez que aqui as diferenciações postuladas por Carvalho (1996), quanto aos dois vocábulos, não são significativas.

[2] De acordo com Maingueneau (1996), os efeitos de sentido deste tipo de implícito decorrem não somente do conhecimento do enunciatário, mas a partir de uma expressão linguística contida no texto.

[3] Para Maingueneau (1996), subentendido é um tipo de implícito que podemos inferir sem que haja um sentido expresso por uma expressão linguística, os efeitos de sentidos estão ligados, portanto, à situação de interlocução, ao que é externo ao texto.

A *NEGRA*, DE TARSILA DO AMARAL, E OS OLHARES NA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL

Profª Vera Pugliese
Professora Assistente do Departamento de Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade de Brasília – VIS - IdA/UNB
Entidade Financiadora: Departamento de Artes Visuais – IdA/UnB
verapugliese@unb.br

Este texto versa sobre a pintura *A Negra* de Tarsila do Amaral (1886-1973), pintada em 1923. A tela, que mede 100 x 81,3 cm e se encontra hoje no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo é célebre por uma conjunção irrepetível de fatores que comportam desde o elogio da obra pelo recente mestre da pintora, André Lothe (1885-1962) quanto até a aclamação modernista do que seria considerada a primeira encarnação efetiva da brasilidade em uma pintura (AMARAL, 1975: pp. 97-98).

A Negra[1] figura como uma mulher nua que foge aos padrões europeus de beleza, desprovida dos longos cabelos lisos morenos ou levemente cacheados e aloirados da tradição ou do moderno corte *à la garçon*. Seus grossos lábios impedem também que ela seja aproximada do singelo e doce aspecto que se esperaria de uma figura feminina acadêmica, ao mesmo tempo em que afirma incontestavelmente sua raça.

A *Negra* se recusa a ser "branqueada" como as Moemas e Iracemas acadêmicas ou a *Marabá* de Rodolpho Amoêdo (1957-1941), pintada quarenta anos antes, possivelmente para torná-las mais palatáveis ao gosto branco e burguês. Vale lembrar a importância da questão da alteridade no indianismo, tanto na literatura quanto na pintura, uma vez que essa vertente romântica foi contemporânea ao processo do abolicionismo.

Tampouco a Negra cede a outras concessões tradicionais da figuração feminina na História da Arte no Brasil, como a santificação da mulher como Nossa Senhora em nenhuma de suas dezenas de evocações no Brasil ou ainda de qualquer outra santa. Se no início do século XIX pode ser considerado revolucionário a esposa de Manuel da Costa Athayde (1762-1830) ter sido sua modelo para a Virgem mulata da *Glorificação da Virgem*, entre 1801 e 1812, no

[1] Optou-se por diferenciar *A Negra* de A Negra no presente texto, quando se refere respectivamente à obra em si e quando se refere exclusivamente à sua protagonista. É digno de nota que nem sempre essa diferenciação foi uma escolha óbvia.

forro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência de Villa Rica, o mesmo não ocorreria de modo revelador se o evento tivesse lugar no início do século XX. Há 200 anos, Mestre Athayde realizou uma afirmação a um só tempo subjetiva e política, que só faz sentido se pensada na lógica barroca como um gesto identitário de reconhecimento da figura sagrada relativa ao meio em que vivia em que o mestiço era a essência do brasileiro não como símbolo, mas como aceitação comum na zona mineradora (COSTA, 2002: 65-71).

Assim identificada, a intercessora para a salvação da alma dos homens, aquela que representa o equilíbrio, a benevolência e santidade não poderia ser a figura estrangeira associada à senhora branca, esposa de algum dignatário português. A Madona de Athayde só faz sentido se a percebemos integrada ao programa iconográfico da pintura de toda a igreja, no qual essa interpretação é confirmada inúmeras vezes e se desdobra na relação com os quadros de santos franciscanos fixados nas paredes do templo.

A Negra não trabalha duramente no engenho como as escravas de Modosto Brocos (1852-1936) como em *Engenho de Mandioca*, de 1892, ou na lavoura sob o Sol como as camponesas que Candido Portinari (1903-1962) retratou ao longo da vida, em especial nos temas sociais. Tampouco é uma das beldades da fina flor paulistana retratadas pelo "pintor do Brasil". Ela também não é uma mulata malemolente sambando no morro e nem uma prostituta lasciva de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Do mesmo modo, a Negra não é uma prostituta sofredora das agruras de sua condição social da série de xilogravuras *Mangue* que Lasar Segall (1891-1957) gravou no final dos anos 1920.

É quase inadmissível e insuportável a figura centralizada num primeiro plano destacado do fundo, que ocupa grande parte do plano pictórico, de uma mulher numa pose deselegante segundo os padrões acadêmicos do nu feminino. Ela não está reclinada, nem aparece numa pose lânguida, sensual, permissiva, nem disfarça o olhar para que não nos sintamos invasores de sua intimidade e nem invadidos em nosso olhar voyeurista. Ela está nua, mas não se encaixa em nem um padrão de intimidade postulado pela tradição, nem tampouco em signo de impudência graciosa.

No plano de conteúdo da obra, já verificamos que a Negra não pratica nenhuma ação a não ser olhar para nós. Ela não é prostituta – nem feliz nem triste –, não exerce nenhum trabalho braçal como escrava ou camponesa, assim como não é uma nativa ou caipira descansando. Não é musa, vênus ou ninfeta, não é santa ou socialite. Num primeiro momento, ela ainda não parece ser arquitexto de nada, pois não é fácil encontrar algum gênero que ela possa estar citando enquanto nos vê.

A Negra está. Ela simplesmente está. Mas não se trata justamente de um verbo predicativo, de ligação com algum predicado. Ela é o que é como presença diante de nós. É uma designação formal ao mesmo tempo em que é sujeito de predicações inusuais. Inusuais porque não era próprio para a época que uma mulher pudesse ser um sujeito sem que ocupasse uma função social pré-estabelecida. Nas relações sociais, na década de 1920, a construção do gênero feminino se estruturava de modo que o que a mulher *era* dependia da família em que nascia ou com quem casasse. Contudo, *A* Negra de Tarsila é antes de tudo de uma afirmação de ser que ultrapassa o paradigma relacional homem/mulher, que independe da estruturação do masculino para relacionar-se com o/a observador/a em um diálogo não pré-determinado pelas tipologias da iconografia tradicional. Mas isso é grave porque Tarsila encarna o brasileiro/a em um/a mestiço/a sem ceder ao coletivo masculino para incorporar a população brasileira, marca a questão de gênero escolhendo o coletivo feminino, o artigo *a* para designar a coletividade.

Esta inversão não é inocente nem inócua, uma vez que provem de uma artista mulher que no momento pós-Semana de Arte Moderna de 1922 se destacava nas Artes Plásticas no núcleo modernista paulista liderado por Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954). Se o cerne da questão de gênero no século XX é denunciar a base epistemológica do discurso nas ciências naturais e humanas como discurso masculino, sintomatizado pelo artigo masculino assimilado "naturalmente" como universal, Tarsila se adiantara na crítica em *A Negra.*

Tarsila nega também outras vertentes da imagem da identidade nacional ligadas ao feminino cunhado por homens no século XIX, sob os auspícios acadêmicos de matriz francesa. A Negra rejeita a idealização tanto da ferrenha e discreta matriarca paulista tão rígida para vigiar o cafezal quanto a ordem familiar, como a *Dona Veridiana Prado*, de Carlo de Servi (1871-1947) (COSTA, 2002: pp. 104-105), bem como a igualmente assexuada Mariana, alegoria positivista da República Brasileira, de Décio Villares (1851-1931).

Mas a pintora transcende a questão de gênero quando evidencia que a Negra não precisa se identificar com nenhum *status* preestabelecido. Seu estado não é ansioso, não é glamuroso, nem sensual, nem laborioso, nem preguiçoso, quando coloca a questão desse *ser*, que é o próprio *ser* moderno.

Paralelamente, outro fator inovador na obra, mesmo diante de obras modernistas contemporâneas é a façanha de Tarsila ao conseguir estabelecer um diálogo entre fundo e figura não apenas no eixo do conteúdo, como também no formal. O “fundo” da obra não é um

mero elemento decorativo que "compõe com a paisagem" próxima da natureza idílica e idealizada nem do Novo Mundo, nem do indianismo.

Ainda menos, a Negra joga em igualdade com frutas, pássaros, a flora abundante e animais como tatus e jacarés como na iconografia americanista. Se tomarmos por um instante a lembrança do modelo composicional de um homem ou uma mulher nu/a ou semi-nu/a ao lado de uma árvore ou arbusto, equilibrado com animais terrestres e pássaros e pontuado com flores e frutas exóticas, de modo a integrar essa paisagem, remeter-nos-íamos aos oito grandes painéis nos quais Albert Eckhout (1610-1666) criou quatro casais emblemáticos do Brasil. Transposto quase diretamente de obras renascentistas, maneiristas e barrocas de Adão e Eva como partícipes do Éden, o tipo iconográfico do nativo naturalmente vinculado à fauna e à flora exóticas (ex-ópticas = fora/além de nosso olhar) é ainda interceptado pelos tipos alegóricos referentes à América cujos atributos são a fauna, flora, armas e adornos plumários.

Eckhout explorou seu conhecimento de ilustrador científico da Missão do Príncipe Moritz Nassau (1603-79) sobre vegetais e animais brasileiros unido a interesse etnográfico que o levou a ser o primeiro artista a procurar retratar a anatomia e a fisionomia das diferentes etnias presentes no Brasil além do domínio da ilustração científica. Por outro lado é fundamental perceber em sua obra uma questão relativa à alteridade, com a categorização do homem mulato e mulher mameluca, do homem e da mulher negros, do casal tupi como indígenas aculturados, e do casal tapuia como indígenas em estado de natureza, como níveis descrescentes de humanidade, sendo o índio considerado o mais involuído dos seres (OLIVEIRA, 2003: pp. 123-130). Eckhout pintou este "tratado" das gentes do Brasil em 1641, em quatro casais situados em oito grandes composições de cerca de 272 cm de altura, com fauna e flora caractetísticos, sempre com a figura principal junto a uma árvore típica como uma palmeira ou bananeira, além de outros atributos, como membros humanos na cesta da índia tapuia para denotar o *canibalismo*.

Não se trata de desconfiar e menos ainda de tentar comprovar que Tarsila do Amaral se inspirou nesta série ou em outras do gênero para realizar *A Negra*, já que bastaria uma breve aproximação à História da Arte no Brasil para perceber a insistência e a importância deste tipo iconográfico que simboliza o olhar estrangeiro sobre o Brasil no período da colonização. Essa tipologia da iconografia americanista, introduzida na Europa por Jan Huygen van Linschoten (1563-1611) no final do século XVI (BOOGAART, p. 121), já estava suficientemente sedimentada em meados do século XVII para suster variações, também tipificadas que passaram a fazer parte do imaginário europeu sobre o Brasil, assim como emprestou aos brasileiros oitocentistas seu olhar estrangeiro inclusive nas criações literárias relativas à

grandeza, abundância, maravilhamento e estranheza das famosas primeiras páginas de *O Guarani*, que José de Alencar (1829-1957) escreveu em 1857. Vale ainda ressaltar que o meio que Tarsila integrava tinha a questão da construção da imagem da identidade nacional como premissa da instituição da Modernidade no Brasil, o que não ocorreu sem a pesquisa das fontes dessa identidade.

Com efeito, *a Negra* comporta – ou se estrutura como – um arquitexto que permite entrever a intersecção de tipos iconográficos que se endereçam tanto à questão de gênero quanto ao ao discurso nacionalista. Mas ao mesmo tempo que Tarsila cita o tipo iconográfico americanista enraizado no Brasil a partir de Eckhout, ela o rejeita, invertendo a questão da assimilação do modelo, num gesto antropófago cinco anos anterior ao *Abaporu* (1928), assumido como "inspiração" final para a elaboração do Manifesto Antropófago de Oswald. Novamente, o golpe de *A Negra* se dá igualmente no plano formal, uma vez que Tarsila modifica os dados da composição "americanista", embora mantenha a subordinação do fundo à figura, por sua vez centralizada, ela introduz sinteticamente elementos bastante estilizados de água (praia ou rio), do solo (areia ou terra), do céu azul, assim como reduz toda a abundância da vegetação tropical a uma folha de bananeira. Mas embora se possa perceber a estrutura da espacialidade da obra como imitativa, ela não deixa de fazer referência às explorações da abstração das décadas de 1910 e 1920, que apenas na década de 1940 atingiriam com vigor o interesse dos artistas brasileiros modernos.

Talvez *A Negra* seja uma resposta moderna ao torvelinho de questões colocadas em seu meio, em vários registros simultâneos: ao se afastar da iconografia tradicional da mulher, as temáticas como o retrato, a pintura de costumes, a questão social como conflito entre classes, a indianista, a mitológica, a alegórica, a religiosa, Tarsila causa um deslocamento, pois altera os *lugares* da mulher na sociedade. Quando isso acontece, ela altera o nosso olhar sobre a mulher e nos faz perceber que mesmo quando Athayde pintou sua esposa como Nossa Senhora e seus filhos como anjos, por mais que ele inovasse em relação à tradição e em relação à produção imagética de seu meio ele introduzisse um questionamento relevante sobre as hierarquias, a rigidez dos modelos sociais, a questão do afrodescendente no Brasil e seus processos identitários, ele reforçava o lugar preferencial para a mulher e o feminino no início do século XIX. Isso no Brasil colonial: a mãe de todos nós, compadecida de nossos pecados, a imagem da estabilidade e da proteção que tanto falava aos homens daquele período (COSTA, 2002: p. 70).

Longe ainda das românticas damas trágicas de *Arrufos* de Belmiro de Almeida (1858-1935), de 1887, ou *Messalina*, Henrique Bernardelli (1857-1936), pintada entre 1878 e 1886, ou

mesmo de duas afirmações transgressoras e diferenciadas da mulher através do olhar masculino de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99): a jovem culta e aristocrática que lê compenetradamente seu livro do alto da varanda da casa grande sobre o cafezal, quase sem se dar conta de sua natural superioridade a evocada em *Leitura* (1882) ou a triste, sofrida e valorosa mulher da roça de fibra, cuja dureza arrefece ao ler uma carta em *Saudade* (1899). Diferente olhar também em relação à pacata intimidade de Georgina de Albuquerque (1885-1962) em suas damas ao Sol, como em *A Pensativa* (s.d.) ou *Dia de Verão* (c.1920), que consegue também transformar suas figuras em sujeitos e não em imagens sujeitadas por um olhar exógeno. Em relação aos processos identifitários da mulher é essencial que haja uma ruptura no próprio discurso já que se compreende que o discurso tradicional já estaria impregnado da imagem da mulher a partir da visão masculina, por meio da "retratação" de um dos *lugares* admissíveis a elas na sociedade e em suas relações.

No extremo oposto da contraída, constrangida e quase invisível *A Negra* de Almeida Júnior, de 1891, sentada ao pé da porta podre do casebre de pau-a-pique, se Tarsila afirmava a Negra como mulher, como a imagem do brasileiro/a mestiço/a, e o fazia a partir de um olhar burguês e branco, também afirmava uma nova relação entre o ser humano e paisagem[2]. Diferentemente da negra de Eckhout com seu caráter fértil ou das mulatas de Di, a beleza da mulher não é coextensiva à paisagem, porque Tarsila racionaliza a paisagem, que permanece sendo não apenas fundo, como também um fator estruturador que legitima as formas curvas e a força da figura principal, num jogo formal sintético.

Há que se lembrar da afirmação de Tadeu Chiarelli (2002: pp. 11-27) de que o Modernismo Brasileiro da década de 1920 entrou em contato com a Europa do *retour à l'ordre*, e não com a efervescência das primeiras vanguardas históricas. Se o aspecto contrutivo da obra de Tarsila é moderno, ela se repalda nos ensinamentos cubistas da síntese[3], pois de outro modo, o excesso de apego à ordem poderia remeter aos princípios clássicos da composição acadêmica que no Brasil era vital contrapor. Essa delicada linha divisória entre o passadismo e o novo se refere à "modernidade possível em um país periférico" que Annateresa Fabris (1996) qualifica para se referir à sobreposição do paradoxo carregado pelos modernistas brasileiros – nem sempre consciente – de conciliar elementos nacionalistas que na Europa tinham tido ocasião

[2] Este texto adota um viés diverso daquele de Marcos C. S. Hill, que em sua tese de doutorado realizou uma profunda análise de *A Negra*, preocupado com a situação e (in)distinção do negro e do mulato na figuração modernista (HILL, 2008: 213ss).

[3] Icléa Cattani referencia o aprendizado de Tarsila logo após a Semana e antes da Negra com André Lothe, Fernand Léger e Albert Gleizes, e afirma a obrigatoriedade dessa formação nos termos da própria pintora: "serviço militar do cubismo" (2004, p. 14).

no Romantismo como afirmação eventualmente conservadora em pleno processo libertário do Modernismo, que em si já portava seu próprio paradoxo, que Antoine Compagnon chamou "tradição do novo" (COMPAGNON, 2003).

Finalmente, retomando a citação de gênero que *A Negra* realiza e que a afirma como uma obra inovadora também naquilo que seriam os "atributos" da mulher, mas que efetivamente não o são, ou seja, além da sua beleza – cujos parâmetros são negados – e os elementos como flores, frutas etc. Se o agenciamento das imagens nega o gênero professado pela iconografia americanista, Tarsila introduz em *A Negra* a deglutição dos modelos europeus que integrariam ainda em estado de incubação o Manifesto Pau Brasil, de 1924, que se revelariam no Manifesto Antropófago quatro anos depois.

> (...) Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.
> Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.
> Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. (...)
> E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.
> Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.
> A síntese
> O equilíbrio
> O acabamento de carrosserie
> A invenção
> A surpresa
> Uma nova perspectiva
> Uma nova escala
> Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.
> O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese ; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geômetra e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa .
> Uma nova perspectiva.
>
> Oswald de Andrade, *Manifesto Pau Brasil* (ANDRADE, 1976)

Não é a toa que em 1929 Tarsila chega a "casar" *A Negra* e *O Abaporu* em *Antropofagia*, tela que reintroduz, inclusive, seus atributos entrecruzados – respectivamente a folha de bananeira; o cacto e o Sol tropical –, ainda que essencialmente figurativista, ao arrefecer a síntese formal em favor da síntese de conteúdo.

Mesmo que levando em conta os "lugares incertos" que sintomatizam a não realização da síntese plástica desejada por Tarsila, assim como pela maior parte dos modernistas, as contradições envolvidas pela presunção da imagem da *brasilidade* e da "domesticação" do Modernismo Europeu, (CATTANI, 2004: p. 13), há que se levar em conta as condições peculiares em que *A Negra* se destaca como um corte epistemológico na lógica do olhar na produção artística no Brasil, raras vezes retomado pela própria Tarsila. Ao criar o "lugar do corpo" como "concreção da forma" que joga com o fundo dinamicamente, Tarsila cria uma figura monumental que se expande ao infinito, com o auxílio das horizontais, em suas formas arredondadas a um passo de se construir construir totemicamente como montagem. Este "elemento unificador" da obra não deixa simbolizar as amas de leite dos filhos da oligarquia cafeeira paulista da qual a própria printora fazia parte (CATTANI, 2004: p. 16). É pela inadequação desse corpo e pelo seu lugar incerto, pela encarnação da questão da alteridade e da identidade cultural no Brasil, dos paradoxos e contradições da modernidade "num país periférico", que *A Negra* centraliza o discurso sobre arte em meados dos anos 1920 frente a uma produção tão rica e irregular às vésperas da década de 1930.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1975.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto M. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BOGGAART, Ernst van den. A população do Brasil holandês retratada por Albert Eckhout (1641-1643). In: VRIES, Elly de; DOURADO, Guilherme M. (orgs.) *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002), Catálogo da Exposição,* Conpenhagen, Nationalmuseet, 2002, pp. 117-131.

CATTANI, Ecleia B. Pensando o Brasil Moderno: os lugares incertos ou a aprendizagem da modernidade de Tarsila do Amaral. In: FARIAS, Agnaldo (org.) *Icleia Cattani.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 9-21.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2ª ed., 2002.

COMPAGNON, A. Os *cinco paradoxos da Modernidade*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher. Um estudo de arte brasileira.* Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996.

HILL, M. C. S. *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934*. 2008. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

OLIVEIRA, Carla M. S. "O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: Documento ou invenção do Novo Mundo?". In: *Atas do Congresso Internacional Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades. /* P*ortuguese Studies Review*, 14 (1), 2006, pp. 115-138. disponível em: <*cms-oliveira.sites.uol.com.br/psr_14-1_oliveira.pdf*>, acessado em 12/12/2009.

AS TRAMAS DO CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Vinicios Kabral Ribeiro– Mestrando em Cultura Visual (Bolsista Capes)
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO
vrkabral@gmail.com

“A DANÇA DOS CADÁVERES”

“O fedor abominável está no ar
O ranço de quarenta mil anos
E zumbis grisalhos de todas as tumbas
Estão se aproximando para selar seu destino
E apesar de você lutar para sobreviver
Seu corpo começa a sentir calafrios
Pois nenhum mero mortal pode resistir
À malevolência do terror” (Tradução livre de um trecho de *Triller*, Michael Jackson).

Em 1982, Michael Jackson devorava pipoca e se divertia em um cinema ao ver um filme de terror. Sua namorada não parecia confortável, tão pouco conseguia fitar continuamente a tela. Não resistindo ao sangue e as disparates da narrativa, a jovem moça retirou-se da sala de exibição; Jacko saiu em seguida. Ao encontrá-la disse que aquilo não era real, algo bobo, distração. Ela replicou: “Não é engraçado”. Foram deambulando pelas ruas e ele com todo seu jogo de cintura reconquistou a sensível moça. Ao cruzarem um cemitério, criaturas absurdas haviam sido transportadas da tela e povoado toda a cidade. Michael não escapou e metamorfoseou-se em um temível lobisomem: olhos esbugalhados, orelhas pontiagudas, afiadas garras tomaram o lugar de suas unhas. Juntou-se a dança de seres aterrorizantes e converteu-se a perseguir aquela que foi alvo de suas paixões.

Em março de 2009, o pesquisador alemão Gunther von Hagens, conhecido como “doutor morte”, declarou ao jornal “Bild”de seu país natal, que o astro mundial do pop estaria interessado em seus serviços: técnicas de plastinização que substitui líquidos e gorduras de cadáveres com a finalidade de preservação dos corpos. A ficção narrada encerra-se no videoclipe, mas as experimentações de Hagens bem poderiam ser roteirizadas para um “thriller” estadunidense.

O “doutor morte”, desde 1996 percorre diversos países apresentando sua exposição “Os Mundos do Corpo”. O “acervo” itinerante disposto em museus, galerias e centros comerciais é composto por centenas de corpos e fragmentos de seres humanos e outros

animais submetidos à sua técnica. Em seu site (www.bodyworlds.com) é explicitado a missão e os objetivos em trazer ao grande público o que antes era reservado aos especialistas. A educação em saúde seria uma das forças motrizes para tal empreendimento. O uso de binarismos como a noção de enfermo e saudável são enfatizados com o intuito de reflexão sobre as medidas adotadas para os cuidados do corpo; ao abandono de práticas maléficas tais qual o cigarro, álcool.

As polêmicas do cientista alemão podem ser entendidas em perspectivas distintas, como a socialização dos saberes dos estudos anatômicos por uns e deturpação ética por outros, ou ainda como uma afronta às crenças religiosas em volta da corporeidade e fé. Mas o inegável é que

> Hagens recupera o espírito da ciência-espetáculo, tão em voga nas cortes européias nos séculos XVI a XVIII. É sabido que, nessa época, a ciência e os cientistas são um espetáculo à parte, entretendo a nobreza e a sua *entourage* com as "maravilhas científicas" recém descobertas, a pesquisa anatômica entre elas (REBOLLO, 2003, p.106).

Ao dedilhar livros de História da Arte ou pesquisar em bancos de imagens digitais, podemos encontrar uma imagem que relembraria a cena acima citada. Alguns séculos as separariam, mas a curiosidade, o fascínio e o medo as unem. O olhar que busca tudo apreender, decifrar. O que nos diz “A Lição de Anatomia do Dr. Tulp”, que Rembrandt contornou em 1632? Que corpo era aquele? A quem pertencia?

Se na renascença acentua-se o interesse pelo corpo e o seu interior, e se tais curiosidades são promovidas através de estudos da anatomia humana, em observações minuciosas por cortes e dissecações. Nos olhares atentos para desvendar os mistérios da vida; é possível dizer que imagem, ciência e conhecimento quase sempre estiveram entrelaçados? E de que maneira cabia aos artistas representar e registrar visualmente as efervescências científicas? Aos olhos de Jean-Jacques Courtine,

> A participação dos artistas no estabelecimento da iconografia anatômica foi feita à base da convicção de que a ilustração cumpria um papel essencial no dispositivo de conhecimento organizado em torno da percepção visual. Pintores e anatomistas partilham os mesmos valores a propósito da experiência sensorial, os livros científicos exploram a cultura visual da época, e esta os invade trazendo-lhes uma sensibilidade específica. Os artistas colocaram a serviço do saber anatômico uma dimensão estética, mas também um olhar que vai além do objeto morto deposto na mesa de dissecação: a dramaturgia dos esqueletos e dos manequins anatômicos não pertence ao escalpelo, mas ao pincel. É o artista que faz a dança dos cadáveres (2008, p. 425).

O período histórico convencionado Renascimento em alguns países europeus é tomado didaticamente como uma revisão dos valores e expectativas da antiguidade clássica. A aliança entre artistas e anatomistas e as resistências da igreja católica marcaram as idas e vindas sobre o conhecimento do corpo, naquele momento. Mais que um local de investigação e interpretação, o corpo inseria-se em um universo de fantasias e excitação. Todavia, o corpo do artista não era algo presente. A corporeidade até poderia ser o tema, mas dificilmente molde que promovia a execução da arte.

Se "a dança dos cadáveres" era feita por pincéis de artistas, as transformações tecnológicas e culturais das sociedades ofertaram outras possibilidades estéticas e conceituais para a exibição do corpo. Muitos dos artistas da modernidade defrontaram-se com a dualidade do suporte corporal. Ao mesmo tempo em que o corpo encarnava as metáforas de deus (e sua materialização no "corpo de cristo"), era visto como síntese do mundo vivido e experimentado. A idéia de encarnação aludia ao efêmero, ao perecível e transitório. A ressurreição era um antídoto à brevidade da carne. "Talvez tenha sido este peso da tradição, esta sobrecarga simbólica e a ansiedade que ela podia provocar, o que causou a originalidade da visão do corpo entre os artistas do século XIX" (ZERNER, 2008, p. 104).

Aflorava nos campos das representações uma exacerbação de corpos, em especial o feminino. O "nu" tornou-se estética predominante na escolha de artistas como Delacroix, Courbet, Renoir e Matisse. Os limites tensionados entre o profano e o divino, o erótico e celestial somavam-se em uma investida ao desnudamento, aos mistérios dos corpos ocultados pelas vestes. Entretanto, as estéticas realista, romântica e simbolista foram atravessadas por uma nova possibilidade de registro visual. As descobertas fotográficas empreendidas no século XIX impactaram as representações que se tinham até então. O dispositivo fotográfico reverberou nas formas do "ver" e do "visualizar", assim como no campo de produção, reinvenção e circulação de imagens. A fotografia "por sua intensidade, sua evidência espetacular, ela confere uma presença supervisível ao corpo desnudado, exposto em toda sua verdade. Ela submete o espectador-*voyeur* do século XIX a uma nova fascinação" (CORBIN, 2008, p.215).

É válido ressaltar que a inserção da imagem fotográfica no cotidiano causou acaloradas discussões sobre sua linguagem, sua potencialidade de "reproduzir" o real e principalmente as dificuldades em reconhecê-la como algo além de um ato mecânico.

> Se a fotografia e o modernismo têm um leito cronologicamente comum, dividem igualmente um outro aspecto que é importante guardar na memória, quando

> examinamos as diferenças entre autonomia possível da fotografia e suas diferenças em relação a outras formas de expressão. O que compartilham entre si talvez seja uma maldição, talvez uma ameaça, talvez, no fim das contas, uma fonte de potência estética. Trata-se do problema da impostura (KRAUSS, 2002, p.133).

A "impostura" partilhada entre fotografia e arte moderna ocidental pode ser gestada e compreendida como algo deslocado das tradições. Tal qual o dispositivo fotográfico assustou com a sua capacidade de "congelar" o tempo e o espaço em um universo bidimensional, as pesquisas plásticas modernas, em especial as abstratas, foram questionadas por romper com as verdades visuais estabelecidas pelos regimes de arte vigentes até então. Da mesma maneira que a sucessão do tempo garantiu o status de objeto de arte à produção moderna; a imagem fotográfica libertou-se das amarras do mimetismo e tornou-se um índice, um vestígio de uma dada realidade.

E quando deslizamos nossa percepção ao "agora", ao tempo que corre sobre nossos olhos? Se a arte moderna e a fotografia partilharam, em seus primórdios, um deslocamento para as margens e suas "imposturas" foram aos poucos reconhecidas como outras formas de linguagens; quais os locais da arte contemporânea? E a questão perturbadora dessa pesquisa: que corpo é esse na contemporaneidade, encenado (encarnado) pelos artistas? Mais afundo: "Que pode o corpo?" retomando a indagação de Deleuze aos olhos de Jeudy (2002). Não tenho a pretensão de esgotar uma questão tão complexa como esta. O que intento é mapear e discutir algumas relações possíveis entre o corpo e as manifestações artísticas contemporâneas.

Partilho dos argumentos de Cauquelin (2005) ao tomar a arte contemporânea como um regime de comunicação, ao contrário da "moderna", incrustada em um regime de consumo. Arte moderna, espelho das sociedades industriais que reorganizaram as sociabilidades e os fluxos da vida cotidiana. As "redes" comunicacionais ampliaram as noções da arte contemporânea e, principalmente, as indagações e perspectivas artísticas na odisséia em ofertar uma, entre muitas, forma de conhecimento sobre o mundo experimentado.

"E O CORPO AINDA É POUCO"

A idéia de vanguarda foi exaustivamente utilizada como uma clausura onde artistas, linguagens e orientações estéticas conformavam períodos históricos. O esgotamento das possibilidades estéticas abriria o precedente para uma nova era. Seguiam, assim, manifestos, correntes e um abandono das experiências anteriores. Cauquelin (IBIDEM) prefere pensar em

"embreantes", que menos sobrepõem o regime estético vigente do que acena para rupturas e fazeres. Marcel Duchamp (1887- 1968) e Andy Warhol (1928-1987) seriam os deflagradores de uma outra postura frente à arte e principalmente: o questionamento dos cânones artísticos. A eles, respectivamente, temos a herança dos "ready-mades"; a aliança da comunicação massiva e a arte e sua institucionalização comercial. São eles precedentes da arte conceitual, *land art*, minimalismo, figuração livre, *body art* e os diálogos com as tecnologias.

Internacionalmente, os anos 1960-70 são marcados pela intensificação do uso do corpo, pelos artistas estadunidenses, em *happenings* (combinação entre artes visuais e teatralidade, marcado pela improvisação, participação do público e pautado no momento). Um exemplo é o grupo *Fluxus* e os artistas Robert Rauschenberg e Alan Kaprow. Nesse momento, o corpo era a própria revolta contra o formalismo da representação e os espaços de inserção das obras de arte. A performance "Degradação de Vênus" (1963), onde Otto Muhl jogava lama no corpo de uma modelo nua e depois a enrolava em um lençol com sujeiras diversas, pode ser entendido dessa maneira, afinal, "Vênus" é um dos temas recorrentes em muitos trabalhos artísticos tradicionais, tanto na escultura quanto na pintura.

E no Brasil? A quanto estávamos? O que estava "acontecendo"?

> Happening? Em outubro de 63, São Paulo não sabia o que era isso. Mas queria saber. O João lotou. Era tanta gente que polícia e bombeiros apareceram para dar mais cor ao evento. Um filme do Otto mostrava uma amiga vestida com um estilo retrô andando pelas ruas de São Paulo e terminava com Lydia Chamis, namorada do artista e depois esposa, atravessando uma tela de papel, com a mesma roupa usada pela outra no filme, fazendo um strip-tease às avessas. Enquanto isso, no meio da escuridão, Wesley iluminava as Ligas com lanternas, e a luz nunca ficava suficientemente parada em um quadro para que as pessoas vissem a obra direito (CORRÊA, 2008, p.2).

A Wesley Duke Lee, na narrativa acima, é creditada a inserção do *happening* em terras brasileiras. Sua exposição, baseada em traços e fixações em "cinta-liga", um acessório íntimo tido como "feminino", foi considerada obscena. O breve feixe de luz, lançado pela lanterna de Lee, poderia ser entendido como uma metáfora à censura destinada aos corpos, em especial ao desnudamento. Mais ainda, ele acena para todo um movimento, espalhado em diversos lugares, para a tomada do corpo enquanto um elemento "puro", que deveria ser liberado da "alienação" e exploração do capital. Em conjunto com Geraldo de Barros, Nelson Leiner, e aos seus ex-alunos Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser, Lee criou a *Rex Gallery*. Uma das principais razões para a fundação desse espaço era a necessidade de ter "espaço", pois esses artistas eram preteridos da crítica especializada e dos locais formais de

exposição. Outro ponto importante é a visão que Lee concebia da necessidade do público "desmistificar" a arte.

Ao mesmo tempo em que Duke Lee inseria o público em seus trabalhos artísticos, a fronteira entre quem produzia arte e quem consumia era claramente identificada. Lygia Clark e Hélio Oiticica são impactantes e significativos ao proporem uma nova participação do público: o toque, a manipulação e outra experiência de fruição . Os dois foram metáforas de psicoterapeutas para a arte brasileira. Em suas obras o espaço foi expandido e questionado em suas facetas estéticas, perceptivas e teórico-conceituais. Suas experimentações e rupturas contaminaram sensivelmente as gerações que os sucederam. Suas poéticas ofertaram liberdade e ousadia, corpo, presença, reflexão. Essa "nova objetividade" é uma resposta ao frívolo caráter construtivista do movimento concretista no Brasil.

Ao observarmos atentamente os trabalhos de Clark como "A casa é o corpo" (1968), "Túnel" e "Baba antropofágica" (1973), "Rede de elásticos" e "Relaxação" (1974), "Cabeça coletiva" (1975) e "Corpo coletivo" (1986), reforçam a característica de Lygia em ser uma propositora. O lugar do sensível e da fluidez era incentivado em seus espaços sensoriais, coletivos, densos e subjetivos. A obra existia enquanto coexistissem seus aliados, seu público participante. Ela mobilizou centenas de pessoas no Brasil, Alemanha, França. Para a artista, suas proposições construtivistas auxiliavam no cruzamento do intransponível, mesmo que em apenas um minuto (FABBRINI, 1994).

Os acontecimentos políticos brasileiro no final da década de 1960 e nos anos seguintes influenciaram diretamente muitas das produções de arte nesse momento, em especial o uso do corpo como protesto. O país, com o ato institucional cinco (AI-5) do militar Costa e Silva, encontrava-se em um momento de supressão das liberdades individuais e coletivas. E também, restrições impostas aos intelectuais, artistas e outros agitadores culturais. O medo, o terror e as coações vivenciadas pelos artistas exigiram uma nova forma de extravasar em suas poéticas. Naquele momento é perceptível a inserção do corpo como discurso de resistência, uma denúncia à opressão vivida. Desenha-se a idéia do artista ligado à micropolítica e o seu antônimo, o militante, à macropolítica. A superação dessas fronteiras é o que pode ser percebido na produção de artistas desse período. O engajamento político dos artistas é uma das possibilidades de encontro com a militância, em um movimento transversal, questionador do poder no espaço real de vivências. Revolver, ativar e revulsionar as articulações entre o micro e o macro no contexto político-social são estratégias de combate contra a estagnação da produção artística e a inércia fomentada pelos grandes centros de poder, além de uma atenção

aos processos cotidianos da vida, das experiências do corpo, das marcas do conflito (ROLNIK, 2008).

Artur Barrio,em 1970 na exposição “Do corpo à terra”, margeia um rio em Belo Horizonte com trouxas contendo fezes, lixos variados e carne podre. Cildo Meireles, no mesmo ano e na mesma cidade, queima galinhas vivas em seu trabalho “Tiradentes - Totem-monumento ao Preso Político”. Letícia Parente, em 1974, borda com linha e agulha em seu pé a frase “Made in Brasil”. Referências à tortura, ao exílio. Uma forma de romper o silêncio.

Os artistas, que desenvolveram seus trabalhos nas décadas seguintes, situavam-se em outros cenários histórico-politicos. A retomada da democracia afrouxou laços que eram reforçados no combate à ditadura. O olhar incisivo dilui-se em outras questões do cotidiano, conduzindo a outros caminhos para as poéticas do corpo. Ao longo dos anos 80 e 90 muitos artistas problematizaram questões delicadas em suas produções. A sexualidade, a religião, a obsessão pela “beleza” e as questões de gênero tomaram forma em performances e instalações. Márcia X, sobre suas expressões múltiplas no início da década de 1990, relata que

> “Fabrica Fallus” é o nome da série de trabalhos em que utilizo pênis de plástico comprados em sex shops acoplados a toda sorte de enfeites femininos, apetrechos infantis e religiosos. Muitas destas peças são dotadas de movimento e som, interagindo com o público. “Os Kaminhas Sutrinhas” é uma instalação composta de 28 caminhas de bonecas dispostas no chão da galeria. Sobre cada uma delas, uma dupla ou trinca de pequenos bonecos se movimenta. Os bonecos foram originalmente projetados para engatinhar; unidos por finíssimos cabos de aço, eles se encaixam uns nos outros e através da movimentação de braços e pernas criam um repertório de ações sexualizadas. As roupas e cabeças foram retiradas, o que os torna anônimos e indistintos quanto ao gênero, masculino/feminino. Este trabalho teve origem numa performance, “Lovely Babies”, em que os mesmos bonecos são usados em ações que simulam a presença de pênis e seios no meu corpo, e sugerem a realização de um parto onde a cabeça do boneco é arrancada e em seguida atirada ao público.

A mescla entre linguagens pode ser percebida em outros artistas, assim como o intercruzamento de idéias e assuntos podem ser vistos nas obras de Leonilson (1957-1993), Walmor Corrêa (1961-), Efrain Almeida (1964-), Henrique Oliveira (1973-), Juliana Notari (1975-) e Vitor Mizael (1982-). Pinturas, instalações, esculturas, fotografias... Múltiplas possibilidades. Outra característica “presente” nos anos seguintes é a fragmentação do corpo. Para Matesco,

> O corpo retorna em imagens de fotografia ou de novas mídias. Apesar de sua exposição obsessiva na última década, este se apresenta de maneira ambígua, pois as imagens reforçam uma ausência. Fragmentado, o corpo aparece para provar sua

> presença física através de vídeos, fotografias e outros meios tecnológicos. A proliferação de imagens de fragmentos corporais parece refletir sua desmaterialização (2006, p. 537).

Nicholas Mirzoeff (2001), ao escrever sobre as formas de representação do corpo por artistas desde o período colonial, enfatiza a potencialidade da arte em reiterar ou rechaçar preconceitos enraizados na sociedade. O autor ressalta alguns artistas contemporâneos que denunciam os resquícios do colonialismo e da escravidão a partir do corpo. Seria um processo de reavaliação da história. Quais os efeitos da retomada dessas temáticas? Mirzoeff não se propõe a responder, ele prefere arriscar que o corpo continuará sendo, por um bom tempo, um dos temas mais explorados na arte.

Uma das razões para tanta predileção do corpo nas produções artísticas contemporâneas talvez seja pela onipresença e saturação de suas imagens no cotidiano; seja nas múltiplas mídias, sejam na academia, clubes, praias e outros locais de sua exibição. Se antes, o grande dilema vivido eram as prisões das vestimentas, da ética puritana e a regulação das sexualidades e dos prazeres, hoje o drama repousa na exposição demasiada ao corpo. Quase tudo é corpo: a medicina, a arte, a sexualidade, a organização social, as tecnologias, etc. O corpo tornou-se moeda de troca nas tramas sociais. As marcas do tempo, o sobrepeso, as imperfeições convertem-se em fracassos individuais. Como percebido por Goldenberg, o slogan do mercado do corpo é: “Não existem indivíduos gordos e feios, apenas indivíduos preguiçosos” (2002, p.09).

Ao corpo foi dado uma expansão aos seus significados. Mais que um conjunto de órgãos que asseguram a vitalidade, transfigurou-se em um texto escrito socialmente, um arquivo orgânico (PRECIADO, 2002). Um dos locais onde são travadas disputas, disciplinas e discursos. Corpos marcados pelo micropoder e a biopolítica. Esmiuçados, medicalizados, normatizados (Foucault, 2003). Há uma compulsoriedade pelo bem-estar, equilíbrio e sanidade. Não há condescendência, nestas redes de poder difusas e invisíveis, para corpos que desafiam o “normal”, que incomodam sejam pelo “excesso” lipídico, pelas marcas da doença ou que inclinam ao “diagnosticado” patológico.

Neste momento da pesquisa se faz necessário resgatar a conceituação de figuração livre, pois em suas tentativas de definição insiro alguns trabalhos da produção de duas artistas brasileiras que agora analisarei: Nazareth Pacheco e Fernanda Magalhães. Cauquelin (2005) desloca o conceito de figuração livre e instalações para mais que mera estratégia ou opção estética. É o emergir de idiossincrasias e aonde vêm à baila as inimagináveis possibilidades de itens cotidianos assumirem-se como criação artística. A figuração livre é costumeiramente

acompanhada da descrição “técnica mista”, os produtos da cultura midiática muitas das vezes ofertam elementos para a ressignificação e inserção nas poéticas visuais. Já a instalação tem algo de teatral, um local de encenação e disposição de objetos de arte. Dentro dessas possibilidades encontram-se duas mulheres que, em suas singularidades, desvelam corpos ignorados pelo tecido social. Mulheres que rompem fronteiras e silêncios.

INVASIVOS... QUASE INTOCÁVEIS

No campo das artes visuais o corpo, mais que um refúgio e abrigo para o espírito artístico, conquista a possibilidade de ser o meio da arte e “passa da condição de objeto da arte para a de sujeito ativo e de suporte da atividade artística” (MICHAUD, 2009, p. 558). A obra de Nazareth Pacheco engendra-se nessas novas possibilidades criativas. As imagens de seu corpo e suas experiências físicas e subjetivas são indissociáveis em sua produção. Suas exposições atestam a todo tempo a presença da artista, as formas que empresta aos vestidos, colares. Aos objetos que a assusta e a persegue.

Marcada pelo adoecimento congênito e constantes medicalizações em seu corpo, Nazareth Pacheco reflete em suas criações a dor, a revolta e a atração com os instrumentos e objetos de controle. As peças desafiam a sensibilidade e o tato, aflorando o desejo de tocá-las. Materializam feridas, expõem as diversas técnicas de tortura, aprisionamentos e domesticações dos corpos. Nas rotinas de clínicas e centros cirúrgicos, Nazareth incrementa suas obras. O saca-mioma e o espéculo (1995), fora de seus contextos clínicos, interagem em um espaço de contemplação e medo. Dispositivos intra-uterinos (1995), em um prato, desvelam o controle da natalidade e cristaliza a conquista definitiva do interior corpóreo.

Nas (des)-construções de seu corpo, temos então, a experimentação da dor como possibilidade de transcendê-la, expurgá-la, denunciá-la. O processo criativo é, entre outras referências, autobiográfico. Como relata no início de sua dissertação: “Pinos e mais pinos para cortar, furar e aparafusar. Descubro o prazer do fazer. A mão precisa estar ocupada, acabou um, começa outro. Isto me lembra a época em que minha avó ensinava crochê e tricô aos seus netos. Todos na fazenda com agulhas e lãs na mão” (PACHECO, 2002, p.10). Ela ainda sente a necessidade de manter as mãos ocupadas, seja perfurando, cortando, moldando, costurando. O sofrimento está no seu corpo, revelado e evidenciado em certas trajetórias de sua produção. Talvez, encontra-se aí o desejo de afrontar a impossibilidade e os discursos hegemônicos.

Sobre as primeiras peças em borracha de Pacheco, Tadeu Chiarelli (2002) as definiu como “objetos dependentes”, pois poderiam assumir diversas formas à medida que o público interagia com a obra nas exposições. Ele as considerou pós-minimalista, inscritas para além de uma existência em si, divergindo da autonomia gozada e assegurada à produção artística convencional.

Posteriormente, outras significações debruçaram-se aos olhos de Chiarelli, em especial ao analisar as peças em borracha, que acrescidas a pinos, aludiam a objetos torturantes. E com a exposição, em 1993, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, destravava-se para o crítico de arte distanciamentos das primeiras criações, “a artista exibia pequenas caixas, repletas de objetos os mais variados, que narravam sua trajetória, ou a trajetória da reconstrução ideal de seu corpo, desde a infância até a fase adulta” (p. 292).

É nesse período da produção de Nazareth Pacheco que deterei o olhar. A introdução dos *ready-made* na exposição “O corpo como destino” carrega uma densa simbologia. Os objetos apresentados são deslocados desde o universo da medicina, aos repositórios afetivos e experienciais da artista. Em uma obra dessa série, temos a reunião de uma imagem de uma chapa de raio-x das mãos de Pacheco enquanto criança, o seu relatório de diagnóstico e o fundo de chumbo. Este último, um metal, é utilizado nas rotinas de centros de radiologia como forma de isolamento da radiação ao corpo humano, emitida pelos aparelhos que geram as imagens do “interior corpóreo”. Em outras obras da exposição há o uso desse metal. Talvez por sua alta densidade e capacidade de “bloqueio”, ele tenha sido eleito como uma metáfora daqueles “objetos aprisionados”, que dolorosamente se mostravam.

Figura 1. Sem Título, 1992/1993 foto, chumbo, texto. 27x33,5. Reprodução do encarte da artista.

Figura 2. Sem título. Foto, relatório e chumbo. 44x 56 x 8 cm. Reprodução do encarte da artista.

A obra, sem título, não é apenas a aglomeração desses materiais em vitrines-arquivos. Ela constitui-se como uma veemente crítica às relações de poder travadas na sociedade, onde a designação entre o “normal” e o “patológico” é dada pela mediação do olhar de indivíduos

devidamente autorizados a interpretarem essas imagens. Com a tecnociência, a todo vapor em nossa sociedade, e seu uso em contextos médicos, logo, o corpo é transformado em imagem e interpretado a partir da sua conversão em códigos explicitados em uma tela de computador, sendo a tela computadorizada a forma predominante que as autoridades médicas elegeram como central no diagnóstico e enquadramento do corpo humano (MONTEIRO, 2009).

No universo representado por Pacheco, em 1993, densas questões são levantadas, especialmente a obsessão crescente por intervenções estéticas, com a finalidade de transformar o corpo e aproximá-lo aos ideais estéticos vigentes. Ao mesmo tempo, seus trabalhos bradam sobre a manipulação do corpo feminino e a doutrina da "boa forma" disseminada pela medicina, pela indústria midiática, pelo cotidiano. Nazareth é ciente de sua corporeidade e as reconstruções que foi submetida. Contudo, seu trabalho não deve ser simplificado como uma catarse ou desabafo, como ela mesma pontua em sua dissertação de mestrado:

> Em 1994, na exposição "O corpo como destino", no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, apresentei esta série de trabalhos relacionados ao meu corpo. A partir do momento em que estes trabalhos foram expostos em uma galeria, dei-me conta de que minha vida íntima acabaria por se tornar pública. Eu não tinha a menor intenção de ilustrar a minha vida por meio da minha obra. Arte não é reflexo de vida e nem terapia. Concordo com que questões ligadas à vida podem ser perceptíveis na interpretação da obra, mas é necessário separar arte e vida. Eu não sou a obra. A obra é a somatória de questões formais e estéticas adicionadas a questões internas (2002, pp.27-28).

A primeira vista é fácil "julgar" o trabalho de Pacheco como uma válvula de escape para sua história de vida. Entretanto, um olhar mais demorado, detido e atento é capaz de revelar sutilezas que podem passam despercebidas. Nazareth não é a obra, fato. Poder-se-ia dizer que sua imagem é sua obra, mas reside aí o equívoco. Suas instalações atingem a todas e todos. Na decisão em não nomear seus trabalhos, ela nos deixa um tanto mais saltos e livres para estabelecermos relações com o nosso cotidiano, lembranças, dores. A medicalização da existência, o enquadramento clínico e a dor da beleza são experiências que ora ou outra experimentamos. A documentação e os materiais são autobiográficos, mas as redes de sentido que podemos estabelecer são nossas. Quase infinitas.

ENGORDURANDO O MUNDO

> "Eu sou gorda? Claro, com certeza, com orgulho. Sou gorda, sempre serei uma pessoa gorda, uma pessoa redonda, né? Eu adoro, é a minha constituição, essa sou eu" (Fernanda Magalhães).

A frase acima, em um tom de descontração, foi dita em um pequeno documentário sobre a vida e obra de Fernanda Magalhães. Na sociedade da confissão, da vontade de saber a verdade do outro, devemos verbalizar, criar realidades pela linguagem. Foucault (2003) descreveu muito bem como somos incitados a falar, confessar. Antes ao padre e seu confessionário, depois ao juiz e ao seu tribunal, agora ao médico e seu consultório. E no caso citado: para as câmeras.

Por que retomo esse detalhe do vídeo ou da obra da artista? Talvez porque se "assumir" gorda e feliz em uma sociedade lipofóbica seja uma ofensa à própria frágil moral dessa sociedade. Talvez não seja o corpo em si que incomode, mas a consciência e a leveza de se sentir bem com o seu corpo, com o corpo negado, via de regra, por todas e por todos.

Em tempos onde a expressão *bulling* virou a vedete dos noticiários e programas de variedades, outra forma de violência percorre o cotidiano e é ainda justificada em uma perspectiva de saúde pública. A obesidade é apresentada como uma impossibilidade de vida, uma ausência de disposição física. O obeso, nessa óptica, seria uma bomba-relógio, pronta para explodir com hipertensão, arritmias cardíacas, problemas nas articulações, coledocolitíase, diabetes mellitu e hipercolesterolemia.

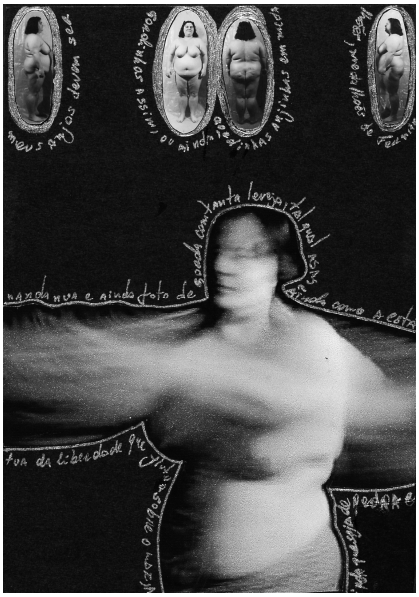
Os anúncios publicitários e os seus anunciantes: indústrias de fármaco e cosméticos; prometem um corpo livre desse pesadelo. Um corpo pronto para se encaixar em um mundo que delimita suas medidas para abrigar sujeitos. Um corpo que se aperte em cintas, ingira pílulas, recorra à cirurgia bariátrica. Tudo, menos um corpo que se sinta bem sendo "gordo". Sobre a dor de experimentar a diferença e a coercitividade ao seu corpo , Fernanda diz:

> Este corpo que constrói o trabalho também foi o que me levou a sofrimentos sucessivos, devido ao preconceito em relação à sua forma, pois, afinal, sou uma mulher gorda. Estas dores da exclusão levaram-me a desistir das expressões pela dança ou pelo teatro, as quais também integraram minha formação. Expor através do corpo ficou represado. Um corpo fora do padrão deve ser contido, assim, a certa altura da vida, parei de encenar e de dançar. Esta contenção extravasou-se pelo trabalho fotográfico, através do corpo, em suas performances. O auto-retrato e as autobiografias vieram à tona (MAGALHÃES, 2008, p.84).

O projeto "A representação da mulher gorda nua na fotografia" é uma trajetória de mais de quinze anos. O corpo nu de Fernanda, em um primeiro olhar, centraliza a atenção; principalmente pelo corpo gordo não figurar no cardápio erótico do cotidiano e na indústria midiática. As imagens de mulheres gordas nuas, em geral, são usadas como forma de escárnio, piadas e chacotas. Na série, poetizada por Magalhães, tem-se um convite para

deslizar em outras possibilidades de contemplação e reflexão. A primeira imagem, 1995, talvez esteja alinhada com a contenção imposta em seu corpo, como narra em sua tese. Seu corpo central, desfocado, baila rumo à liberdade. Transgredindo as barreiras que a impedem e a repelem do tecido social. Na parte superior, seu corpo é exposto da maneira "clássica" dos registros médicos de patologias. Contudo, Fernanda encarna um sorriso, parece se divertir e contestar o olhar clínico que não a vê como "sujeito" e sim como um índice de massa corporal elevado.

A segunda imagem, 1997, desvela a condição do humano na contemporaneidade: sua fragmentação, desterritorialização e transitoriedade. O rosto da artista é substituído pela cabeça da estátua da "Vênus de Willendorf"; situa-se ao centro, em posição de destaque. Ao seu lado esquerdo e direito, a imagem de uma mesma mulher nua. A linha que contorna o corpo gordo provoca: "a cabeça da Vênus de Willendorf da fertilidade e deusa do colo". A obesidade, hoje patológica, foi em outros momentos históricos símbolo de beleza e fertilidade. E aos pés desse mesmo corpo há uma espécie de pedido: "ser vista como um ser humano sexual".



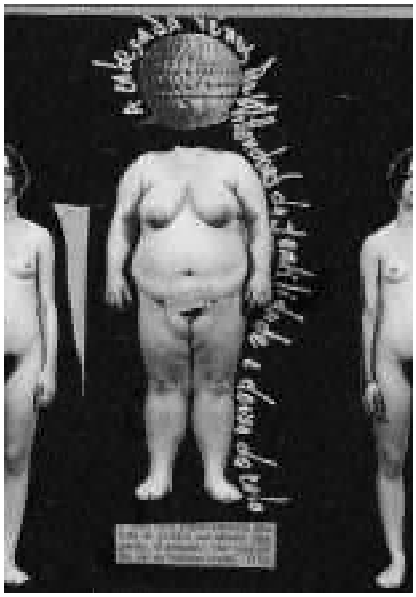


Figura 3 e 4. A representação da mulher gorda nua na fotografia (1995) e (1997). Reprodução da tese da artista.

O que Fernanda Magalhães provoca, questiona e subverte são as condições claustrofóbicas que nossos corpos vivenciam rotineiramente. Suas imagens circulam por um mundo onde corpos são reificados e a obsolescência e perecibilidade desses corpos são

constantes. Seus trabalhos contestam e denunciam, mas acima de tudo colaboram para "alargar" o lugar do corpo na sociedade, possibilidades de se "engordurar o mundo".

BREVE DESPEDIDA

A proposta desse artigo surgiu em minha pesquisa de mestrado onde investigo as imagens do corpo gordo na arte contemporânea. Para um aprofundamento nas questões entre artes visuais e obesidade torna-se necessário expandir o olhar e perceber como o corpo foi inserido nas produções artísticas ao longo dos séculos. Tarefa difícil e árdua. E nesse ponto tenho mais questões a ser formuladas do que respostas. E é isso que proponho em minha investigação: um leque de perguntas, questionamento das verdades e talvez uma única certeza, a de que nada é conclusivo ou definitivo.

A abordagem da Cultura Visual, campo em que me insiro, parte da desconstrução das "verdades do olhar". A quem interessa que pensemos dessa maneira? Quais os regimes de poder entrecruzados no campo das visualidades? De que maneira pensar em outro mundo um pouco mais equânime, prazeroso, onde se aceite mais que se exclui? Nesse sentido, o que os artistas contemporâneos envoltos nas questões do corpo fazem é flexibilizar as possibilidades do corpo. Ao mesmo tempo, contribuem para outras pedagogias do olhar. Olhares polissêmicos e multipolares, onde as imagens do corpo sejam um tanto mais livres e plurais. Em mundo onde lutamos para nos livrar da solidão, fragmentação e o demasiado individualismo. Um mundo onde desfacele essa existência parcial e rarefeita, descrita por Fernanda Magalhães:

> O ser contemporâneo - eu, você, nós - aqui e agora, fragmentados, dilacerados, solitários, sem amor, envolvidos em nossas lutas individuais. Seres que devem ser perfeitos, rigidamente constituídos, sem possibilidades de falhas, doenças, envelhecimento, sofrimentos ou dor. Os corpos devem ser leves, ágeis, rápidos e felizes. Havemos de ser corpos inodoros, adestrados, rastreados, sem sabor, sem suor e nem tato. Nenhum esforço, nenhuma sujeira, tudo absolutamente limpo, higiênico. Toques digitais [...] (2008, pp 98-99).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CORBIN, Alain. O Encontro dos Corpos. In: Georges Vigarello org. *História do Corpo*. Da renascença às luzes. Petrópolis, Editora Vozes, 2008.

CORRÊA, Thomaz Souto. Aviso: o Rex venceu. Revista *Bravo!* Nº130, 2008. Disponível em:<http://bravonline.abril.com.br/conteudo/artesplasticas/artesplasticasmateria_282001.shtml> Acesso em: 28 mar 2011.

COURTINE, Jean-Jacques. O Espelho da Alma. In: Georges Vigarello org. *História do Corpo.* Da renascença às luzes. Petrópolis, Editora Vozes, 2008.

FABBRINI, Ricardo. *O Espaço de Lygia Clark*. S. Paulo: Atlas, 1994

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I* – A vontade de saber. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

GOLDENBERG, Mirian. A Civilização das Formas: o corpo como valor. In: Mirian Goldenberg org. *Nu e Vestido*: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002.

JEUDY, Henri Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. São Paulo : Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MAGALHÃES, Maria Fernanda Vilela de. *Corpo re-construção: ação ritual performance* 2008. 260 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2008.

MATESCO, Viviane. O corpo na arte contemporânea brasileira. In: *Crítica de arte no Brasil*: temáticas contemporâneas, 2006

MICHAUD, Yves. Visualizações – O corpo e as artes visuais. In: Jean – Jacques Courtine org. *História do Corpo III*. As Mutações do Olhar. O Século XX. Petrópolis, Editora Vozes, 2008.

MIRZOEFF, Nicholas. O Artista no Corpo-a-corpo com a História. In: *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, ano 29, n. 9-10, Setembro/Outubro 2001.

MONTEIRO, Rosana Hório. Figurações de Saberes: das imagens médicas às imagens artísticas. In: Fabiana de Souza Fredrigo, Fabiane Costa Oliveira e Marlon Salomon orgs. *Escrita da História*: arte, cultura e memória. Goiânia: Ed. Da UCG, 2009.

PACHECO, Nazareth. *Nazareth Pacheco*. São Paulo: D&Z, 2003.

_____. *Objetos Sedutores*. São Paulo: ECA-USP. Dissertação (Mestrado em Artes).

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto Contra-sexual*. Madrid, Opera Prima, 2002.

REBOLLO, Regina André. *"De humani corporis circus"* de Gunther von Hagens. *Sci. Stud.* 2003, vol.1, n.1 pp. 101-107. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167831662003000100010&lng=en&nrm=iso. Acesso: 28 mar 2011.

ROLNIK, Suely. "Desentranhando futuros" Já! In: Orlando Maneschy org. *Emergências contemporâneas*. Belém: EDUFPA/Mirante, 2008.

ZERNER, Henri. O Olhar dos Artistas in: Alain Corbin org. *História do Corpo II*. Da revolução à grande guerra. Petrópolis, Editora Vozes, 2009.

A PRODUÇÃO DE RETRATO PICTÓRICO E FOTOGRÁFICO EM UMA CIDADE DO SUL DO BRASIL: UM ESTUDO DA OBRA DE FREDERICO TREBBI (PELOTAS, SÉCULO XIX-XX)

Vinícius Silveira KUSMA
Universidade Federal de Pelotas/RS
viniciuskusma@gmail.com

O presente trabalho tem como objetivo discutir e analisar o imbricamento entre a pintura e a fotografia do final do século XIX e início do século XX, na cidade de Pelotas/RS. Utiliza como estudo de caso o pintor e fotógrafo italiano Frederico Trebbi o qual atuou em Pelotas neste período não somente como pintor, mas também como um difusor da arte. Com um ateliê de indiscutível reconhecimento e prestígio, Frederico Trebbi retratou grande parte da elite de Pelotas e de outras cidades do estado. A quase totalidade dos retratos pintados por Trebbi utilizava-se da fotografia como modelo, o que nos faz pensar na relação entre pintura e fotografia e de que maneira esse imbricamento entre duas distintas técnicas influencia e modifica a forma de produção de retratos no período, tornando possível uma conjunção entre a pintura de retrato e o olhar fotográfico.
Palavras-chave: pintura, fotografia, Frederico Trebbi.

Este trabalho faz parte de uma parcela inicial da pesquisa para o TCC (Trabalho de Conclusão de Curso), a qual está em andamento. Vale ainda salientar a importância do grupo de estudos Imagem e História, que é coordenado pela professora Dr[a]. Elisabete Leal, o qual tem colaborado com todo o aporte teórico e metodológico necessário para a realização desta pesquisa.

Várias pesquisas dentro do campo da História têm utilizado como objetos de análise os retratos pintados e o retrato fotográfico visando uma melhor compreensão dos agentes simbólicos que atuam nos seguimentos de distinção social. Na condição de uma categoria tradicional de pintura, os retratos pintados acabam por oferecer uma ampla compilação de informações não apenas sobre as técnicas e orientações artísticas, como também as intenções ideológicas, fatores que estão direta e indiretamente envolvidos na construção de imagens peculiares ao ambiente familiar e doméstico, e também na fabricação e consolidação de imagens públicas. Porém para que um quadro seja considerado um retrato três aspectos devem estar contidos na identidade da pessoa retratada: a identidade física – a

fisionomia; a identidade psicológica – o caráter e a personalidade; a identidade hierárquica – a importância do indivíduo no meio social em que vive[1].

A diferença do retrato para outros gêneros artísticos encontra-se no objetivo do artista ao fazê-lo. No retrato, há que se evidenciar a figura para imortalizá-la em sua aparência e nome. Embora algumas vezes haja certa idealização, um retrato deve representar a figura como ela é realmente[2].

Segundo Bardi, ainda na época colonial, o pintor era considerado um *faz-tudo* e, entre suas várias atividades, estava a pintura de retratos, os quais eram "destinados a homenagear benfeitores de confrarias e Casas de Misericórdia", já que os retratos dos reis vinham diretamente de Lisboa[3].

Da mesma forma torna-se necessário mencionar o grande trabalho de Levy sobre os retratos coloniais, no qual ela estabelece categorias de retratos ("retrato de burguês", "retrato de erudito", "retratos oficiais e representativos"), e situa a origem desses padrões em Portugal do século XVII, os quais permaneceram inalterados durante o século XVIII até o início do século XIX[4].

Em seu artigo publicado na Revista da Gávea, Baez analisa o cenário artístico brasileiro no século XIX e a atuação da Academia Imperial de Belas-Artes, primeiro como um órgão que cultiva a beleza formal de influência neoclássica e depois, já na segunda metade do século XIX, num academicismo franco-italiano com tendência idealista, sentimental e romântica[5], o definindo e sendo, de certa forma, definida por ele, uma vez que os princípios acadêmicos estavam indo ao encontro das necessidades de afirmação de um sistema social e político em formação.

Diante disto, o retrato fotográfico torna imprescindível sua utilização como fonte de pesquisa histórica ao assinalar o debate estético que se estabelece entre pintores e fotógrafos. Devendo considerar que é, em grande parte, em torno dele que se faz o desenvolvimento social e técnico da fotografia, pois o retrato ocupa um espaço indiscutível no imaginário social quando vem, de certa forma, tomar o lugar do retrato pintado, gênero já multicentenário, ligado tradicionalmente à auto-imagem da aristocracia e, mais recentemente, da alta burguesia[6].

O ateliê fotográfico do século XIX, nas palavras de Soares foi um local que pode ser descrito como um espaço e/ou lugar, um ponto de encontro entre o objetivo (realidade concreta) e o subjetivo (realidade fotográfica, produto final), onde o modelo ao adentrar, inconscientemente busca outra realidade, e não mais aquela do seu cotidiano, mas a realidade somente permitida por meios fotográficos[7]. Segundo Grangeiro o ateliê fotográfico consolida-

se como um espaço onde os conceitos estéticos da arte se fundem com a agilidade e a eficiência de materializar a produção íntima de rostos e poses, de satisfazer mais rapidamente, e da melhor maneira possível, o sonho e o desejo de posse de um retrato[8].

O estúdio começa a ser visto, primeiramente, não como um espaço público, mas como um espaço virtual. Nas palavras de Possamai o estúdio fotográfico oitocentista é um lugar que fazia do fotografar-se um ato simbólico revestido de valor especial[9]. A captação da imagem no interior do ateliê oitocentista, o qual possuía uma câmera em formato de caixa e um tripé como principais equipamentos se apoderava da cena, paralisando e/ou congelando uma realidade fabricada, produzindo um novo meio, o fotográfico. E era também nesse meio que o fotógrafo deveria investir sua dedicação, pois era necessário conquistar a confiança dos clientes com boas impressões suas e do seu espaço de trabalho (O estúdio). Esse jogo de relações entre estúdio, retratista e fotografado transformava-se em algo de igual importância, tanto com relação a qualidade técnica quanto a qualidade artística ofertada, levando em conta a obstinada concorrência que se formava, no caso dos estúdio de Pelotas na década de 1870[10].

Neste mesmo período com relação à introdução da fotografia no Rio Grande do Sul, especificamente na província gaúcha, segundo Vasquez, a Guerra do Paraguai, que se iniciou em dezembro de 1864 e terminou em março de 1870, acabou servindo de impulso. Pois durante a guerra houve uma crescente demanda por parte dos combatentes pelo trabalho de fotógrafos, com a finalidade de perenizarem suas imagens pelo meio fotográfico, acabaram sendo motivados pelo medo constante da morte e o pensamento de que apenas a imagem fiel reproduzida pela fotografia seria capaz de acalentar a dor da perda sofrida por seus familiares[11]. Isto, conseqüentemente, marca a rápida expansão da fotografia como uma das principais formas de registro de imagem no Rio Grande do Sul, o que não nos permite afirmar uma total erradicação da tradição da pintura.

As palavras de Vasquez atestam a proposta desta comunicação ao afirmar o entrosamento (ou imbricamento) entre a pintura e a fotografia no Brasil e também no Rio Grande do Sul, simplesmente pelo fato de muitos fotógrafos também serem pintores, ou por adotarem este serviço na confecção das chamadas foto-pinturas, técnica que conheceu aqui grande divulgação e modismo. A técnica da foto-pintura dá-se pela transmissão de uma imagem fotográfica em preto e branco para uma tela em baixo contraste, para a seguir ser colorida pelo pintor, que muitas vezes usavam sua imaginação artística para enriquecerem o segundo plano com o acréscimo de outros ambientes. Embora tenha produzido algumas obras pitorescas, a foto-pintura era considerada uma forma de expressão artística discutível e sem vitalidade, tendo em vista de que não teve sua origem em inquietações ou pesquisas estéticas,

mas numa tentativa de prover a falta de cores na imagem fotográfica, caracterizando-se como um antecessor da fotografia colorida[12].

Obviamente que a foto-pintura não trouxe consigo apenas admiradores, embora houvesse ampla aceitação nos salões de arte ou nos palacetes da corte, não lhe faltaram opositores, os quais a consideravam uma forma bastarda de expressão capaz de, "desgraçadamente, contribuir para a regressão da verdadeira arte"[13].

Frederico Trebbi – O Pintor e o Fotógrafo

Diante da querela entre pintura e fotografia, e a proposta desta comunicação sobre a discussão do imbricamento entre essas duas distintas técnicas, utilizou-se como estudo de caso uma parte do trabalho artístico do pintor e fotógrafo italiano Frederico Trebbi.

Frederico Trebbi nasceu em Roma a 22 de maio de 1837, mas deixou a Itália com apenas vinte anos e teve como destino a América. Passou por diversos países da América do Sul no período de 1858 a 1864 até deslocar-se para o campo brasileiro ao começo da Guerra do Paraguai, onde prestou seus serviços à causa aliada como fotógrafo, técnica que aprendera com proveito ainda na Europa, e também como topógrafo onde pode utilizar bem o seu dom como bom desenhista, algo que também trouxe como legado da Academia de Belas-Artes de Roma, onde obteve sua formação, mantendo a tradição da família artística a que pertencia. Como reconhecimento pelos serviços prestados na documentação fotográfica e no mapeamento topográfico, acabou sendo agraciado com o título de Comendador e Cavaleiro da Coroa.

A fixação definitiva de Trebbi no Rio Grande do Sul se dá após contrair matrimônio, na localidade de Mostardas em fins de 1869, fruto de uma visita que fez ao local através do convite feito pelo amigo e capelão do Exército Brasileiro Padre D'Argencio[14]. Porém a vida pacata na vila de Mostardas não era o suficiente para seus anseios como artista, e após o casamento transfere-se para a cidade de Pelotas, estabelecendo ali seu atelier e curso de desenho e pintura, onde dedicará seus esforços por mais de cinqüenta anos, contribuindo de forma muito expressiva para a esfera cultural do Rio Grande do Sul. Além disso, também exerceu o ofício de agente consular da Itália.

A estreita relação com a fotografia acabou levando Trebbi a tentar a vida em Porto Alegre em 1896, onde assumiu a direção artística do Atelier Fotográfico de Jacinto Ferrari, executando trabalhos de boa classe. Após firmar uma sólida reputação acaba retornando para Pelotas se estabelecendo definitivamente na cidade.

Após consolidar boa reputação, não somente pelo exercício do magistério particular em seu atelier, mas também por sua movimentada atuação no meio artístico local, Frederico Trebbi foi convidado a ocupar a cadeira de desenho da Academia de Comércio de Pelotas. Igual função desempenhou no Colégio Reis e no Ginásio Pelotense, onde deixou o cargo por aposentadoria após vários anos de serviço. Como consequência deste grande período lecionando, Trebbi ajudou a formar um dos maiores pintores do Rio Grande do Sul, o pintor Leopoldo Gotuzzo.

Se a contribuição de Trebbi, como professor, foi bastante expressiva, sua atividade como artista não deixa nada a desejar, embora as condições locais não houvesse lhe permitido um reconhecimento maior, considerando sua distância com relação aos grandes centros como o Rio de janeiro e Europa, onde havia maior efervescência e renovação cultural.

Como retratista a óleo, sua experiência é vasta e de boa classe. Retratou tanto para particulares como também para grandes instituições, membros da aristocracia e da elite de Pelotas e do sul do estado.

A maioria dos retratos produzidos por Trebbi utilizavam a fotografia como modelo, e a maior concentração de suas obras encontram-se no Salão de Honra da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas (SCMP) (fig. 01), totalizando vinte e uma obras assinadas por seu atelier. O número total de obras produzidas pelo atelier Trebbi ainda não tem um número exato, mas estimasse uma grande quantidade de obras, muitas estão distribuídas hoje em diversas instituições públicas não apenas de Pelotas, mas de algumas cidades do estado. Isto evidencia a importância de Frederico Trebbi para as artes plásticas e também para a esfera social da época e, além disso, mostra o quanto a utilização da fotografia como modelo proporcionou ao artista uma maior produtividade em uma escala de tempo bem mais reduzida. Como exemplo de figuras ilustres da elite pelotense retratadas por Trebbi, utilizou-se duas imagens do acervo da SCMP, o retrato do Barão de Jarau – Joaquim José de Assumpção (fig. 02) e a Baronesa de Arroio Grande – Flora Felizarda Antunes Maciel (fig. 03).

Fig. 01 – Salão de Honra da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, fotografado em 2010.

Fig. 02 - Retrato do Barão de Jarau, Joaquim José de Assumpção, óleo sobre tela. Acervo do Salão de Honra da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, fotografado em 2010.

A inauguração dos retratos no Salão de Honra da SCMP com o passar do tempo perde o caráter de evento interno da instituição, onde começam a ser realizadas sessões solenes presididas pelo provedor com a presença da elite e da imprensa.

Com o intuito de exemplificar, embora de maneira muito parcial como essas inaugurações e os retratos fizeram parte da esfera social de Pelotas, utilizou-se a inauguração do quadro da baronesa de Arroio Grande (fig. 03). A baronesa recebeu essa homenagem devido a sua doação para a construção do pavilhão dos tuberculosos, o quadro é assinado pelo ateliê Trebbi na data de dezembro de 1905, mas a inauguração se dá no dia 17 de março de 1906, aniversário da baronesa. Nesta sessão solene constam presentes a mesa administrativa, corpo médico, família da retratada e imprensa, destacando o provedor Dr. Edmundo Berchon, coronéis Pedro Osório e Alberto Rosa, barão e baronesa de Arroio Grande, os vários discursos aferiam sobre as virtudes da baronesa e ao apoio a SCMP, sendo publicadas noticias referentes a este evento nos jornais pelotenses Diário Popular e Opinião Publica.

Fig. 03 – Baronesa de Arroio Grande – Acervo do Salão de Honra da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, fotografado em 2010.

No cenário rio-grandense, como também no de Pelotas, em vários momentos, o retrato pintado foi uma ferramenta para a promoção social não apenas da figura retratada,

como também, eventualmente, dos que encomendavam o trabalho ao pintor com intuito de homenagear algum ilustre dignitário. Neste contexto a imprensa assumia um papel fundamental na divulgação dos nomes de todas as pessoas envolvidas nessa trama de adulações, incluindo a promoção do artista.

As estratégias de representação das quais os grupos dirigentes fazem uso acabam sendo reveladas nos valores simbólicos explicitados nos retratos, os quais registraram as variadas feições da elite brasileira. Para Miceli, estas construções simbólicas são inerentes aos retratos, e assumem o papel de "imagens negociadas", pois fazem parte de um espaço estratégico de utilização de um variado repertório de atributos, o qual é arregimentado não apenas pelos conhecimentos, emoções e sentimentos do próprio artista, mas absorve, inevitavelmente, a carga de intencionalidade e desejo dos clientes[15].

Neste período, todos os critérios de apreciação da qualidade artística estavam completamente ligados a um elevado teor de perfeccionismo técnico, e coube à imprensa divulgar e avalizar a qualidade das telas produzidas perante um público leitor, em potencial, consumidor de arte. A qualidade do retrato era diretamente proporcional ao grau de semelhança com a pessoa retratada, os jornais destacavam o virtuosismo das obras, atestando maior confiabilidade ao trabalho do artista. O trabalho dos artistas estrangeiros como Frederico Trebbi, que atuavam como retratistas e professores acabou proporcionando uma disseminação de tradições que eram predominantes em seus países de origem, o que deixa mais evidente as diferenças entre o trabalho apenas ilustrativo e o trabalho com uma elaboração intelectual baseado nos conhecimentos técnicos únicos do campo da pintura.

Dessa forma pode-se concluir que o imbricamento entre pintura e fotografia realmente faz sentido, na medida em que deixamos de discutir as diferenças ou superioridades entre as duas técnicas e passamos a analisar as contribuições que trouxeram uma para outra e de que forma suas características distintas se complementavam, muitas vezes, ao ponto de confundirmos nossas perspectivas perante os seus ideais na construção de imagens.

Assim como a tela é o produto de um processo intelectual e subjetivo do artista, a fotografia antes de ser captada e concebida pela lente da câmera teve sua imagem formulada através do olhar do fotógrafo, ou seja, ela também foi produto de uma intencionalidade imersa num imaginário visual pré-estabelecido.

Embora a acentuada aceitação da fotografia, algumas vezes, faça parecer o contrário, não considero que a fotografia tenha substituído a tradição da pintura, talvez o termo "substituição" possa não ser adequado, pois a fotografia tomou um rumo diferente ao se popularizar, democratizando seus serviços, permitiu que indivíduos de todas as classes

pudessem ser fotografados, algo que foi fruto da busca incansável pelo melhoramento das técnicas fotográficas, impulsionado pela ânsia constante de modernização no período.

A estreita relação que Frederico Trebbi mantinha com a fotografia acabou lhe proporcionando, além de um grande número de retratos produzidos, também o status de um grande artista ao conseguir transpor para a tela um tamanho realismo na imagem de seus retratados, na medida em que seu único referencial, na maioria das vezes, era apenas a fotografia.

---

[1] BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. Cambridge: Harvard University, 1991. p.9.
[2] CADORIN, Mônica de Almeida. *A pintura de retratos de Victor Meirelles.* Dissertação (Mestrado - História da Arte). UFRJ, Rio de Janeiro, EBA, 1998. p.2
[3] BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira; pintura, escultura, arquitetura, outras artes.* São Paulo: Melhoramentos, 1975. p.65
[4] LEVY, Hannah. Retratos coloniais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Rio de janeiro, n°9, p. 251, 1945.
[5] BAEZ, Elizabeth Carbone. *A Academia e seus modelos*. Rio de Janeiro: Gávea, PUC p 15-23, 1985.
[6] SOARES, Taís Castro. *Memória da fotografia em Pelotas/RS na produção dos ateliês de Lhullier e Amoretty (1876-1906).* 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS. p.41
[7] SOARES, Taís Castro. *Memória da fotografia em Pelotas/RS na produção dos ateliês de Lhullier e Amoretty (1876-1906).* 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS. p.41
[8] GRANGEIRO, Cândido. *As artes de um negócio: a febre fotográfica. São Paulo1862-1886.* 1993. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas/São Paulo. p.63
[9] POSSAMAI, Zita Rosane. O circuito social da fotografia em Porto Alegre. *Anais do Museu Paulista.* São Paulo, v. 14. n.1., p. 278 (jan./jun.), 2006.
[10] SOARES, Taís Castro. *Memória da fotografia em Pelotas/RS na produção dos ateliês de Lhullier e Amoretty (1876-1906).* 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS. p.41
[11] VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.42
[12] VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotografia: reflexos e reflexões.* Porto Alegre: L&PM, 1986. p.29
[13] *Id.* p.30
[14] DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900*: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense. Porto Alegre: Globo. 1971. p.220
[15] MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas*: retratos da elite brasileira: 1920-40. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.23.

A cultura visual além da imagem: fontes escritas e orais na compreensão da cultura visual.

Vivian Wolf Krauss

Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP-USP)
Departamento de Pós-Graduação em História Social (FFLCH-USP)

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Resumo

Nosso trabalho discute a metodologia de pesquisa em cultura visual, enfatizando questões relativas à escolha do *corpus* documental e do objeto de pesquisa. No caso da presente pesquisa, cujo foco é a produção fotográfica paulistana em meados do século XX, além das séries de imagens, as fontes escritas e orais são fundamentais para a compreensão da formação da cultura visual, uma vez que o objeto não consiste na imagem em si, mas na sociedade que a produziu.

Primeiramente, esclarecemos o conceito de visual e as estratégias metodológicas que o têm como pressuposto, referenciadas por estudos clássicos no campo da cultura visual. Em seguida, apresentamos os primeiros resultados da pesquisa em andamento relativa à formação do campo fotográfico na cidade de São Paulo na década de 1940 a partir do levantamento e distribuição dos estúdios fotográficos paulistas na década de 1940, realizado com base nos dados coletados de periódicos e do antigo Departamento Estadual de Estatística do Estado de São Paulo (DEE). Por fim, procuramos tratar em conjunto a metodologia e a documentação levantada, demonstrando a necessidade e a conveniência da utilização de fontes não visuais para a compreensão do visual.

A cultura visual além da imagem: fontes escritas e orais na compreensão da cultura visual.

> (...) estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma "História Iconográfica", de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade.[1]

Em exaustivo balanço bibliográfico publicado em 2003, Meneses identificou os principais caminhos percorridos pela Sociologia, Antropologia e História da Arte nas discussões sobre a dimensão visual das relações sociais. Confrontando a produção bibliográfica dessas três disciplinas com a produzida no campo da História, ele afirma que esta continua à margem das demais no que se refere não só ao tratamento de fontes visuais, mas também à problemática básica da visualidade[2].

Oito anos após a publicação deste artigo, ainda são poucos os trabalhos no domínio da História cujas problemáticas sejam a dimensão visual das relações sociais ou a dinâmica de produção, circulação, consumo e ação das imagens. Em geral, ainda privilegia-se a função básica ilustrativa que lhe foi atribuída no início do século XX[3], prevalecendo o uso da imagem como instrumento de ênfase ou confirmação de discursos baseados em fontes escritas.

Embora haja trabalhos significativo, ainda não há elementos na bibliografia sobre a cidade de São Paulo para se produzir uma investigação histórica sobre o visual e a visualidade, nem sobre a materialidade da imagem ou sobre sua função instituidora de práticas sociais.

Alfred Gell atentou para a ação das imagens na sociedade em seu livro póstumo *Art and Agency*. Mais do que "registros" de fatos, ou "reflexos" da cultura, as imagens são *objetos* que ao mesmo tempo resultam da interação social e delas são instrumento[4]. Sem estes objetos as formas de interação entre pessoas e grupos possuiriam características diferentes das que apresentam.

Gell adiciona à tríade produção-circulação-consumo o quarto elemento que chama de ação. As imagens não apenas são apropriadas pelos observadores, mas provocam ações concretas no ambiente social. Como antropólogo, Gell preocupa-se em identificar a interação que acontece entre o observador e o objeto observado. Esta relação para ele é objeto da teoria antropológica da arte, uma vez que a sociologia da arte e a história ocupar-se-iam das dimensões institucional e social da arte.

Entretanto, mesmo escolhendo como objeto a relação observador/observado, Gell tem consciência do caráter socialmente construído desta operação/fruição. Segundo ele, a antropologia da arte deveria tentar recapturar o "modo de ver" que os artistas de um determinado sistema cultural assumiam implicitamente que o público mobilizaria na fruição de suas obras[5].

A idéia de que existe um "modo de ver" específico de uma cultura deriva diretamente do trabalho seminal de Michael Baxandall, publicado nos anos 1970 e que influenciou todas as demais áreas das ciências humanas que se dedicam ao estudo do visual.

Baxandall definiu a "cultura visual" (em que estaria inserido o "modo de ver" de cada período histórico) como o conjunto de habilidades e capacidades cognitivas adquiridas no cotidiano que organizam a experiência visual. A vantagem deste conceito é que permite apreender as variações e transformações tanto dos estilos picturais quanto das capacidades cognitivas ao longo dos diferentes períodos históricos. Segundo Baxandall, por exemplo, o olhar do *Quattrocento* possuía inúmeras especificidades em relação aos dos demais.

Para definir estas especificidades, Baxandall utiliza como documentos cartas e contratos entre encomendantes e pintores; manuais escolares; dicionários; sermões; vidas de santos; escritos de críticos, humanistas e pintores; danças de caráter dramático; peças de teatro; livros; quadros; afrescos; gravuras[6]. Todos estes elementos faziam parte da experiência cotidiana dos homens florentinos durante a Renascença, moldando a capacidade cognitiva de que dispunham observadores comuns ao se depararem com uma imagem pictórica.

Esta capacidade cognitiva lavrada no cotidiano não consiste em um conhecimento específico do campo da pintura, mas nos conhecimentos disponíveis para o indivíduo médio, que segundo Baxandall, freqüentava um ciclo escolar básico e trabalhava – no contexto específico da Florença renascentista – em atividades ligadas ao comércio.

Sua abordagem historiciza as formas de percepção visual, mostrando que a experiência de uma pintura no século XV não se limitava à pintura que se vê hoje, mas era uma combinação entre a pintura e os processos de visualização que o observador tinha anteriormente operado em seu cotidiano, provocando fruições estéticas que são, elas também, historicamente datadas. Segundo Baxandall, na fruição de uma pintura o observador mobiliza as capacidades cognitivas de que dispõe, sendo pouquíssimas delas específicas à pintura, o que o leva a usar as capacidades que sua sociedade mais valoriza. O pintor, por seu turno, é sensível a tudo isso e deve se apoiar na capacidade visual de seu público. Sendo as capacidades valorizadas pela sociedade o denominador comum que faz com que a produção pictórica possua um efeito

sobre o observador, são estes valores que se tornam o objeto central de pesquisa da nova história da arte.

A formulação do conceito de cultura visual por Baxandall abriu caminho para a utilização de fontes de tipologias diversas para a compreensão destas capacidades socialmente valorizadas. Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg e Svetlana Alpers[7] estabeleceram um padrão na utilização de fontes não-visuais para a compreensão da produção artística. Tomando como documentos os contratos de encomendas, os documentos pessoais de artistas, as correspondências entre mecenas, os manuais de educação básica, as tabelas de preços de pigmentos, etc., aprofundaram a compreensão e ampliaram a utilização do conceito de cultura visual para além do período do *Quattrocento* e *Cinquecento*.

O trabalho de Svetlana Alpers, por exemplo, coloca sob a ótica revisionista a biografia de Rembrandt. Através dos documentos de arquivo disponíveis Alpers circunscreve a forma de atuação do ateliê do mestre holandês demonstrando que, diferentemente do que a tradicional História da Arte e do que o próprio Rembrandt tenham formulado a respeito da biografia do pintor, este não foi um gênio recluso e isolado, mas o ativo chefe de um ateliê de pintura que possuía uma intensa dinâmica de produção.

Suas pinturas eram mercadorias em circulação no livre-mercado holandês; muitas vezes, assumiam a condição de notas promissórias das dívidas do pintor, que circulavam entre seus credores da mesma forma que quaisquer outros títulos. A originalidade da forma como Rembrandt oferecia suas obras/mercadorias, agregando valor ao objeto único (marcado pelo estilo Rembrandt) produzido por seu ateliê garantiu a permanência de Rembrandt no concorrido mercado de pinturas holandês marcado até então pela existência do mecenato e da venda de pinturas avulsas a preços populares.

O que Rembrandt operou foi a valorização de sua mercadoria no contexto do livre mercado holandês, conquistando assim sua liberdade em relação aos mecenas e à vida cortesã. Adaptando o vocabulário de Baxandall à obra de Alpers, podemos dizer que a atuação de Rembrandt foi bem sucedida pois operou no ramo da arte mobilizando as capacidades que a sociedade holandesa do século XVII mais valorizava: a de jogar o jogo da especulação financeira, presente em praticamente todos os seus ramos de trocas comerciais.

A solução encontrada por Alpers para as idiossincrasias e especificidades da biografia e da produção de Rembrandt partiu da análise da prática de seu ateliê, baseada nos documentos de arquivo, nas memórias legadas por seus discípulos e nas críticas feitas ao pintor por outros artistas do século XVII[8].

Essa necessária dependência com relação às fontes aproxima a abordagem da nova história da arte da metodologia da pesquisa em história. Não por acaso Carlo Ginzburg dedicará a mesma metodologia de pesquisa para o estudo da história da cultura e a uma análise mais específica das obras de Ticiano.

Em *O queijo e os vermes*[9] o autor escolheu como fontes os autos do processo de Inquisição de um moleiro friulano conhecido como Menocchio. Ginzburg consegue identificar neles os contatos e eventos que permitiram ao moleiro ter acesso a diversos tipos de literatura: livros de viagem, poemas, vidas de santos, a Bíblia em vulgar etc.[10]

Comparando o conteúdo dos livros com a cosmogonia e as concepções religiosas de Menocchio relatadas nas respostas do acusado às questões dos inquisidores, o autor faz emergir dessa reelaboração singular dos textos uma tradição oral camponesa antiqüíssima, aparentemente perdida. Mostra também as semelhanças entre essas concepções de mundo transmitidas de forma oral e as teorias científicas que afloravam no XVI, recolocando a questão da cultura em termos bakthinianos de circularidade.

Esse resgate só foi possível graças ao trabalho paciente de levantamento, seleção e leitura crítica das fontes. Somente o contato com documentos pode encaminhar de forma consistente questões tratadas muitas vezes de maneira abstrata, subjetiva e conjectural como a das trocas e migrações culturais:

> *Os meios são históricos, identificáveis ou conjecturáveis de modo plausível: os homens, mulheres, livros e documentos de arquivo que falam de homens e de mulheres.* [11]

É através destes meios históricos e identificáveis característicos do trabalho do historiador que Ginzburg se aproxima da história da arte, ao questionar a abordagem iconológica de algumas obras de Ticiano. Através de uma análise iconológica do *Rapto de Europa*, por exemplo, M. L. Shapiro e E. Panofsky insistiram na origem clássica da "fonte" deste quadro – Panofsky, por um lado, falava de uma relação excepcionalmente profunda de Ticiano com Ovídio[12]; e Shapiro, por outro, postulava a existência de uma elaborada rede símbolos ligados ao estoicismo que remetia o *Rapto* de Ticiano a uma ode de Homero[13].

Através de cartas, dedicatórias de livros e críticas da época às obras de Ticiano[14], Ginzburg concluiu que o artista não lia nem grego nem latim, o que o impossibilitava de recorrer a Ovídio ou a Horácio. Aquilo a que Ticiano teve acesso para a elaboração de seu *Rapto de Europa* teria sido, na verdade, uma vulgarização de um romance alexandrino[15].

No caso de outra obra de Ticiano, *Perseu e Andromeda*, o contato do autor com as vulgarizações em circulação no século XVI também teria sido fundamental. Uma análise das ilustrações da vulgarização *Le Methamorphosi*, de Nicolò degli Agostini, permitem a Ginzburg afirmar que Ticiano se inspirou não apenas no texto da vulgarização, mas também nas figuras que o acompanhavam para a elaboração do quadro[16].

Esta constatação traz à tona a complexidade do jogo de interações entre diferentes circuitos culturais: torna claras as mediações que promovem a interpenetração entre diferentes circuitos sociais de difusão de imagens. Mediações estas que operam em vias de mão dupla, uma vez que o repertório clássico fora adaptado para a linguagem vernacular e tornado disponível para um público amplo e que, por sua vez, as gravuras destinadas a um público amplo, como eram as ilustrações das edições vernaculares, inspiraram a produção de quadros destinados a um público restrito.

Como pode-se perceber, recuperar a cultura visual específica de um período (ou de uma cultura) requer sempre o embasamento documental que vai além das imagens, pois estas por si só são incapazes de fornecer os elementos que permitam apreender a dimensão visual da sociedade.

Utilizamos aqui o conceito de *visual* como definido por Meneses no artigo *Rumo a uma história visual*[17]. O autor decompõe a problemática da visualidade em três feixes de questões relativas ao *visual*, ao *visível* e à *visão*. A visão abrange as diversas formas de ver que se constituíram em diferentes épocas e sociedades; neste campo atenta-se, sobretudo, a não universalidade da experiência visual, dando relevo à historicidade do processo de visualização; seria o equivalente ao trabalho de reconstituição da cultura visual realizado por Baxandall no campo da história da arte.

As questões relativas ao visível concernem ao domínio do poder e do controle sobre a constituição do visível e do não visível, do ser visto e do não o ser, dos elementos a serem obrigatoriamente vistos e, por seu turno, daqueles obrigatoriamente ocultos, nas palavras de Meneses, “nos critérios normativos de ostensão ou discrição”. Incluem-se aqui os estudos sobre “regimes escópicos”, a espetacularização da sociedade e o oculocentrismo.

Já o visual, campo com do qual se ocupa nossa pesquisa, refere-se à identificação dos sistemas de comunicação visual, dos suportes institucionais que asseguram a existência dos sistemas visuais (como a escola, os museus, o cinema, o mercado, por exemplo). Trata-se, enfim, de localizar as condições técnicas, sociais, institucionais e culturais que possibilitaram a produção, circulação, consumo e ação das imagens de referência – aquelas consideradas “emblemáticas”, identitárias – de uma sociedade.

O estudo deste feixe de questões já possui alguma bibliografia que podemos tomar como referência para nossa pesquisa sobre o visual na cidade de São Paulo. No caso paulista a bibliografia existente situa-se num recorte cronológico que vai do século XIX até o início do XX. Para o estudo do visual neste período contamos com o trabalho de Mendes e Goulart que, a partir de anúncios em periódicos, realizaram um levantamento dos estúdios fotográficos existentes na cidade e de informações valiosas como as técnicas praticadas e os endereços dos estabelecimentos[18].

No entanto, para o século XX os principais trabalhos desenvolvidos focalizam o fotojornalismo e o fotoclubismo.

Sobre este último, a pesquisa de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, publicada em *A fotografia moderna no Brasil*[19], levantou e analisou a produção fotográfica do Foto Cine Clube Bandeirante e a formação do que ficou conhecido como a "Escola Paulista" de fotografia, responsável pela ruptura com o pictorialismo a partir da década de 1950 e pela abertura do universo fotoclubista às experiências estéticas modernas. Analisaram também os efeitos do fenômeno editorial do fotojornalismo e da expansão da fotografia publicitária sobre a prática fotoamadora, que sofreu notável declínio após a década de 1960.

Aprofundando-se na questão do fotojornalismo como forma de constituição do visível em meados do século XX no Brasil, Costa levantou e analisou a produção da revista *O Cruzeiro*, destacando as transformação editoriais pelas quais a revista passou desde sua fundação em 1928. A autora incorporou aqueles problemas da ordem material da produção da imagem da qual falavam Gell e Meneses. Segundo Costa, apesar de o ano de surgimento da revista *O Cruzeiro* coincidir com o da revista ilustrada francesa *Vu*, o modelo editorial fotojornalístico não se estabelece no Brasil, mantendo-se o padrão de narrativa visual formulado no século XIX com poucas modificações até a grande reformulação editorial da revista em 1943.

Sua pesquisa rompe com o pressuposto de que os avanços tecnológicos disponíveis são condição suficiente para o desenvolvimento de novas linguagens visuais ao relevar que máquinas fotográficas de pequeno porte eram comercializadas no Brasil desde 1931 e que a revista *O Cruzeiro* contava nesse mesmo ano com uma prensa em rotogravura de última geração importada da Alemanha[20].

Costa afirma que outros fatores, ligados ao lapso democrático ocorrido no país entre 1940 e 1950, foram responsáveis pelo desenvolvimento da linguagem fotojornalística no Brasil. Nas palavras da autora,

> *Moldava-se um quadro propício para a conformação de uma cultura de massa: urbanização acelerada, formação de públicos de massa e aumento das necessidade de lazer nos grandes centros. A década de 1940 vê aumentar o nível de alfabetização da população urbana, bem como o seu poder aquisitivo, em função da industrialização*[21].

Neste contexto, a revista aproveita a mão de obra de fotógrafos estrangeiros com experiência na linguagem fotojornalística para promover a reformulação editorial que transformará *O Cruzeiro* em um dos maiores fenômenos editoriais do país, apoiado numa rede de distribuição eficiente e inédita[22]. Nesta década crescem também, segundo Costa, os anúncios publicitários veiculados na revista – crescimento tanto quantitativo quanto qualitativo[23].

Embora não fique claro o conteúdo desta melhoria "qualitativa" dos anúncios publicitários, supomos que ela se refira à utilização de imagens fotográficas em peças publicitárias, característica pela qual a década de 1940 é reconhecida pela história da publicidade no Brasil[24].

Esta produção fotográfica não era tarefa dos fotógrafos empregados pelo fotojornalismo, cuja prática tem sido estudada por diversos autores[25]. A atividade dos fotógrafos profissionais que alimentavam esta e outras "melhorias qualitativas" da cultura visual paulista permanece à margem dos estudos sobre o visual em São Paulo.

Embora o cuidado com a localização e conservação de fotografias venha aumentando gradativamente desde a década de 1980 no âmbito dos arquivos, museus, centros de memória e documentação[26], raramente este impulso de conservação foi estendido à preservação dos contextos de produção das imagens. Como afirma Lima[27], a pouca atenção dispensada ao universo do trabalho impõe dificuldades à compreensão das condições que garantiram a consolidação da cultura visual contemporânea na cidade de São Paulo.

Diante deste quadro, delimitamos como nosso objeto de pesquisa a atividade destes profissionais e escolhemos como metodologia uma abordagem tríplice: primeiro, optamos por iniciar a pesquisa com um levantamento dos estúdios fotográficos existentes na cidade de São Paulo a partir da década de 1940, com o objetivo de traçar um panorama das atividades fotográficas na capital paulista. Em seguida, tendo em mãos este panorama dos estabelecimentos fotográficos paulistas, propusemos como segundo passo estabelecer as interações entre estes profissionais, recuperar tanto quanto possível a dinâmica profissional que os aproximava ou distanciava. E por fim, uma vez verificadas as interações entre estes profissionais, nos deteremos na análise do funcionamento de um estúdio fotográfico.

A primeira parte desta metodologia já foi posta em prática. Para o levantamento dos estúdios fotográficos existentes na cidade, recorremos primeiramente aos anúncios de veiculados nas revistas *Iris: revista brasileira de foto e cinematografia* e *Foto Cine Boletim*. Este levantamento inicial mostrou a existência não apenas de estúdios fotográficos estabelecidos na cidade, mas também de comerciantes de produtos fotográficos e químicos; de produtores de papel fotográfico (como os conhecidos papéis Bove e Wessel); de prestadores de serviços de laboratório; e de comerciantes especializados em material óptico. Este primeiro levantamento revelou a existência, na década de 1940, de trinta e dois estabelecimentos dedicados à fotografia.

Além das revistas especializadas, recorremos também ao *Anuário Estatístico do Estado de São Paulo de 1946*, publicação intermitente do Governo Estadual em que se verificam os números relativos a diversas atividades profissionais, classificadas de acordo com critérios do Departamento Estadual de Estatísticas do Estado de São Paulo.

Esta classificação distingue as diversas atividades realizadas pelos ateliês entre "Oficina de clichês para a imprensa"; "Oficina de fotogravura"; "Fábrica de produtos químicos para a fotografia"; "Atelier fotográfico"; "Fotógrafo"; "Atelier de ampliação de fotografias". Nela pudemos encontrar 112 estabelecimentos.

Outra publicação do DEE referente ao mesmo ano de 1946, apresenta um levantamento das indústrias paulistas, organizadas pelos nomes de seus proprietários. Trata-se do *Catálogo das Indústrias Paulistas*[28], que elenca um total de 86 estabelecimentos dedicados à "Fotografia"; "Ampliações fotográficas"; "Reprodução" e/ou "Retoque de fotografias". Some-se a este número três produtores de "Vidros curvados para fotografias"; de "Chapas fotográficas" e de "Produtos químicos para fotografias" – o que perfaz um total de 235 estabelecimentos identificados.

Para o levantamento das interações entre os profissionais da fotografia, contaremos com entrevistas cedidas por fotógrafos a diversas instituições, como o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, que possui entrevistas de fotógrafos como Thomas Farkas, Geraldo de Barros, Fernando Natalicci, Luis Tripoli, Penna Prearo, Sérgio Lima, Otto Stupakoff, Romulo Fialdini, entre outros. Além destes, o Museu Paulista possui uma entrevista concedida pelo fotógrafo profissional Werner Haberkorn ao pesquisador Ricardo Mendes, que também será mobilizada; assim como os dados referentes à entrevista realizada por Sonia Maria Milani Gouveia com o fotógrafo Peter Scheier[29] e por Daniela Palma com o também fotógrafo Hans Gunther Flieg[30].

Por fim, contamos com a documentação relativa ao estúdio fotográfico Fotolabor, preservada pelo Museu Paulista da universidade de São Paulo. Esta documentação encontra-se na Coleção Werner Haberkorn (nome do proprietário do estúdio), que possui, como documentos textuais, pedidos de fotografias para campanhas publicitárias realizados à Fotolabor por empresas como a Johnson & Johnson, Phillips do Brasil, Siprometa, Forminform e a Merck do Brasil S.A.; pedidos de fotografias das agências de publicidade *Panan* e *J.W. Thompson*. Duplicatas, recibos de compra e venda de material fotográfico, uma autorização da Superintendência de Segurança Política e Social do Estado de São Paulo para o Sr. Werner Haberkorn comprar 100g de Magnésio em pó na S.A. Panamericana Material Fotográfico (Antiga "Casa Stolze, S/A"), uma tabela de preços dos serviços do estúdio *Fotolabor*, uma revista com publicação de fotografia de Werner Haberkorn, recortes de material publicitário – sete tipos de documentos textuais que, em conjunto, permitem iniciar a reconstituição da dinâmica de produção das imagens desde sua face mais explicitamente material – a compra de produtos químicos para serviços de laboratório – até a produção de peças publicitárias pelas empresas e agências de publicidade, dando concretude ao processo de produção das imagens e trazendo luz sobre as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos produtos visuais.

Bibliografia

ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: MAB-FAAP, 2007.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1991.

CARRILHO, Kleber. *JW Thompson: pioneirismo e modernidade na publicidade brasileira*. Disponível em http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/1218.html, consultado em 16/08/2009.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de; LIMA, Solange Ferraz de; e RODRIGUES, Tania Francisco. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. V.2 p. 253-300 jan./dez. 1994.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista 'O Cruzeiro'*. São Paulo: ECA/USP, 1992.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Cambridge University Press: Cambridge, 1992.

GINZBURG, Carlo. Freud, o homem dos lobos e os lobisomens. In: *Mitos, Emblemas, Sinais:*

Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____, _____. Ticiano, Ovídio e os códigos de figuração erótica no século XVI. In: *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 95-118. p.127.

_____, _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

GOULART, Paulo Cezar Alves & MENDES, Ricardo. *Noticiario Geral da Photographia Paulistana (1839-1900)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

GOUVEIA, Sonia Maria Milani. *O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier*. Dissertação (Mestrado) FAU-USP, 2008.

LIMA, Solange Ferraz de. XV Congreso Internacional de AHILA. *Cartões postais e olhares estrangeiros: a imagem de São Paulo na produção dos fotógrafos Guilherme Gaensly e Werner Haberkorn. 2008.*

MATTOS, Cláudia Valladão de. Introdução à edição brasileira. O *Rembrandt* de Svetlana Alpers e a nova história da arte. In: Svetlana Alpers. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: Ensaios sobre história e fotografia*. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – jul. 2003.

_____, _____. Rumo a uma "História Visual". In: Marins, José de Souza; Eckert, Cornélia & Novaes, Sylvia Caiuby (orgs.) *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005, pp. 33-56.

PALMA, Daniela. *Fotografia: Arte e Sobrevivência*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, USP. São Paulo: 2003.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. Nova Série. v.13. nº 2. jul./dez. 2005.

Documentos

Anuário Estatístico do Estado de São Paulo de 1946. São Paulo: Departamento Estadual de Estatística, 1950. (Disponível na Fundação SEADE).

Catálogo das indústrias paulistas (município da capital), Departamento Estadual de Estatísticas do Estado de São Paulo, 1946. (Disponível na Fundação SEADE).

Coleção Werner Haberkorn. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (SVDHICO/MP-USP).

Entrevista de Werner Haberkorn a Ricardo Mendes. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (SVDHICO/MP-USP).

Foto Cine Boletim. a. VI n°68. 1951; a. VII n°83, 1953; a.IX n°98, 1956; Ano X n°109, mai-jun. 1959. Disponível na Biblioteca da ECA-USP.

Iris: Revista Brasileira de Foto, Cinema e Artes Gráficas. a.I, n°IX, set. 1947; a.III, n°34, jan. 1950; a.III, n°.35, fev. 1950; a.III, n°36, mar. 1950; a.III, n°37, abr. 1950; a. IV, n°38, mai. 1950; a.III, n°39, jun. 1950; a.IV, n°40, jul. 1950; a.IV, n°41, ago. 1950; a.IV, n°42, Set.

1950; a.IV, n°43, out. 1950; a.IV, n°44, nov. 1950; a.IV, n°45, dez. 1950. Disponíveis na Biblioteca da FAUUSP. a..IX, n°85, abr.1959; a.IX, n°86, ma. 1959; a.IX, n°87, jun.1959; a.IX, n°88, jul. 1959; a.IX, n°89, ago. 1959; a.IX, n°90, set.1959; a.IX, n°91, out.1959; a.IX, n°92, nov.1959; a.IX, n°93, dez.1959. Disponíveis na Biblioteca da ECA-USP.

---

[1] MENESES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – jul. 2003. p. 28.
[2] *Id*. *Ibid.* p.20.
[3] *Id*. pp. 20-21.
[4] GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Cambridge University Press: Cambridge, 1992. p.15.
[5] *Id. Ibid.*, p.02.
[6]BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: Pintura e experiência social na Itália da Renascença.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. Cf. p. 15-24 (relação contratual entre pintores e clientes); 49 (dicionários e sermões); 71-75 (peças teatrais e gravuras); 75-78 (dança); 79-81 (escritos de críticos e humanistas); 167-177 (manuais escolares), *et passim*.
[7] Cf. BAXANDALL, Michael. *op cit*.; CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Cia da Letras, 2010; GINZBURG, Carlo. Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI. In: *idem*. *Mitos, emblemas e sinais*: *morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 119-142.; e ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
[8] Esta valorização da prática perpassa todo o livro, mas é explicitada por Alpers na Introdução: "Convém lembrar aqui, numa adaptação da célebre frase de Gombrich, que o fazer precede a significação. Pelo menos no caso de Rembrandt, a atenção ao processo de execução de suas obras pode ser uma precondição ao entendimento do que elas significam. (...) Este livro pretende localizar a força e o temperamento particular, a idiossincrasia de Rembrandt, em sua produção artística, quer dizer, em aspectos da sua prática de ateliê e da sua relação com o mercado em si."ALPERS,. *op cit.*, p.30. (grifo meu)
[9]GINZBURG, Carlo. O *queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
[10] *Id. Ibid*. p.74-75 *et passim*
[11]GINZBURG, Carlo. Freud, o homem dos lobos e os lobisomens. In: *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp.107-117. p. 217.
[12] Cf. GINZBURG, Carlo. Ticiano, Ovídio e os códigos de figuração erótica no século XVI. In: *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 95-118. p.127.
[13] *Id. Ibid.* p.125
[14] *Id.* pgs. 123 a 129.
[15]*Id*. p.126.
[16]*Id.*, p. 133-140.
[17] MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Rumo a uma "História Visual". In: Marins, José de Souza; Eckert, Cornélia & Novaes, Sylvia Caiuby (orgs.) *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005, pp. 33-56.
[18] GOULART, Paulo Cezar Alves Goulart & MENDES, Ricardo. *Noticiario Geral da Photographia Paulistana (1839-1900)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo; Imprensa Oficial, 2007.
[19] COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.
[20] COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*. Dissertação (Mestrado): ECA-USP, 1992. p.11.
[21] *Id. Ibid*.. P.13.
[22] *Id.* p.12-13.
[23] *Id. Ibid.*

[24] CARRILHO, Kleber. *JW Thompson: pioneirismo e modernidade na publicidade brasileira*. Disponível em http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/1218.html, consultado em 16/08/2009.
[25] Cf. MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: Ensaios sobre história e fotografia*. Niterói: Editora da UFF, 2008; ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: MAB-FAAP, 2007; e SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. Nova Série. v.13. nº 2. jul./dez. 2005.
[26] CARVALHO, Vânia Carneiro de; CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de; LIMA, Solange Ferraz de; e RODRIGUES, Tania Francisco. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. V.2 p. 253-300 jan./dez. 1994.
[27] LIMA, Solange Ferraz de. XV Congreso Internacional de AHILA. *Cartões postais e olhares estrangeiros: a imagem de São Paulo na produção dos fotógrafos Guilherme Gaensly e Werner Haberkorn*, 2008.
[28] *Catálogo das indústrias paulistas (município da capital)*, Departamento Estadual de Estatísticas do Estado de São Paulo, 1946. Disponível na Fundação SEADE.
[29] GOUVEIA, Sonia Maria Milani. O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier. Dissertação (Mestrado) FAU-USP, 2008.
[30] PALMA, Daniela. *Fotografia: Arte e Sobrevivência*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, USP. São Paulo: 2003.

A REBECCA, O *REBECO* E A RABECA: SÁTIRA E CARICATURA DE VARGAS NA REVISTA *CARETA* (1946-50)

Wagner Cabral da COSTA
Departamento de História / UFMA
Doutorando em História Social / UFC
wagner-cabral@uol.com.br

Palavras-chave: Getúlio (*Rebeco*) Vargas, revista *Careta*, cultura política udenista.

1. Uma charge, uma interpretação e algumas dúvidas

Num interessante artigo sobre as representações cômicas da República, Elio Chaves FLORES analisa, numa passagem, a "permanência da imagem getuliana" no pós-1945 por meio de uma charge do cartunista Théo, publicada em agosto de 1947 (figura 1). Segundo o historiador, as imagens de Getúlio Vargas "perseguem" o então presidente Dutra em todos os locais, tanto públicos quanto privados, sugerindo uma "leitura privatista do devir republicano", a "Reprivata", numa paródia característica da "comicidade brasileira", que desvenda a presença do público no privado. Complementando esta idéia, o autor afirma:

> O último quadro da caricatura parece-me por demais sugestivo das relações que firmaram a expressão "pai dos pobres": Jeca, alcunha do homem pobre e sem instrução, vê-se refletido no espelho do lavabo de Dutra, na imagem de Getúlio. Então, o homem pergunta ao "friorento" presidente: "– Mas até aqui, neste lugar solitário, 'tem' o retrato do Rebeco?!" E Dutra responde: "– Nem por um minuto, Jeca, devo perdê-lo de vista...". A própria familiaridade de tratamento do homem do povo para com Getúlio, o apelido Rebeco, a imagem espelhar de um no outro seria retrabalhada na memória do caricaturista pela jocosidade intimista. O autor deixa-se levar para um passado quente e recente – quinze anos de República em mãos getulistas –, quando parece ter se afirmado no imaginário popular a figura de Getúlio como o grande guia da República brasileira... O intimismo da última cena sugere, pois, uma aproximação com a ideologia estadonovista.[1]

Contudo, ao analisarmos atentamente a charge, algumas questões surgiram, suscitando ambigüidades e colocando em dúvida a interpretação proposta por FLORES. Em primeiro lugar, o apelido: por quê, afinal de contas, Vargas é chamado de *Rebeco*? Elio FLORES não fornece nenhuma indicação da origem do apodo, além de interpretá-lo como sinal de intimidade do Jeca em relação ao "pai dos pobres", bem como de aproximação com a "ideologia estadonovista" (o trabalhismo).[2] Em segundo lugar, o texto da charge, pois Dutra afirma a necessidade de nunca perder Vargas de vista, em consonância com o próprio título (*Remember* – lembrar, recordar), o que parece se contrapor à idéia de que as imagens de Vargas "perseguem" o presidente. Em terceiro lugar, a imagem em si provoca dúvidas,

especialmente o último quadro da narrativa visual, pois, por um lado, nada indica que a imagem de Getúlio espelha a imagem do Jeca (ao contrário, é mais uma imagem de Vargas, aliás, “a” imagem), e, por outro lado, na seqüência interna da charge, esta é uma imagem diferente de Vargas: com boné e máscara (semelhante às duas caricaturas que emolduram o título), ambos remetendo à convenção imagética de representação de bandidos nas revistas em quadrinhos da época.

JECA - Mas ele aqui, neste lugar solitário, "bem" o retrato do Rebeco?!
DUTRA - Nem por um minuto, Jeca, devo perdê-lo de vista...

Fig. 1. Thio. "Remember". Careta, Rio de Janeiro, 02/08/1947.

Assim, com essas dúvidas em mente, confrontamos a interpretação de FLORES com os dados de nossa própria pesquisa sobre os usos e funções da sátira e da caricatura na cultura política brasileira do pós-guerra, especificamente com o levantamento sistemático das charges e caricaturas da revista *Careta*.[3]

2. Um apelido e a imigração de imagens

A primeira dúvida desfeita foi quanto ao apelido (até então desconhecido por nós). Em artigo sobre a trajetória do político e jornalista Carlos Lacerda, um dos fundadores e dirigentes da UDN (União Democrática Nacional), o também jornalista Sebastião JORGE destaca a capacidade de Lacerda de cunhar "apelidos e expressões maliciosas" para criticar e ridicularizar seus adversários, a exemplo do PCB, cujos jornais *Folha do Povo* e *Tribuna Popular*, alcunhou de "Rolha do Povo" e "Mentira Popular". Numa referência ao filme *Rebecca, a mulher inesquecível* (Alfred Hitchcock, 1940), Carlos Lacerda chamava Getúlio Vargas de *Rebeco, o ditador inesquecível*, cujos adeptos eram os *rebequistas*.[4]

Ora, na película (ganhadora do *Oscar* de Melhor Filme em 1940) conta-se a estória de uma jovem (a bela Joan Fontaine, no papel da 2ª Mrs. de Winter) que é assombrada pelo espectro da 1ª esposa do marido (Rebecca, uma personagem maléfica e impostora), a qual é onipresente ao longo da trama de morte e mistério. Numa sequência crucial da narrativa, antes de um baile à fantasia, a jovem Mrs. de Winter é enganada e levada pela governanta a copiar o vestido de uma ancestral da família (Lady Caroline de Winter), o qual, depois descobre-se, fora usado por Rebecca numa festa anterior, provocando um sério conflito entre o casal.

A cena (figura 2) evoca o "poder do figurativo e do figural", que relaciona imagem e pensamento, imagem e idealidade (no caso, o poder e a tradição familiar) e desvela a "potência da imagem". Nas palavras de Jacques AUMONT, "trata-se de atribuir um lugar justo, na imagem, ao poder da idéia", porque "a imagem é o que é por condensar o pensamento humano" e tornar "visível o pensamento". Assim, segundo o autor, "as imagens migram também, principalmente ou unicamente, em virtude de uma força que lhes pertence", de "um poder da ordem do figural", cuja capacidade de disseminação "liga interminavelmente os filmes..., incluindo a sua base literária, a toda a cultura do mundo".[5]

Uma vez difundida, a imagem hitchcockiana passa a fazer parte de um "fundo imagético a pilhar" (AUMONT, 1996, p.137), sendo tomada de empréstimo e ressignificada, sofrendo um deslocamento do plano fílmico e ficcional (pessoal, psicológico, dramático) para o plano histórico e político, em que se destaca a onipresença e negatividade do legado autoritário de Vargas (a "herança maldita" do *ditador inesquecível*).

Fig. 2 - A imagem figural - quadro de família (Rebecca)

Dessa maneira, no artigo que deu origem ao apelido (redigido como uma carta-exortação ao presidente Dutra), o jornalista Carlos Lacerda reconta o filme (exibido há poucos anos e, portanto, ainda vivo na memória social), afirmando que, na mansão de Winter, por toda parte encontra-se a marca da falecida esposa e "uma governanta odiosa rasteja pelos cantos a sua vil presença, atropelando a felicidade da jovem, da ingênua segunda esposa". Tal recordação serve para estabelecer um paralelo entre o drama-suspense de Hitchcock e a experiência do general Dutra na mansão do Catete (sede da Presidência da República):

> Veja V. Exa. que singular identidade existe entre a situação psicológica do governo de V. Exa. e a da família de Winter. V. Exa. matou *Rebeco*, o ditador. Alguns dizem que V. Exa. matou sozinho. O PSD garante que V. Exa. não matou, apenas aleijou. O fato, porém, incontestável, é que V. Exa. participou do massacre simbólico de 29 de outubro [data da deposição de Vargas, com a queda do Estado Novo]... Convocou núpcias, então, com a Democracia. E lá vai V. Exa., *tan bien que mal*, convivendo com a Democracia. Não tem V. Exa. apenas uma, mas várias governantas sinistras [antigos auxiliares da ditadura]... E assim o senador *Rebeco* se faz presente, a cada momento, nos atos de V. Exa. Descuidoso e lírico na súbita paixão de que V. Exa. se tomou pela adolescente Democracia, não crê V. Exa. que a pobrezinha sofre o cerco de *Rebeco*, da marca inapagável de *Rebeco, o ditador inesquecível*... As governantas da mansão... [querem] fazer, afinal, com que por sugestões da lembrança do antigo ditador, V. Exa. modifique o enredo [da Constituinte], ressuscitando *Rebeco* em seus métodos e práticas, para trucidar a nova, a descuidosa, a frágil menina que V. Exa., quase pela força, mas com promessas calorosas, desposou a 2 de dezembro [de 1945 - dia das eleições presidenciais]. Cuide-se V. Exa., senhor general. Livre-se dos seus inimigos íntimos... Exorcize o fantasma de *Rebeco*. Afaste tudo o que do *Inesquecível* existe ainda no palácio do Catete e na consciência de V. Exa.[6]

Uma vez migrado do cinema e apropriado por Carlos Lacerda, o apodo de *Rebeco* passou a ser compartilhado pela cultura política da época, espalhando-se na forma de outros

artigos, de boatos, piadas e chistes maldosos, num tom nitidamente anti-varguista, a evocar criticamente a continuidade do Estado Novo, seja por meio da presença de antigos expoentes da ditadura no governo Dutra (as "governantas"), seja através da persistência das pretensões autoritárias de Getúlio. O apelido, no interior da cultura política, cumpria a função de estabelecer uma leitura do passado recente do país (o período 1930-45) na perspectiva do liberalismo udenista.[7] Tratava-se, assim, de uma idéia-imagem de combate e de intervenção no debate político, e não sinal de intimidade, familiaridade e identidade. Portanto, *Rebeco, o ditador inesquecível*, era o **signo pelo avesso do mito getulista**, um contraponto imagético ao *pai dos pobres*, elaborado pelo imaginário trabalhista.[8]

3. A problemática, a série e o *Inesquecível*

Contudo, se no filme de Hitchcock a personagem Rebecca não foi representada (sua onipresença ausente apenas se imiscuiu visualmente na imagem alegórica do quadro de Lady Caroline de Winter, bem como no vestido de festa de Joan Fontaine); já em terras brasileiras, o personagem *Rebeco* logo ganhou feição e expressão nas charges do caricaturista Théo. Segundo o *Jornal da ABI*, "foi no traço inconfundível de Théo" que Getúlio Vargas "ganhou contornos de personagem de tiras cômicas. Não raro, o desenhista inseria Getúlio - que era seu alvo preferido - em pequenas historietas que satirizavam determinado momento político".[9]

Na avaliação de Rodrigo MOTTA, Théo foi "um dos grandes nomes do desenho cômico no Brasil", com um estilo em que "os políticos aparecem trajados de modo sóbrio, quase sempre usando ternos ou fraques, e o cenário e a composição lembram a piada de salão, inclusive pela linguagem comedida e o humor sutil e moderado" (como veremos, toda regra tem sua exceção...).[10] O próprio Carlos Lacerda não escapou da pena dos caricaturistas, sendo representado na sua própria pessoa ou ainda na figura do *Corvo* (figura 3), ave agourenta e de mau presságio na cultura popular, uma das imagens possíveis para quem vivia a cabalar conspirações contra presidentes da República.[11]

Colaborador ativo da revista *Careta* durante o período em foco, quase sempre assinando as capas do semanário humorístico, Théo produziu regularmente, a partir do 2º semestre de 1946, algumas dezenas de charges do personagem *Rebeco* (às vezes, *Senador Rebeco*, cargo para o qual foi eleito nas eleições constituintes de 1946), permitindo a formação e análise de uma série imagética. A metodologia de análise de séries é destacada por Ulpiano MENESES, que adverte, porém, para a necessidade de se conjugar o estudo das séries com a construção de problemáticas históricas, a serem pesquisadas com o recurso a todo e qualquer tipo de fonte pertinente (e não somente a fonte visual): "As séries

iconográficas não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade".[12]

Fig. 3 - Carlos Lacerda em dois traços: Théo (1947) e Lan (1954), na caricatura que suscitou o apodo ministro de "Corvo" (se debruçando sobre o caixão do jornalista Nestor Moreira).

Em nosso caso, a problemática foi construída em torno da análise dos múltiplos usos, funções e significados da sátira e da caricatura na política brasileira do pós-guerra, em sua vinculação com as disputas eleitorais e a cultura política liberal-udenista. Trata-se, portanto, de pensar a "ação" (*agency*) das imagens, sua intervenção nas lutas simbólicas pelo poder, em conjugação com todo o circuito de produção, circulação, migração e recepção / apropriação dessas mesmas imagens (MENESES, 2003, p.15). Nossa pesquisa busca interpretar as charges e caricaturas como um ato político, um ato de imagem (*acte d´image*), na expressão de Georges DIDI-HUBERMAN, imagens cujo poder e potência foram sensivelmente aumentados com a modernidade, a partir dos séculos XIX e XX.[13]

Em conseqüência, a pesquisa procura escapar das armadilhas de utilização das imagens como simples ilustração ou informação, sem a produção de conhecimento histórico efetivamente novo. Daí a preocupação de "não se limitar à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor... É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, na situação" (MENESES, 2003, p.28). Nesse sentido, a noção de intencionalidade, embora importante, não esgota as possibilidades analíticas, devendo ser redimensionada, segundo Michael BAXANDALL, para a noção de "interesse visual intencional", em que a "intenção não é um estado de espírito [do autor] reconstruído", nem "um estado psicológico", mas sim "uma

relação entre o objeto [o quadro, a charge] e suas circunstâncias", "uma relação entre o objeto e as condições em que foi produzido".[14]

No caso da série de imagens do *Rebeco*, podemos afirmar que sua intencionalidade é cruzada, situando-se na convergência, entrechoque e relacionamento de múltiplos atores, desde a apropriação / migração inicial operada por Carlos Lacerda, a atuação da UDN, a disseminação e recepção do apelido pela opinião pública, as inclinações pessoais do caricaturista Théo (ao se reapropriar, por seu turno, do apelido-imagem e renomear sua forma caricatural), além da política editorial da revista *Careta*, com um nítido posicionamento contra Vargas e a herança autoritária e negativa do Estado Novo, assumindo (com algumas reservas críticas) a defesa do udenismo, a exemplo da candidatura do Brigadeiro Eduardo Gomes à Presidência da República em 1945.

Fig. 4 - Actes d'image - cartazes de campanha da UDN (1945)

Aliás, não custa mencionar que um dos slogans de campanha do Brigadeiro era "Lembrai-vos de 1937" (figura 4), tendo a UDN organizado inclusive um "concurso popular para cartazes" (com prêmio de 3.000 cruzeiros), dando como sugestão de cartaz um homem de boca e olhos vendados (FERREIRA, 2005, p. 70).[15] Por meio da representação da mordaça e da censura impostas pelo Estado Novo através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) – cuja contraparte foi a intensa construção do mito varguista –, a campanha da UDN propunha aos cidadãos brasileiros um imperativo ético-político, o dever de recordar, a

tarefa de não esquecer, numa disputa pela memória social, pensada como um requisito fundamental do processo de (re)democratização, com a afirmação dos princípios liberais.

Dessa inesquecibilidade da ditadura do Estado Novo, bem como do ditador, se encarregou, dentre outros sujeitos políticos, o caricaturista Théo (e, por conseguinte, a revista *Careta*), produzindo a série iconográfica do *Rebeco,* com uma obrigação quase compulsiva e obsessiva a partir de julho de 1946 (vale ressaltar: pouco mais de um ano **antes** da charge *Remember*), estando o personagem presente na maior parte das edições do semanário humorístico. Trata-se, portanto, de um ato de imagem, de uma intervenção política, mas também de uma convenção de representação, com a qual o público se familiarizou a partir de então, compartilhando os mesmos códigos culturais e constituindo uma "comunidade de leitores" específica,[16] para a qual não haveria estranhamento algum do *Rebeco,* cujas visibilidade, legibilidade e significação estavam inscritas no pertencimento à série.

4. A descrição da série

Como a explicação e a descrição de um quadro (ou de uma charge) são, em larga medida, representações do que pensamos a respeito do quadro ou da charge (BAXANDALL, 2006, p. 31-7), passemos à análise de alguns elementos da série *Rebeco*.

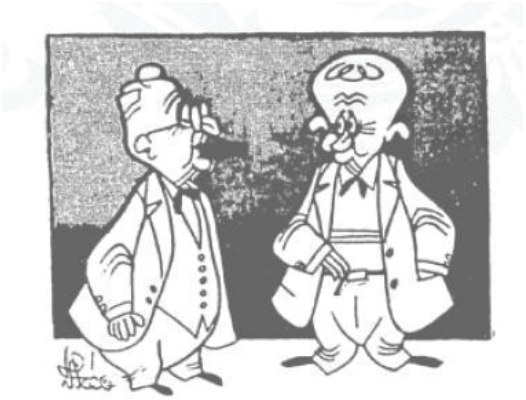


Fig. 5 - Théo. Careta. Rio de Janeiro, 20/07/1946.

Fig. 6 - Théo. Careta. Rio de Janeiro,12/10/1946.

Em primeiro lugar, é importante salientar a conjugação entre o visível e o dizível, entre legibilidade e visibilidade, presente na maioria das charges, colocando a necessidade de uma dupla leitura, que evoca a fórmula elaborada pelo pintor Nicolas Poussin: "Leia a história e o quadro". Proposta que o historiador Louis MARIN afirma ter "a força de programa teórico e prático relativo à pintura",[17] em que o texto muitas vezes procura instruir a leitura da

imagem e vice-versa, numa interação recíproca que compreende ainda o extra-textual (*hors-texte*), o tempo do acontecimento, seja ele uma crise de abastecimento de trigo (figura 5 – a primeira aparição de *Rebeco*, salvo engano) ou uma reunião de *rebequistas* (figura 6), selecionando "os momentos significantes do acontecimento tendo em vista sua montagem no espaço de um único quadro", operando, portanto, uma "síntese temporal".[18]

Em algumas charges, a representação do tempo é efetuada por meio da seqüencialidade (figura 1), capturando uma sucessão de instantes de modo a configurar uma narrativa visual, num "vínculo quase automático entre série, sucessão e narração", que produziria, na perspectiva de Jacques AUMONT (2004, p. 94-5), um "*efeito de diferença*: um efeito *cognitivo*, quase consciente, que consiste na reconstrução, pelo espectador, daquilo que 'falta' entre as imagens" (grifos do autor).

No caso da seqüência de imagens da figura 1, o *efeito de diferença* é construído de duas maneiras: a) na passagem do espaço público (o gabinete presidencial, a reunião com um embaixador estrangeiro, a festa social) para o espaço privado (a sala de jantar, o quarto, o banheiro); e b) no último quadro, pela interação de três elementos, da ordem tanto do visual quanto do textual: a mudança do estatuto da imagem de Vargas (para o *gângster*); a presença "invasora" e disruptiva do Jeca (surgido do nada e sem qualquer razão aparente, vindo de "fora do quadro"); o diálogo incitado pelo Jeca, inquirindo as razões de "ter" um retrato de *Rebeco* até no espaço mais íntimo e solitário da privacidade presidencial.

Aliás, o Jeca não pode ser simplesmente visto como um ingênuo "homem do povo" ("pobre e sem instrução"), pois o personagem também possui sua própria série iconográfica, sua própria história. Ao analisar as diferentes versões do Jeca, Márcio MALTA destaca que a representação do personagem foi ambígua: ás vezes, surgia "um Jeca submisso e passivo", mas, em outras ocasiões, as charges "carregam uma forte crítica social e normalmente vem acompanhada de perguntas, *a princípio ingênuas*, mas que carregam em seu conteúdo a insatisfação com o fato político em questão" (grifo nosso).[19] A "invasão" do espaço da representação pelo Jeca e a pergunta efetuada nada têm de inocentes...

Um segundo aspecto relevante da série é a composição do personagem *Rebeco* no traço caricatural de Théo. Na maioria das charges, o rosto de *Rebeco* é representado como na figura 7: cabeça relativamente grande, testa larga, cabelos ralos, sobrancelhas grossas, nariz adunco, bochechas redondas, queixo proeminente, com óculos e o indefectível charuto na boca. Aliás, abrindo um breve parêntese, a *metamorfose de Rebeca a Rebeco*, ao resgatar o vínculo matriz com a imagem figural de Hitchcock, consistiu numa elegante solução artística para a questão do irrepresentado (aquilo que não foi representado, que nunca foi visto). Na

ausência de um referente visual para a personagem Rebecca (que não aparece em momento algum do filme), o caricaturista utilizou o recurso da proximidade fônica (Rebecca ≅ rabeca) para elaborar sua metamorfose a partir do instrumento, em dupla leitura musical. [E que inspirou, ademais, o trava-língua de nosso título...]

Fig. 7 - Careta. Rio de Janeiro, 26/04/1947.

Quanto ao corpo de *Rebeco*, este é atarracado, baixo e gordo, vestindo-se de "modo sóbrio", com terno e gravata (figuras 5 e 6). Em uma caricatura, o corpo é de um animal, um gafanhoto, "uma praga de prestígio universal", conforme a legenda. Já em outras, a vestimenta pode variar, conforme as circunstâncias próprias do contexto da charge. Assim, o *Senador Rebeco* pode aparecer vestido como um gaúcho (com o traje completo, chamado de pilcha: botas, bombacha, lenço no pescoço, chapéu, pala), ou de calção e camiseta (remando num bote ou pescando), ou apenas de calção, ou como um palhaço de circo.

5. O *Rebeco gângster* e o "instante pregnante" da caricatura

Contudo, a metamorfose mais significativa no interior da série iconográfica foi o surgimento do *Rebeco gângster* (figura 8), em todas as edições de julho e na edição de 02 de agosto de 1947 (quando foi publicada a charge *Remember*), constituindo uma subsérie específica. A indagação acerca das razões dessa mutação nos permite pensar e agregar mais um "nível de legibilidade" das charges (MARIN, 2001, p. 131).

Uma pista (chave de leitura) importante é fornecida pela própria revista *Careta*, na mesma edição em que apareceu pela primeira vez o *Rebeco gângster* (figura 9). Na coluna "A comédia infinita", assinada pelo sarcástico e irônico "espírito de porco", se faz uma avaliação dos últimos movimentos políticos de Getúlio:

> O EX-USURPADOR Rebeco Vargas é grande amigo e admirador do presidente Dutra, seu ex-ministro da guerra durante grande parte do curto período de 15 anos. De acordo com as declarações que fez em seu último discurso, Rebeco lhe dedica a maior estima, admiração e lealdade (principalmente lealdade...). Como prova irrecusável dos nobres propósitos que o animam, Rebeco Vargas promoveu o último levante de sargentos na Vila Militar, que, ao contrário do que ficou apurado em inquérito, não

> tinha por finalidade depor o atual chefe do governo, pelo contrário, seu escopo era outro, era impedir que o atual presidente fosse derrubado do poder... Foi com a mesma finalidade que Rebeco uniu-se aos extremistas no Rio Grande do Sul e em mais outros cinco Estados, forçando a inclusão de dispositivos parlamentaristas nas constituições desses Estados, com o visível intuito de criar o "empeachment". Como salta aos olhos de qualquer um, Rebeco está muito bem intencionado... Diante de tantas provas de lealdade, amizade e interesse, o general Dutra deve pensar com os seus botões: Livrai-me, oh Deus, dos meus amigos que dos inimigos me livrarei eu próprio! [20]

"Vosmincê" também é da turma do assalto?!
Rebeco - Sou, sim. Sou da turma do assalto... ao poder!

Fig. 8 - Careta. Rio de Janeiro, 26/07/1947.

Assim, o aparecimento do *Rebeco gângster* precisa ser pensado à luz das circunstâncias históricas específicas daquele momento, das relações de força entre os diferentes sujeitos políticos naquela conjuntura de crise político-militar do governo Dutra (julho e agosto de 1947), em que a fragilidade da recém-instaurada democracia e de suas instituições é motivo de preocupação constante, e o risco de um retrocesso, com a volta do autoritarismo, converteu-se em dado da experiência social (pelo menos um grupo político, os comunistas, já tinha plena consciência da reviravolta da conjuntura nacional e internacional, com o início da Guerra Fria e a posterior decretação da ilegalidade do PC, em abril de 1947).

Em sua caracterização, o *Rebeco conspirador* incorporou duas convenções usuais na representação de bandidos, a máscara e o boné xadrez (presente também na imagem estereotipada e racista do ladrão negro, pobre e analfabeto, com um revólver numa mão e um saco de furtos na outra, num contraponto entre "criminosos comuns" e "criminosos de alta patente" – figura 8). Mas o detalhe crucial do *Rebeco gângster* é a bomba nas mãos e o charuto aceso na boca, afirmando sua disposição de, a qualquer momento, e seja em aliança

com quem for (a Aliança Liberal, o Integralismo dos “verdes”, o “queremismo”, os militares), “explodir” o governo constituído e promover o “assalto ao poder” (figura 9).

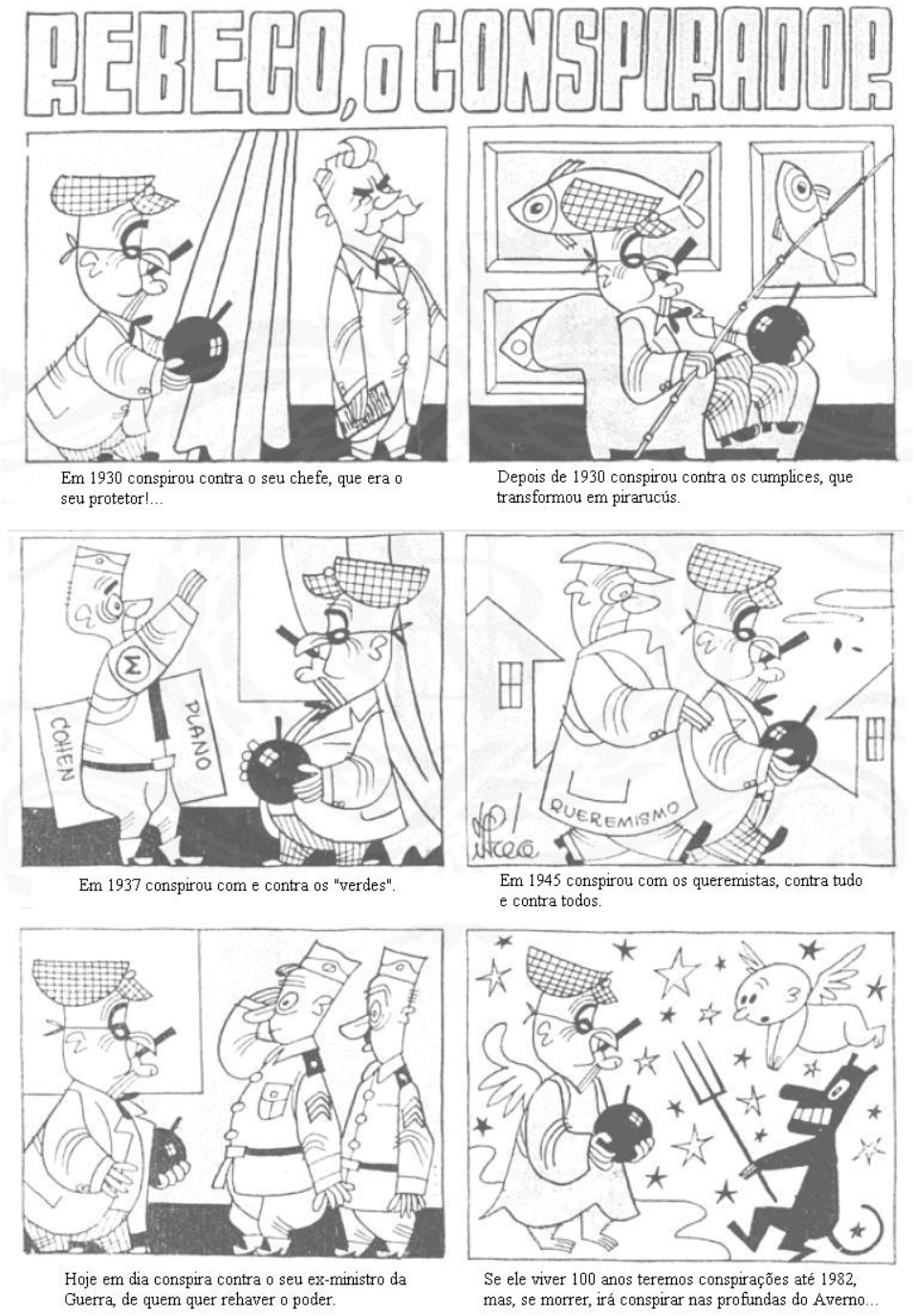


Fig. 9 - Careta. Rio de Janeiro, 05/07/1947.

Contudo, na representação do tempo por meio da seqüencialidade não existe um *efeito de diferença*, mas, ao contrário, um *efeito de crescendo*, continuidade e intensificação do golpismo, das guerras de bastidores, da ausência de escrúpulos, das deslealdades e rasteiras nos aliados (“pescados” como “pirarucus”). *Efeito de crescendo* que se prolonga tanto no tempo (caso vivesse 100 anos), quanto no espaço imaginário das “profundas do Averno”

(possivelmente com *Rebeco de asas* a conspirar com anjos e demônios), reafirmando a obrigação de não esquecer, o imperativo ético-político da recordação: Lembrai-vos de 1930, 1934, 1937, 1945, 1947...

O *continuum* temporal representado na caricatura articula passado, presente e futuro numa idéia-imagem: "Se Vargas agiu assim antes, vai agir assim no futuro. Ou melhor, está conspirando um golpe agora, nesse exato momento". A faceta de Getúlio Vargas que adquire relevo na charge não é a do "político populista", que ilude e manipula as "massas populares" em favor de seu projeto de poder (mesmo que a citação do movimento "queremista" possa conduzir a essa imagem), mas, ao contrário, a faceta em destaque é a do "político elitista e autoritário", que age nos bastidores, articula e conspira "pelo alto" a tomada do poder.

Essas duas faces negativas de Vargas conviviam na cultura política udenista, no entanto, a personagem do *Rebeco* (e, em especial, o *Rebeco gângster*) remete principalmente ao passado. A representação de Vargas em agosto de 1947 não é exatamente a mesma, nem pode ser confundida com a imagem da crise de agosto de 1954, quando a faceta populista (de falso e manipulador "pai dos pobres") assumiu a primazia.[21] Qual *Janus* (deus romano de duas cabeças), **a contra-imagem udenista de Getúlio Vargas** combinou e oscilou entre esses dois pólos, a balança pendendo para um ou outro lado a depender das relações de força historicamente constituídas a cada momento, a cada conjuntura.

Com esse novo nível de legibilidade (do tempo curto da crise de julho-agosto de 1947), podemos tentar fechar, provisoriamente, o círculo hermenêutico em torno da charge *Remember* (figura 1), interpretada como um ato de imagem, uma condensação do tempo histórico, convertido em "instante pregnante" pela "escolha de um instante... no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante [fecundo]", em que "a representação do instante leva à caricatura" (AUMONT, 2004, p. 81-4).

Assim, o instante fugaz capturado no traço do caricaturista Théo não é o da contemplação feliz e intimista da imagem do "pai dos pobres" por parte de seu "povo amado", mas, ao contrário, é o instante cruel e atroz do temor do golpe, dos olhos ansiosos e esbugalhados de Dutra, do medo da bomba que espreita, escondida nas mãos (não vistas) do *Rebeco gângster*. Medo onipresente – uma sensação emanada do retrato / busto de Vargas (imagem figural) –, num *efeito de crescendo* que não deixa dormir, que provoca tensão, insônia e angústia, e que só é verbalizado (pela entrada inesperada e disruptora do Jeca – vindo de "fora do quadro", de fora da imagem) no mais recôndito dos lugares, no mais íntimo do íntimo, momento em que a caricatura potencializa a imagem e a sensação.

Nessa chave de leitura, o efeito cômico da charge está relacionado à curiosa e (quase) surpreendente inversão de papéis históricos. Pois o golpista general-presidente Dutra (ex-baluarte da ditadura do Estado Novo, mas depois "enamorado" da "frágil e adolescente" Democracia do 29 de outubro) agora via-se às voltas com a possibilidade de ser deposto por outro golpe protagonizado por *Rebeco* Vargas. Assim, no jogo do "derruba-derruba" que marcou a experiência brasileira do pós-1945 (ou melhor, desde os primórdios da República), a charge de Théo satiriza e ridiculariza o temor presidencial, fazendo rir do medo alheio. Conforme essa lógica, governar é, por um lado, minimizar os riscos de golpe de Estado, e, por outro lado, maximizar as próprias possibilidades de sustentação no poder, num jogo em que todos (ou quase todos) os atores políticos relevantes têm um compromisso apenas instrumental (e não ideológico ou axiológico) com a "linda menina" chamada Democracia.

A análise da série iconográfica de *Rebeco*, portanto, demonstra as potencialidades da charge e da caricatura para captar as tensões e disputas, os sentimentos e ressentimentos vivenciados numa determinada época, transfigurando e expressando-os por meio do poder das imagens.

Medo que dá medo do medo que dá...[22]

JECA – Mas até aqui, neste lugar solitário, "tem" o retrato do Rebeco?!

DUTRA – Nem por um minuto, Jeca, devo perdê-lo de vista".

[1] FLORES, Elio Chaves. Representações cômicas da República no contexto do Getulismo. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 21, nº 40, p.139-140, 2001.

[2] Equívoco similar se verifica na pesquisa de Isabel LUSTOSA, que reproduz duas charges de *Rebeco* Vargas sem indagar acerca das razões do apelido. Conferir: LUSTOSA, Isabel. *Histórias de presidentes*: a República no Catete (1897-1960). Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 178 e 185 (ver figura 9).

[3] A revista semanal e humorística *Careta* foi criada por Jorge Schmidt em 1908, circulando até 1960. Contou com alguns dos maiores caricaturistas do país, como Raul, J. Carlos e Théo. Seu acervo foi digitalizado pela Biblioteca Nacional. Em algumas das charges utilizadas neste artigo, substituímos as legendas originais, em razão das dificuldades de visualização, mantendo, contudo, a ortografia original. Conferir: CARETA. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/careta/careta_anos.htm>, acesso em 06/12/2010.

[4] JORGE, Sebastião. As muitas faces de Carlos Lacerda. *Observatório da Imprensa*, 20/02/2006. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=369MCH001>, acesso em 06/12/2010.

[5] AUMONT, Jacques. Migrações. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Cosmos, p. 140-3, 1996.

[6] LACERDA, Carlos. Constituição e reconstituição (*Rebeco*, ou *o ditador inesquecível*) – Segunda carta ao general Eurico Gaspar Dutra. In: LACERDA, Carlos. *Na Tribuna da Imprensa*: crônicas sobre a Constituinte de 1946. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 384-6. [Publicação original: Tribuna da Imprensa. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 29/05/1946, p.2.]

[7] Sobre o conceito de cultura política, consultar: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Culturas políticas na história*: novos estudos. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009, p. 13-37. Segundo o autor, a cultura política

pode ser definida como "conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro" mobilizando utopias, mitos, esperanças e sentimentos. Em nossa pesquisa, buscamos **ampliar o conceito** para além das práticas e representações formais e institucionalizadas (Estado, partidos, sindicatos e discursos), de maneira a **incluir as práticas e representações informais, provenientes das margens e bordas, a exemplo da sátira, da caricatura, do apelido e do mexerico**, procurando perceber seus usos e modos de funcionamento nas experiências dos sujeitos sociais.

[8] Sobre a invenção do trabalhismo, consultar: GOMES, Ângela Maria de Castro. *A invenção do trabalhismo*. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988. E ainda: FERREIRA, Jorge. *O imaginário trabalhista*: getulismo, PTB e cultura política popular (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

[9] Théo (Djalma Pires Ferreira, 1901-1980). Natural de Salvador (BA), colaborou, dentre outras publicações, com *O Malho*, *Careta* e *O Globo*. Consultar: O GETÚLIO DE THÉO. *Jornal da ABI* – 170 anos da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: nº 322 (edição extra), p.12, outubro de 2007. Disponível em <http://www.abi.org.br/jornaldaabi/Suplemento_Especial_Caricatura-2007.pdf>, acesso em 17/01/2011.

[10] MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 33.

[11] O apelido-imagem do *Corvo* foi usado pela primeira vez no jornal *Última Hora*, em desenho do caricaturista italiano Lan, feito por sugestão do jornalista Samuel Wainer (edição de 25/05/1954). A charge referia-se aos usos políticos do assassinato do jornalista Nestor Moreira, vítima de brutalidade policial. Conferir: ROSE, R. S. *Uma das coisas esquecidas*: Getúlio Vargas e controle social no Brasil (1930-1954). São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 206 e figura 60.

[12] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 23, nº 45, p.27-8, 2003.

[13] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2003, p. 41.

[14] BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção* – a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 81.

[15] A fotografia foi tirada por Thomas D. Macvoy (arquivo da Life), no site "Rio de Fotos". Disponível em <http://fotolog.terra.com.br/nder:1081>, acesso em 06/12/2010.

[16] Sobre códigos culturais compartilhados na leitura de imagens, consultar: BAXANDALL, Michael. *O Olhar renascente* – pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.45-48. Sobre "comunidade de leitores": CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora da UnB, 1994, p. 11-31.

[17] MARIN, Louis. Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger (dir.). *Práticas da Leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 120.

[18] AUMONT, Jacques. *O olho interminável* – pintura e cinema. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 83.

[19] MALTA, Márcio José Melo. *Jeca na Careta, charges e identidade nacional*. Dissertação de Mestrado em Ciência Política – IFCS / UFRJ, Rio de Janeiro, 2007, p. 96-7.

[20] A COMÉDIA INFINITA. *Careta*. Rio de Janeiro: ano XL, nº 2036, 05/07/1947.

[21] Sobre o imaginário da crise de agosto de 1954, encerrada com o suicídio de Vargas e a onda de manifestações populares de luto e revolta, consultar: FERREIRA, Jorge. O carnaval da tristeza: os motins urbanos do 24 de agosto. In: GOMES, Ângela Maria de Castro (org.). *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

[22] Trecho da música "Miedo", composição de Pedro Guerra, Lenine e Robney Assis.

AS IMAGENS QUE ENSINAM: O *TELECURSO 2º GRAU* DA FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO.

Wellington Amarante Oliveira
Mestrando (UNESP/Assis)

Bolsista Capes
prof.amarante@gmail.com

Antecedentes

Durante as décadas de 1960 e 1970, o debate sobre a utilização dos meios de comunicação em prol da educação ganhou contornos nítidos em diversos países. Em 1960, na Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação e Cultura (UNESCO), a ideia de utilizar satélites para a educação foi cogitada a partir do reconhecimento da impossibilidade de suprimir o analfabetismo da população com o emprego apenas dos meios tradicionais. (BRITTO, 1981, p. 5) Organismos internacionais, como a UNESCO e a Organização dos Estados Americanos (OEA) colocaram a discussão na ordem do dia em suas conferências e colaboraram com estudos para os países que pretendiam utilizar a tecnologia das comunicações na educação.

No Brasil, paralelamente a esse debate internacional algumas experiências em teleducação estavam acontecendo, nos deteremos às iniciativas voltadas para a televisão.

Havia um esforço por parte dos governos militares em instalar suas emissoras educativas e buscar meios legais para que as redes comerciais veiculassem conteúdos educativos. A portaria interministerial nº 408, de 29 de julho de 1970, do MEC e do MINICOM, estipulou a utilização de tempo obrigatório e gratuito que as emissoras comerciais de radiodifusão deveriam destinar à transmissão de programas educacionais. (NISKIER, 1999, p. 168) Foi mantida a duração, proposta inicialmente, de 5 horas semanais, sendo distribuídas em 30 minutos diários, de 2ª a 6ª feira e 75 minutos aos sábados e domingos, no período de 7 às 17 horas. A responsabilidade pela execução e coordenação das atividades previstas na Portaria ficou a cargo do MEC. (HADDAD, 1993, p. 278)

O principal instrumento utilizado para esse fim foi a Fundação Centro Brasileiro de Televisão Educativa (FCBTVE). Instituída, ainda em 1967, após o presidente Castelo Branco ter enviado uma mensagem ao Congresso Nacional solicitando a autorização para a criação de um Centro com sede no Rio de Janeiro, e com a finalidade de adquirir, produzir e distribuir material audiovisual destinado à televisão educativa no Brasil. O principal motivo apontado

pelo MEC foi “a exigüidade das redes escolares e a insuficiência de professores”, que tornaram a situação crítica no campo educacional. (BARROS FILHO, 2010, p. 54)

A partir dessa regulamentação mínima, alguns programas educativos começaram a ser produzidos. Considerando apenas os programas estritamente instrucionais, ou seja, que visavam a preparação para exames de supletivos, alfabetização e outros voltados para a educação de adultos, a FCBTVE e a TV Cultura tiveram papel relevante na produção desses conteúdos. A TV Cultura com a produção do programa *Madureza Ginasial* e a telenovela educativa *Meu Pedacinho de Chão*. E a FCBTVE com *João da Silva* a *A Conquista*.

O *Madureza Ginasial*, produzido pela Fundação Padre Anchieta, mantenedora da Rádio e TV Cultura de São Paulo (canal 2, recém adquirido de Assis Chateaubriand), teve início ainda em 1969 e era veiculado de segunda à sexta-feira, em dois horários – das 19h às 19h40 e das 22h às 22h40, além de ser transmitido por outras 29 emissoras em todo o país, e, também, via emissoras de rádio.

O entusiasmo com a produção do *Madureza* era grande, seja por parte da imprensa, que via no programa uma forma de tornar a televisão um pouco mais útil, segundo a própria crítica feita pelos meios da imprensa impressa que viam na TV uma concorrente, seja por parte das pessoas envolvidas diretamente com o projeto. No caso dos primeiros, fica claro o incentivo dado a esse tipo de experiência. Em matéria publicada na revista **Veja** era afirmado que todos na TV Cultura acreditam que a maior atração da nova emissora seria o seu curso de Madureza, cujas aulas, eram pequenos espetáculos onde o professor quase nunca apareceria, pois a imagem e o som ensinam melhor. Segundo o responsável pelo setor cultural da TV Cultura, Cláudio Petraglia, as aulas eram “tão divertidas, que, em pouco tempo” iriam “concorrer com os programas de maior audiência em São Paulo.”

O programa que teve uma primeira versão em 1966, ainda na fase comercial da TV Cultura, passou por uma total reformulação durante o período de transição para a Fundação Padre Anchieta. Diversos testes foram feitos, e “a ideia era fugir do convencional, o programa buscava ser totalmente diferente das aulas comuns. Muitas vezes era dispensada a presença visual do professor, que poderia ser substituído por imagens, durante suas falas [...] os produtores buscavam aulas agradáveis e objetivas.” (BARROS FILHO, 2010, p. 188-9.)

Porém, no âmbito do aprendizado dos alunos o *Madureza Ginasial* deixou a desejar em alguns aspectos. A aposta inicial feita em inovações técnicas que tiravam o professor de cena, valorizando a tecnologia televisiva, foram reprovadas pelos alunos/telespectadores. A revista **Veja** informava que os resultados da primeira avaliação em 1970 mostravam “uma maior aprendizagem nas aulas simples e diretas que nas aulas dadas com a preocupação de

espetáculo. O mesmo ocorreu nas matérias em que a imagem do professor aparecia no vídeo." (VEJA, edição 87, p. 66) Nesse sentido, algumas mudanças foram realizadas no curso. Houve a introdução do programas explicativos orientando de que modo deveria ser realizado o estudo pela televisão. Além da reformulação de diversas aulas, que passaram por um processo de padronização da linguagem e também dos recursos técnicos. Georg Sperb, um dos coordenadores do curso, e que posteriormente participaria da experiência do *Telecurso,* se manifestava na imprensa nos seguintes termos: "apresentadores excelentes sentiam dificuldades de falar fácil. Tivemos de reformular muitas aulas apagando vídeo-tapes inteiros." (VEJA, edição 104, p. 72) Essas adaptações ocorreram ainda mais rapidamente tendo em vista que o programa ganhou *status* nacional a partir do momento que a FPA assinou convênio com o MEC para a sua transmissão em todo o país.

O *Madureza Ginasial* trouxe alguns elementos novos para a produção de programas educativos, com variados recursos e apoio técnico, tornando-se o motivo, segundo Gilson Amado, de encerramento do programa *Artigo 99*. Para o professor o curso da FPA estruturado em 400 aulas era bem mais moderno. (HADDAD, 1993, p. 267) O *Madureza* foi responsável por experimentar um novo modo de produção de programas instrucionais. Contava com a presença de professores da USP para a preparação dos textos das aulas, como era o caso da antropóloga Ruth Cardoso, o economista Paul Singer, o lingüista Flávio Di Giorgi, o sociólogo Gabriel Cohn, o psicólogo Rodolfo Azzi. (BARROS FILHO, 2010, p.188) Exemplo de uma prática que perdurou e serviu de modelo para o *Telecurso 2º Grau*. Isso equivale dizer que o *Telecurso* produzido anos depois em co-produção com a FRM tem muito do *Madureza Ginasial*. As semelhanças passam pelos aspectos organizacionais do curso e também por sua forma de divulgação e interação com os outros setores da sociedade, porém a grande distinção entre ambos é que foi o *Telecurso,* graças ao empenho de Roberto Marinho e a chancela da Rede Globo, que se transformou no paradigma de teleducação para o modelo televisivo brasileiro.

Apesar do desfecho do curso do professor Gilson Amado, não demoraria muito para que ele estivesse engajado em uma nova experiência para a utilização da televisão em prol do ensino. Dessa vez, Gilson Amado colaborou na elaboração de *João da Silva*, telenovela didática, produzida entre 1972 e 1973 pela *FCBTVE*, e voltada para as séries iniciais do então denominado 1º Grau. A novela estreou na TV Rio em 1973 e foi reprisada por outras emissoras como a Globo, Tupi e Cultura. Além das emissões livres, a veiculação da novela também ocorria de forma organizada, nos chamados telepostos. Tanto para aqueles que acompanhavam a novela na sala de sua casa quanto para os que assistiam na sala dos

telepostos, era possível contar com cinco livros de apoio que versavam sobre os conteúdos discutidos na telinha.

Escrita por Lourival Marques – autor consagrado por suas produções dramatúrgicas para a Rádio Nacional – e dirigida por Jaci Campos, a trama da telenovela conta a história de João da Silva, nordestino que vai para o Rio de Janeiro em busca de trabalho. Porém, sua condição de analfabeto sem nenhuma qualificação profissional se tornou um empecilho para sua sobrevivência na cidade grande. Os problemas de João começam a ser resolvidos quando ele matricula-se em um curso supletivo, no qual, além de realizar sua formação educacional, conheceu Rosinha colega de sala e futura esposa. (VEJA, edição 212, p. 54)

Para o diretor Jaci Campos, a fórmula de mesclar os elementos já consagrados da novela comercial com os objetivos de uma emissão educativa ampliaria a audiência do programa, rendendo sucesso. Nas palavras do diretor "Atingiremos dois tipos de público [...] Uns acompanharão a novela para aprender; outros por sua parte ficcional." (VEJA, edição 212, p. 54)

Ao utilizar um gênero televisivo de bastante sucesso junto à audiência brasileira, *João da Silva* buscou ampliar a audiência que normalmente não acompanhava programas de conteúdo instrutivo. Esse artifício, não era inédito, pois já tinha sido utilizado pela TV Globo e TV Cultura na co-produção da novela *Meu pedacinho de chão*, escrita por Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho e que foi ao ar a partir de 16 de agosto de 1971. *Meu pedacinho de Chão* ficou conhecida como a primeira novela educativa ao fornecer aos alunos/telespectadores noções sobre o mundo rural.

Na esteira das novelas didáticas, surge *A Conquista*. Criada em 1979, ela manteve toda a estrutura e a forma de recepção do primeiro projeto similar da FCBTVE, *João da Silva.* Todavia, voltou-se para as séries finais do curso 1º Grau, ou seja, uma possibilidade tanto para os telealunos, que acompanharam a primeira novela de aumentar seu nível de instrução, quanto para uma audiência, que já possuía as primeiras séries do 1º Grau concluir essa etapa de estudo.

As três experiências citadas, *Madureza Ginasial*, *João da Silva* e *A Conquista*, têm em comum o fato de, além de serem iniciativas governamentais ou de emissoras ligadas ao poder público, não terem tido grande sucesso, nem continuidade, consequentemente não se tornando paradigma de teleducação para a televisão brasileira.

No caso do *Madureza Ginasial*, ocorreu uma vasta aprendizagem de técnicas pelos profissionais da FPA envolvidos com o programa. Experiência que foi fundamental para o

desenvolvimento posterior de novos produtos educativos para a TV brasileira, um deles o *Telecurso de 2º Grau*, em parceria com a FRM.

Em relação às novelas didáticas *João da Silva* e *A Conquista*, apesar de terem sido reprisadas por grandes emissoras como Globo e Tupi, a própria falta de uma melhor organização estrutural do projeto fez com que ocorresse sua derrocada. A posterior concorrência do Supletivo de 1º Grau organizado pela FRM a partir de 1981 foi decisiva para o encerramento de *A Conquista.*

Em meio a essas experiências, uma novidade surge na televisão brasileira. No ano de 1978, é criado o *Telecurso 2º Grau*, uma iniciativa da FRM e da FPA, visando a atender a população que não tinha completado o 2º Grau, atual ensino médio. O projeto promovia a produção e veiculação de teleaulas, transmitidas pela TV Globo, TV Cultura e por outras emissoras educativas espalhadas pelo país, além de serem retransmitidas em versões radiofônicas, utilizando a estrutura do Projeto Minerva do então Ministério da Educação e Cultura. Os interessados em acompanhar as aulas, que eram transmitidas em sinais livres, poderiam também adquirir o material impresso, com tiragem semanal e vendido em bancas de jornal a preço acessível. Esse projeto trouxe algo que foi tentando pela TV Continental na década de 1960, que foi a experiência de uma rede comercial de televisão a serviço da educação, com a diferença que, dessa vez, quem encabeçava o projeto era a hegemônica Rede Globo de Roberto Marinho, quadro que alteraria de algum modo o *status* da educação na TV.

O Programa

No dia 16 de janeiro de 1978 foi ao ar pela primeira vez a vinheta de abertura do programa *Telecurso 2º Grau*, em meio aos símbolos da FRM, da FPA e do *Telecurso* uma voz masculina em *off* anunciava: “Fundação Roberto Marinho em parceria com a Fundação Padre Anchieta apresenta, educação permanente, *Telecurso 2º Grau*, atualização de conhecimentos, exames supletivos”. Após essa vinheta e o início do primeiro programa os telespectadores podiam até perceber que algo novo começava na televisão brasileira, há até declarações de que as linhas telefônicas da Rede Globo ficaram congestionadas, com o número expressivo de pessoas ligando para saber mais informações sobre a novidade. (NISKIER, 1999, p. 307) De todo modo, dificilmente esses telespectadores imaginariam que esse programa se transformaria alguns anos depois no paradigma de telecursos pela televisão brasileira.

O *Telecurso 2º Grau* foi dividido em três fases. Ao longo de um ano e meio o telealuno poderia completar o curso com todas as disciplinas. Em relação à produção do

programa, cada fase foi produzida separadamente, o que contribuiu para o aprimoramento do produto. Uma das características principais dessa primeira experiência é verificada quando observamos que não havia um modelo de programa.

Cada disciplina tinha seus autores, roteiristas, o que contribuiu para o programa não ter uma mesma cara. Diferentemente, do *Telecurso* que conhecemos hoje que independente das matérias há um roteiro fixo a ser seguido. No caso do *Telecurso 2º grau* cada programa, cada disciplina utilizava dos recursos disponíveis.

Durante a primeira fase do *Telecurso* formaram a grade curricular do programa as disciplinas de Ciências Humanas: História; Geografia; Língua Portuguesa e Literatura. Se por um lado o *Telecurso* iniciava seu caminho com a árdua tarefa de tratar de assuntos delicados para o regime militar – como explicar a importância do ensino de história em um país onde uma década antes os cursos universitários de História foram esvaziados e criaram-se licenciaturas curtas? Por outro, o fato do *Telecurso* seguir as diretrizes apontadas pelo MEC para o ensino supletivo amenizava esse problema, e iniciar o *Telecurso* por essas disciplinas seria uma forma de escapar – temporariamente – de um possível constrangimento, em uma mal sucedida aventura televisiva pelas ciências exatas e biológicas.

As disciplinas da primeira fase foram apresentadas cada uma ao seu modo não havia um "padrão", com exceção das aulas de Língua Portuguesa e Literatura que eram produzidas pela mesma equipe, os cursos de História e Geografia eram distintos na utilização dos recursos necessários para ensinar os conteúdos.

O curso de História foi de longe o mais simples/básico dessa primeira fase, apresentado por Gianfrancesco Guarnieri. As teleaulas privilegiavam a exposição dos conteúdos, centrado na figura única do apresentardor/professor, que ora era visto no estúdio, ora fazia narração em *off* enquanto imagens randômicas ilustravam sua fala. Em alguns momentos o apresentador/professor comentava sobre as imagens que apareciam no vídeo, mas em sua maioria elas apareciam como mera ilustração, o que denota uma dificuldade inicial em utilizar as imagens para o ensino de História.

Já na aula de Geografia outras "estratégias" de ensino são utilizadas. Há a figura do apresentador, nesse caso apresentadora, Ariclê Perez, porém, diferentemente de Guarnieri o papel de Ariclê é apenas apresentar alguns conceitos que serão destrinchados por um narrador em *off* ou contemplados em um debate. O recurso do debate é interessante, pois dá ritmo distinto a narrativa, pois os participantes vão expondo suas impressões sem uma sequencia aparentemente tão orquestrada como a fala de um apresentador/professor, obviamente, a televisão com o recurso da edição – o que possibilita o recorte e ajustes das ideias dentro do

espaço de tempo do programa – tratava de fazer os encadeamentos. Outro recurso que é utilizada na aula de Geografia é a entrevista. Um repórter questiona pessoas sobre os temas da aula, buscando geralmente a opinião de agentes envolvidos com a temática. Esse momento é importante, pois contribui com explicações mais claras, vindas, geralmente da boca de pessoas simples.

Mas as inovações mais interessantes em relação ao modo de utilização da televisão para ensinar conteúdos nessa primeira fase do *Telecurso 2º Grau* ficou por conta das aulas de Língua portuguesa e Literatura. A equipe de produção, que contava com Silvio de Abreu como o principal produtor, soube dar um dinamismo e um ritmo distinto ao programa.

Em relação à apresentação já havia diferenças. Eram utilizados dois apresentadores, que se revezavam na explicação dos conceitos, nesse sentido, o papel deles – apesar de se aproximar do realizado por Guarnieri nas aulas de História – tinha como principal diferença a utilização de recursos variados para exemplificar os conceitos abordados na aula. Um dos recursos de mais destaque foi o da dramatização com destaque para atuação de Ney Sant'Anna que fazia o papel de um jovem que acompanhava o *Telecurso*, e ao longo das aulas fazia observações, indagações, afirmações que eram utilizadas como ganchos pelos apresentadores e dialogavam com o andamento da aula. Para além das dramatizações de Ney, os cursos ainda contavam com algumas cenas isoladas para exemplificar o conteúdo, bem como, depoimentos de pessoas com conhecimento sobre a matéria veiculada.

Considerando que Língua Portuguesa e Literatura concentravam um número maior de aulas, não há dúvidas de que essas duas disciplinas foram o destaque dessa primeira fase, e contribuíram muito para o rápido sucesso do programa.

A segunda fase do programa, iniciada em 1979, contemplava as disciplinas de Matemática, Inglês e Organização Social e Política Brasileira e Educação Moral e Cívica (OSPB/EMC). A terceira e última fase do programa veiculou as teleaulas de Física, Química e Biologia. Foi nesse momento que a produção do programa conseguiu realizar modificações substanciais, tentando deixar o programa com uma mesma cara. Uma das novidades foi a inclusão de aulas introdutórias, ensinando o telespectador/aluno a estudar pelo *Telecurso*. Essas aulas visavam melhorar o aproveitamento dos estudantes, que muitas vezes acompanhavam o curso de modo equivocado. As aulas ficaram mais dinâmicas, e passaram a utilizar inúmeros recursos. Todas as disciplinas contavam com dois apresentadores, o que trouxe um ritmo mais acelerado ao programa, proporcionando o questionamento e as indagações entre eles, o que possivelmente facilitava o entendimento do conteúdo pelos alunos/telespectadores.

Conclusão

A programação educativa ao longo do desenvolvimento da televisão no Brasil nunca teve um espaço privilegiado, o que deve ser considerado como reflexo do próprio modelo televisivo brasileiro, que nasceu e se consolidou em torno das emissoras comerciais. Apesar de algumas experiências pontuais com programas instrucionais, foi somente a partir de 1978 com o *Telecurso 2º grau* que a televisão brasileira criou um modelo de curso condizente com a realidade do modelo televisivo brasileiro. A forma com que essas imagens se consolidaram como detentoras legítimas do modo de ensinar pela televisão, sinalizam a força da FRM e da Rede Globo como hegemônicas do campo televisivo nacional.

Referências audiovisuais

Telecurso 2º Grau. Jan/1978 – Ago/1979.

Referências Bibliográficas

BARROS FILHO, Eduardo Amando de. *Por uma televisão cultural-educativa e pública*: a TV Cultura de São Paulo, 1960-1974. Dissertação de Mestrado. Assis: UNESP, 2010.

BRITTO, Luiz Navarro de. *Teleducação – o uso de satélites*: política, poder, direito. São Paulo: T. A. Queiroz; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981.

HADDAD, Sérgio. *Estado e Educação de Adultos (1964 -1985)*. Tese de doutoramento. São Paulo: Faculdade de Educação – USP, 1993.

NISKIER, Arnaldo. *Educação à distância:* a tecnologia da esperança. São Paulo: Loyola, 1999.

REVISTA **VEJA.** Jan/1969 - Dez/1981.

A DIVERSIDADE DO GRAFITE URBANO

Autor: William da Silva-e-Silva, da Universidade Federal Fluminense - UFF.
Agência Financiadora: CNPq. E-mail: Williamdasilvaesilva@yahoo.com.br

Nosso objetivo nesse texto é expor a grande diversidade contida no interior do grafite urbano que é composto por uma multiplicidade de representações e tipologias. A primeira coisa a considerar é que ao "sair da rua" perde as características, funções e todas as qualidades proporcionadas pelo urbano, e passa a ser outra coisa, por exemplo, grafite de banheiro mais conhecido por escrita latrinária. A rua é sua condição *à priori*.

Falamos da importância do espaço; existem ainda como fatores determinantes para cada grafite urbano o suporte, os materiais usados para a produção, a ideologia, a técnica. O mesmo desenho ou escrito feito sobre cavalete já não é grafite.

Este texto, inserido no campo da História Cultural, estudará a atualidade, o tempo presente dessa intervenção urbana encontrada *navegando* por aí pelos diversos países, e, para isso, contará com análise de fonte bibliográfica, jornalística e entrevistas.

Ao longo da história da intervenção urbana surgiram sucessivas formas desta comunicação, em etapas que marcaram a maneira da presença atual, carregada constantemente de influências e permanências ou de rupturas históricas determinantes. Etapas impulsionadas por um processo similar ao imputado a muitas das criações humanas: o aperfeiçoamento; a diversificação; ou a elevação do *status* (no caso aqui de arte).

Em cada situação, nas diferentes formas, o efeito plástico final pode variar muito. Quanto ao aspecto visual é interessante ressaltar a presença de estilos gráficos que influenciam assumindo a direção do resultado. Os mais preponderantes são: o *cartoon*, o cômico e o estêncil. Existem estilos pessoais de alguns interventores que provocam influências em estilos de grafite, entram nesse campo diferentes traços, temas e complementos de apropriações diversas oriundas de outras artes.

As principais influencias do grafite urbano são originárias das ideologias do rock, do movimento *hip-hop*, e do movimento *punk.* Como permanências preponderantes mais significativas temos: a das técnicas, das representações e tipologias.

Já as mais importantes rupturas históricas são: as de material, por exemplo, a evolução das tintas; de equipamento a exemplo da lata *spray* e da caneta de aerografia; e a ruptura de efeito visual que tem um exemplo *brilhante* na Argentina, onde a linha aerossol Montana MTN 94, da marca espanhola Montana Colors possui opção de 146 cores diferentes incluindo o cromo. A partir da disponibilidade desta última foi possível, no fim da década de 1990, os

artistas estrangeiros Esher e Lyte implantarem a prática que ficou correntemente conhecida como “cronos” – letras grandes feitas com tinta cromada que brilhavam a noite.

Influências, rupturas e permanências se entrelaçam, nenhuma se inicia ou permanece sozinha.

Para entender o grafite urbano é indispensável discutir como que pichação, *tag* e grafite urbano se confundem, por isso, trataremos de discutir e analisar também as pichações garatujas e então, a partir do conhecimento conjunto do que são os três chegaremos a compreensão deste fenômeno. Para ser obtido esse saber sobre o que acontece hoje teremos que recuar na história.

“A inscrição livre sem tratamento de suporte” onde uma de suas formas no presente tem como resultado o grafite urbano teve como sua precursora mais recente, na contemporaneidade, o *pochoir*, na verdade é muito mais rudimentar e ancestral com origem que remonta a arte rupestre quando a técnica era usada por nossos antepassados “primitivos”, para pintar nas paredes (das cavernas), usando como molde a própria mão para registrar seus contornos.[1] Um dos meios para se obter esse resultado era assoprar tinta através de ossos ocos. Grosso modo, temos então, o *pochoir* pré-histórico e a primeira tinta em *spray*.

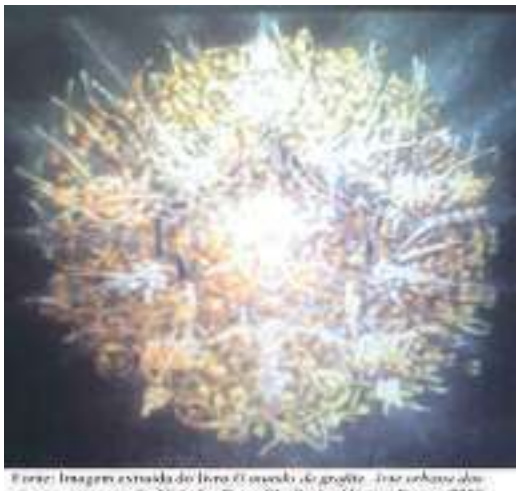
No Brasil as principais técnicas empregadas na produção dos grafites são: a mão-livre e o molde vazado - feito principalmente de *stencil* ou placa radiográfica. Também conhecido por serigrafite a técnica inspirada no processo de *silk screem* que possibilita a reprodução rápida e serial.

“Os estudantes franceses utilizavam com frequência uma técnica precursora do atual estêncil, a *pochoir* (palavra francesa para o grafite feito com estênceis.” (GANZ, 2008, p. 8). O nome *Blek* que introduz o título do livro *Blek le Rat. Getting through the walls* refere-se a um sujeito que desde 1980 atua nas ruas de Paris. “*Blek* estudou arquitetura e gravura em água-forte na École de Beaux-Arts, em Paris, mas foi em Nova York que viu o grafite pela primeira vez, [...] em 1971”. (GANZ, 2008, p. 148). Uma de suas intervenções é a representação de um rato que o artista repete através da técnica de *pochoir*. O livro explica que “rat” é um anagrama de “art”.

Assim as imagens de muitos políticos foram para os muros. Isto tanto na Argentina como no Brasil. No Chile há uma influência marcante que tem origem no estêncil argentino. O grafite mais significativo para nós, encontrado no livro *Blek le Rat. Getting through the walls*, é a representação de um casal numa clássica postura corporal do tango. É, de fato, crucial para nossa análise a influência da cultura argentina que recebeu *Blek*, fato que demonstra que não somente o grafite ou o filete portenho, mas também outras formas de artes

de rua, como o tango realizado em praça pública, influenciam o grafite urbano contemporâneo ao redor do mundo.

A obra de Nicholas Ganz intitulada *O mundo do grafite. Arte urbana dos cinco continentes* trás o depoimento do grafiteiro Chaz, no qual ele conta parte do início de sua história como *interventor parietal* ao falar de um momento que marcou sua trajetória e determinou seu modo de grafitar e estar no mundo hoje. Contabiliza a passagem de trinta e cinco anos desde que começou a grafitar em Los Angeles, considerando que a primeira edição do livro saiu em 2004 a conta no leva a 1969.



Fonte: Imagem extraída do livro *O mundo do grafite. Arte urbana dos cinco continentes* de Nicholas Ganz. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

> Disse Chaz: "As letras que eu fazia eram do estilo 'cholo' da zona leste Los Angeles, e me deixavam orgulhoso de minha cultura latina e do lugar que eu ocupava no movimento mundial do grafite. [Explica Nicholas Ganz que] O cholo é um tipo de tipografia quase quadrada, desenvolvida na década de 1940 pelos "zootsuiters" latinos para marcar seu território e como forma de reação à posição dos mexicanos na sociedade americana e ao modo como eram tratados. (GANZ, 2008, p. 36).

A marca do *tag* foi iniciada por um jovem de nome Démétrius, de origem grega, no ano 1971 na cidade de New York. Ele tinha por o hábito espalhar por quarteirões o apelido Taki e o número de sua rua no Harlem: Taki – 183. Logo depois outras inscrições surgiram: Bárbara 62, Eva 62, Lady Pink, Zephir. Seguidas de Bana, Cay 161, Chew 127, Cool Here, Crash, Daze, Frank 207, Iron Mike, Junior 161, Kool Jeff, Lady Pink, NOC 167, Moetr, Sini, Sage, Snake 131, Tracy 168 e Wasp. Essas inscrições inspiraram o surgimento do *tag*, verdadeiros criptogramas com traços redondos ou pontiagudos semelhantes a tatuagens tribais.

Fonte: livro *Blek le Rat. Getting through the walls*, p. 46 e p. 6.

Dois anos mais tarde, em 1973, por iniciativa de alguns jovens, houve a ampliação do suporte usual da intervenção para os trens de metrô da cidade de New York, vagões inteiros e até composições passam a servir de suporte, foi o surgimento da arte de metrô *Sub way art*. Os trens foram transformados em vitrines dessa arte. O observador, parado, passou a ver o *tag* em movimento, e em consequência disso surgiu a necessidade de elaborar em tamanhos maiores e combiná-las com desenhos. A partir daí a *Big Apple* – grande maça ou grande letra - muito usada para expor os codinomes assume proeminência e dos trens contagia também os muros das cidades.

É muito comum encontrarmos na globalização *navegando* por aí no Brasil, na Argentina e pelos diversos países o *tag* ou seus descendentes em diferentes vertentes. Paulo Knauss é bem específico, para ele o *tag* não é alfabeto é logomarca, e

> [...] constitui a base de todo o desenvolvimento formal que evolui das soluções alfanuméricas iniciais para soluções logotípicas das letras emboladas, quase criptogramas, por vezes, adornadas com detalhes figurativos complementares ou pela tridimensionalidade. (KNAUSS, 2001, p. 335).

Fonte: Imagens extraídas do livro *Por Traz dos Muros: horizontes sociais do graffiti*, p.39.

Para o grafiteiro Ota: – “Tem que ter um símbolo, um logotipo que o pessoal olhe e veja: esse é o Ota, esse é o Lucas. Assinatura é a valorização da auto-estima.” (BEDOIAN e MENEZES, 2008, p. 40).

O livro *Graffiti Brasil* já no primeiro parágrafo, ainda na orelha da publicação, elogia a técnica e a criatividade dos Gemeos, artistas que “assinam” a capa. Os autores atribuem “especificidades” que distinguem os grafites das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Olinda, Belo Horizonte e Porto Alegre de outras cidades do globo terrestre. A obra aborda as variações regionais de estilos, enfatizando que o grafite no Brasil tem tendência a formas

abstratas e que há no país “o desejo “natural” de personalizar o grafite e criar um estilo individual.” (MANCO; e NEELON, 2005, p. 17). “[...] artists all over the world are now looking to Brazil as new source of inspiration.” (Ibid., p. 9). Exemplo disso no estado de São Paulo são Speto, Onesto e Nina que pinta interpretações de crianças e animais. O Nunca executa padrões geométricos e figuras indígenas. O Boleta trabalha com formas abstratas que remetem de alguma maneira a formas de pássaros. Zezão interfere na cidade através de um estilo psicodélico de formas orgânicas multicoloridas. Já o Highraff é ainda mais *plural* ao misturar o cômico, o psicodélico e formas orgânicas.

Disseram os Gemeos em entrevista ao jornal *O Globo*:

> -“O movimento do grafite [...] em cada parte do mundo ganhou uma cara. [...] - Grafite brasileiro é uma mistura, porque fazer cultura no Brasil é misturar. É a antropofagia. Outra das diferenças entre o grafite brasileiro e o de outros países é a separação bem marcada entre grafite e pichação no Brasil, enquanto no exterior os *tags* (equivalente às "caligrafias" da pichação) têm quase o mesmo peso do grafite. Além de não aparecerem com tanta frequência no topo dos edifícios: Aqui [em São Paulo] são uns homens-aranha!”[2]

Em depoimento a revista *ARede* o grafiteiro Quartim demonstrou, “de dentro”, a existência e o valor do grafite “livre”:

> – “Em relação ao grafite, diria que, se institucionalizar, estraga. Ele tem o caráter de ser uma expressão fundamentalmente livre. Associar o grafite ao *hip hop*, por exemplo, pode induzir a uma leitura enganosa da proposta aberta dos artistas de rua. [3] [...] O grafite [...] tende a se desprender de movimentos e ideologias. Com isso, passa a ser um ato estético, político ou não, com liberdade de linguagem; e assimila teses regionais. Por mais que seja uma vertente artística mundial, as apropriações culturais criam particularidades interessantes.”(Ibid.)

O livro *Street art Chile* de Rod Palmer fornece um panorama do grafite naquele país. Desde a orelha da publicação aparece a ocorrência de influência profundas nas intervenções chilenas advindas do Brasil, com destaque para as estratégias e técnicas derivadas das letra da pichação e do trabalho de grafiteiros como Gêmeos, Vitche e Herbert. Conforme o autor artistas brasileiros, principalmente os da cidade de São Paulo, visitam o Chile e artistas chilenos visitam o Brasil. Grafiteiros de Porto Alegre e Rio de Janeiro também são antigos conhecidos no interior da arte urbana chilena.

“[...] Chilean street art offers carefully planned visual and verbal jokes, strategies and techniques derived from an array of historical and contemporary sources: from Catalunya, Britain, [...] the US, Brazil, and from Chile’s neighboring countries.” (PALMER, 2008, p. 18).

Caleb Neelon é o grafiteiro Sonik sediado em Cambridge, Massachusetts. Em sua obra *Graffiti Brasil* admite ter sido muito influenciado pelo que vivenciou durante o tempo que

excursionou no Brasil. “Tem uma predileção especial por textos, personagens e símbolos cômicos feitos especialmente para chamar a atenção das pessoas e cativar as crianças.”

A obra de Nicholas Ganz intitulada *O mundo do grafite. Arte urbana dos cinco continentes* conta com mais de 2000 imagens de 180 artistas de variadas regiões do planeta. Segundo o autor o objetivo principal do livro foi captar as novas tendências do grafite.

> O que dominava antigamente eram as letras. Hoje temos uma cultura que se expandiu: novas formas são exploradas, e personagens, símbolos e abstrações começam a proliferar. [...] O estilo de cada artista é desenvolvido sem nenhuma restrição, com a utilização de *stickers* (etiquetas), pôsteres, estênceis, aerógrafos, pastéis oleosos, todas as variedades de tinta e até mesmo de esculturas. (GANZ, 2008, p. 7).

No Brasil é comum o grafite irônico, já na Argentina e Venezuela apesar de existir esta abordagem é mais abundante o uso como forma de comunicação para ataque político. O texto *Submissions from Argentina* fornece um exemplo escrito em letras negras: “LAS FEAS TAMBIEN TIENEN DERECHO A VIVER PERO NO TODAS EN ESTE BARRIO.” Abreu Sojo professor da Universidade Central da Venezuela analisou 740 amostras de intervenções parietais de seu país e constatou que a maior parte é de conteúdo político, em geral diretamente a favor ou contra o governo atualmente liderado por Hugo Chaves. Fornece alguns exemplo: “Chávez el pueblo está contigo”; “viva Chávez”; “estamos atados a lãs cadenas de Chávez”; “Chávez asesino y cínico”.

A frase "AJUDE A LIMPAR O BRASIL, MATE UM POLÍTICO." que o jornal O Globo chama por pichação, foi escrita numa placa no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, em 2005.[4]

Um dos mais talentosos grafiteiros da atualidade paulista é o Boleta. Como muitos outros iniciou sua trajetória de atividade urbana expressando-se pelos muros das cidades através da prática da pichação. Foi a partir dos registros desses primeiros anos vividos por Boleta que um precioso documento foi construído: uma agenda de símbolos, gerada no intervalo de dez anos, entre 1988 a 1998. Assinaturas, grapichos e garatujas foram reunidas e posteriormente organizadas em uma publicação. Através da obra *A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil* descobrimos que paradoxalmente cada borrão é uma letra. Há um alfabeto estabelecido, ao menos no Brasil que é o país de origem dessa manifestação criada em São Paulo. Este livro revolucionou nossa visão sobre os pichos. Não defendemos aqui um estatuto de arte, longe disso.

O Boleta catalogou 24 diferentes tipografias utilizadas para representar a letra A; outras 24 formas de representar a letra B; 17 formas tipográficas para a letra C; 16 de D; 23

para E; 8 de F; 14 de G; 10 de H; 5 de I; 8 de J; 11 de K; 9 de L; 13 de M; 16 de N; 4 de O; 15 de P; 18 de Q; 10 de R; 17 de S; 15 de T; 7 de U; 5 de V; 7 de X; 8 de W; 17 de Y; e 10 de Z. São símbolos com ou sem setas, uns com contornos arredondados outros são pontiagudos ou ainda quadrados, compostos por traços serrilhados ou em meios círculos. A pichação é *puramente* traço; é monocromática, sendo o mais usual, respectivamente, a cor preta, branca e prata. Pode-se dizer que são na origem representações variadas do alfabeto, pouco ou altamente de-formadas, de modo intencional. Composições as vezes espaçadas, mas que geralmente encontram-se emboladas, com os signos sobrepostos uns sobre os outros, neste caso assemelha-se mais a assinaturas (rústicas).

Trata-se de ideógrafos que tiveram rápida expansão nas cidades urbanas como São Paulo e Rio de Janeiro. Os pichadores espalham pelas vizinhanças as letras que compõem seus pseudônimos ou uma abreviação destes. Modalidade de intervenção urbana que invade/agride, altera o visual de monumentos públicos. “O Brasil também é famoso por sua ‘pichação’, um estilo alongado e críptico de escrita que se originou em São Paulo.” (GANZ, 2008, p.19).

Fonte: Todas as imagens são do livro *A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora do Bispo, [200-?] de Daniel Medeiros (Bolota). (org.)

Mas, afinal, o que é grafite urbano?

Assumiremos a atribuição do professor Paulo Knauss segundo o qual "o grafite enquanto técnica pode ser definido como uma inscrição livre sem tratamento de suporte." O grafite tem seu "lugar" nos interiores, a exemplos da escrita latrinária e do grafite carcerário.

Enquanto o grafite urbano é uma inscrição livre sem tratamento de suporte, fenômeno que por algumas vezes trata de questões sociais, no entanto, mesmo nesses casos não tem, obrigatoriamente, engajamento social é um tipo de crítica que tem por sua característica a diversidade: de forma, de sujeitos, tema, técnica, suporte. É realizado com qualquer material capaz de impregnar tinta em suporte urbano – paredes e muros, fradinhos, caixas comutadoras, postes, bancas de jornal, calçada, trens, ônibus, etc. Por urbano entenda-se ruas e praças públicas das cidades. Ao sair da *rua* perde as características, funções e todas as qualidades proporcionadas pelo urbano e passa a ser outra coisa, por exemplo, grafite de banheiro mais conhecido por escrita latrinária. A rua é sua condição *à priori*. Já o conceito de "grafite urbano contemporâneo" diz respeito a um tipo específico que é realizado tendo por material a tinta *spray* aerossol. Trata-se, sobretudo, de um fenômeno global, que antropofágico incorpora tanto a escrita caligráfica de traço simples, como *tags*, grafites anárquicos e as intervenções figurativas extremamente complexas.

Mas, e quando todas as condições citadas estão presentes para caracterizar o grafite urbano exceto o fato do suporte ter sido tratado? Apesar do resultado visual em ambos os casos ser próximo ou até idêntico, o que temos é uma pintura mural.

Tais recortes definidos assim são de extrema relevância para nossa pesquisa e assume um papel ainda mais significativo porque não há na historiografia paradigmas capazes de identificar, de *modo satisfatório,* ou mesmo dialogar com as variedades de técnica ou resultados plásticos do grafite. [5]

Vamos concluir aprofundando um pouco mais a análise e aplicando os conceitos em dois casos:

Comumente a sigla S.M.H. é pintada pela Secretaria Municipal de Habitação nas fachadas de determinadas casas como *sinal* de que aquele imóvel foi vistoriado e interditado para moradia dos proprietários, por consequência de risco eminente de desmoronamento. Muitas encostas, a maioria favelas, em diferentes regiões do estado possuem habitações nessa situação. [6] Dito isto, pergunto ao caro leitor: o S.M.H. é grafite escrito, pichação ou *tag*? É o primeiro porque se trata de uma sigla, composta com letras "intactas" do nosso alfabeto corrente que remetem a um conhecido órgão da administração pública carioca.

Outro exemplo polêmico inclusive entre os artistas é o aerógrafo, também conhecido como fotorrealismo. Ele é ou não grafite urbano? Os grafiteiros estão divididos, alguns tratam como algo à parte. Para nós trata-se de uma realização com equipamento específico, mesmo material - o *spray* -, só muda a ferramenta: neste caso o artista realiza a obra com uma caneta que tem um bico com regulagem de feixes da tinta, o que permite fácil manipulação da espessura dos traços e pinta rápido com mais precisão que a lata aerossol. Existe um compressor que faz jorrar o jato de tinta. Seu custo é mais elevado.

Intervenção pouco comum em função da natureza complexa da prática, o aerógrafo também pode tomar forma de aparentes fotografias, emolduradas pelas colunas dos muros, enorme é a riqueza de detalhes que esta técnica permite ao artista realizar, tratam-se de composições altamente plásticas, cujo resultado final difere do grafite urbano feito com lata *spray*. No entanto, para nós trata-se de grafite urbano, porque seu material continua sendo tinta em *spray*, tinta com ar, sob pressão, cujo resultado plástico é caracterizado por distanciamentos simétricos entre os pingos de tinta. Para economizar material, abranger grandes áreas e poupar tempo de exposição do artista "na rua" as gotas de tintas são "programadas" pelas válvulas das latas de *spray* ou pela caneta aerográfica para serem verdadeiras ilhas, ou seja, pontos de cor cercados de ar por todos os lados. Nota-se facilmente esse espaçamento numa observação a "olho nu" a curta distância. Em alguns lugares o aerógrafo aparece como simples desenho, uma pintura um pouco mais enfeitada. Já observamos certa vez um muro de superfície de reboco liso ter sua aparência transformada pictoricamente em um muro rústico de pedras estilo colonial. Outra pintura encontrada foi de um muro transmutado em céu estrelado.

A análise visual do aspecto plástico tem a vantagem de poder ser empregada mesmo quando outras informações de produção faltam e por si só é capaz de permitir a identificação de uma intervenção realizada por tinta *spray* que deixa uma porosidade diferente na superfície aplicada, o que nos permite identificar um grafite feito com lata aerossol, um elaborado com compressor ou feito através do uso de rolos e pincéis.

Por fim, o grafiteiro espalhou sua expressão por toda a parte fazendo uso das latas, qualquer suporte abandonado no espaço público vem servir para a exibição desta comunicação urbana. As representações estão por todo lugar distribuídas, não somente em muros, mas em fradinhos, caixas comutadoras, postes, bancas de jornal. Atualmente qualquer suporte no espaço público pode servir a esta arte. Assim as cidades sofrem metamorfoses que, dentre outras consequências, irão influenciar as técnicas e as tendências dos próximos grafites. São mantidas as "antigas": formas, técnicas, suportes, materiais e espaços, mas,

sobretudo, com inserção constante e cada vez mais rápida das respectivas atualizações contemporâneas. Trata-se, contudo, de um fenômeno totalmente globalizado.

Notas:

1) DOGGS HIPHOP. Aerosoles Montana Colors – Graffiti. 05/06/2009.

[1] De acordo com o dicionário Aurélio parede é "obra de alvenaria ou de outro tipo, que forma os vedos externos e as divisões internas dos edifícios. Tapumes, tabiques."

[2] *Jornal O Globo,* 30/09/2006.

[3] Cultura - Grafites no planalto central. *ARede. tecnologia para inclusão social*. Ano 2, nº. 16, julho 2006.

[4] *Jornal O Globo*. 09/08/2005.

[5] Importa dizer que compreendemos por modo satisfatório, neste caso, construções argumentativas que mesmo temporariamente sejam capazes de sustentar uma posição explicativa diante um debate científico.

[6] Programa televisivo. *Balanço Geral*, TV Record. 15/03/2011, 13hs40.

Referência Bibliográfica

BEDOIAN, Gaziela; e MENEZES, Kátia. (orgs). *Por Traz dos Muros: horizontes sociais do graffiti*. São Paulo: Peirópolis, 2008.

GANZ, Nicholas. *O mundo do grafite. Arte urbana dos cinco continentes.* Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KNAUSS, Paulo. Grafite Urbano Contemporâneo. In: TORRES, Sônia (org). *Raízes e rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 334-353.

MANCO, Tristan; e NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil.* London: Thames & Hudson, 2005.

MEDEIROS, Daniel (Boleta). (org.). *A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora do Bispo. [200-?].

PALMER, Rod. *Street art Chile.* London: Eigthbooks, 2008.

PROU, Sybille; e ADZ, King. *Blek le Rat. Getting through the walls*. London: Thames & Hudson, 2008.

IMPRENSA ALTERNATIVA E DITADURA MILITAR - O HUMOR SUBVERSIVO DE HENFIL NAS PÁGINAS DO PASQUIM

Zamara Graziela Pinheiro de Oliveira[1]
Universidade Federal do Rio de Janeiro
bolsista UFRJ/CNPQ
zamaragraziela@gmail.com

Resumo: O presente trabalho possui como foco a relação entre a política e o humor representado através das charges publicadas na Imprensa Alternativa durante o período em que foi instituído o regime militar. Jornais como *O Pasquim* formaram uma oposição ao Estado militar soberano, tornando-se a voz de uma sociedade marcada pelo medo.

As personagens criadas pelos traços de Henfil ilustravam os temores enfrentados pela população diante das mudanças do regime, dentre essas; a liberação dos partidos políticos, a diminuição da censura à imprensa e a possibilidade, das por muito aguardadas, eleições presidenciais, junto à esperança trazida por essa "abertura" veio também à insegurança de um possível recrudescimento do regime militar. Dessa forma proponho uma leitura do contexto político-social, através da análise de charges que, valendo-se do humor, atuaram como um meio de expressão político da sociedade.

Palavras-chave: Ditadura; Humor; Imprensa alternativa.

No presente artigo tenho por objetivo apresentar as conclusões parciais de minha pesquisa sobre a Imprensa Alternativa e as charges políticas no período da década de 70 no Brasil, trazendo uma discussão sobre a importância do uso das charges como um meio de contestação do regime militar.

O Semanário "O Pasquim" foi publicado no período de 1969 a 1991 tendo como sede a cidade do Rio de Janeiro, ele caracterizava-se por ser uma <<crítica pontual, localizada no cotidiano e sempre muito precisa>>[2]. Fundado por Jaguar, Carlos Prosperi, Claudius, Ziraldo, Tarso de Castro e Sérgio Cabral, o jornal foi alvo de atentado e sofreu diversas "batidas" policiais devido a seu conteúdo considerado de caráter 'subversivo". O "Pasquim" chegou a alcançar a tiragem de 200 mil exemplares e com uma grande penetração junto aos filhos da classe média, virou um símbolo da resistência. Ele representava a voz da população expondo em suas páginas a indignação do povo brasileiro frente a um regime coercitivo e repressivo.

Com a decretação do Ato Institucional nº 5 a população foi impedida de exercer seus direitos políticos e a censura havia sido imposta,através de escutas telefônicas, de "bilhetinhos" ou através da censura prévia, exercida pelos censores ou mesmo por uma autocensura que os meios de comunicação deveriam "se" impor.

A censura foi uma forma do Estado se proteger tentando ocultar aos olhos da população os abusos que o Regime autoritário havia sido instituído.

Quadro 1: Datas importantes na história institucional e legal da censura.

9/II/1967. Lei n.º 5.250, Lei de Imprensa. Trouxe sérias limitações à atividade jornalística e à liberdade de informação. Não permitia a exceção da verdade no caso de acusações a ocupantes de altos postos públicos, no Brasil e no estrangeiro. Ao isentar alguns cidadãos e não outros, não respeitou a igualdade de todos perante a lei.

Constituição de 1967. O artigo 153, § 8, assegurou a liberdade de imprensa.

13/XII/1968. AI-5. Assinado por Costa e Silva, oficializou a ditadura no Brasil.

14/XII/1968. No dia seguinte à assinatura do AI-5, militares invadiram diversas redações de jornais que haviam protestado contra a medida. Iniciava-se a escalada no regime do terror.

13/III/1969. Lei n.º 314. Versão preliminar da Lei de Segurança Nacional (LSN), que incluía vários conceitos autoritários e totalitários que atingiam a liberdade de imprensa.

20/III/1969. Lei n.º 510. Nova versão da LSN. Persistiu o conceito totalitário de guerra sócio-psicológica.

7/VI/1969. Paulo Fernandez Vieira, secretário-geral do Ministério da Justiça, envia recomendações aos diretores de todos os jornais, revistas, estações de rádio e de televisão, proibindo a publicação de vários tipos de notícias.

31/VIII/1969. Promulgado o Ato Institucional n.º 12, redigido por Carlos Medeiros da Silva, um dos advogados favoritos da ditadura, que impedia a posse do vice-presidente Pedro Aleixo, legitimando o triunvirato militar e acelerando o cerceamento da liberdade dos brasileiros.

29/IX/1969. Decreto-Lei n.º 898, Lei de Segurança Nacional. Uma monstruosidade que os três ministros militares, que ninguém elegeu, impuseram aos brasileiros. A LSN incluía vários absurdos jurídicos, inclusive a extraterritorialidade, explícita nos artigos 5 e 6. Como notou Barbosa Assis (1987, p. 97), a lei estabeleceu penas muito mais severas para os crimes de "propaganda de guerra, subversão da ordem e preconceitos de classe" quando cometidos através da imprensa.

22/I/1970. Decreto-Lei n.º 1.077. Assinado pelo ditador Garrastazu Médici, estabeleceu a censura prévia.

13/V/1970. A Câmara dos Deputados, com o voto da ARENA, aprova o Decreto n.º 1.077.

20/V/1970. O Senado, através do voto de liderança de Eurico Rezende, aprova o Decreto-Lei n.º 1.077.

4/I/1975. Fim da censura prévia ao jornal *O Estado de São Paulo* (governo Geisel).

III/1975. Fim da censura prévia n'*O Pasquim* (governo Geisel).

1/IV/1977. *Opinião* fechou as portas sob censura e pressões financeiras (governo Geisel).

6/VI/1978. Fim da censura prévia no *Movimento*, *O São Paulo* e *Tribuna da Imprensa* (governo Geisel).

A censura imposta ao Pasquim fez com que os donos das bancas se recusassem a vendê-lo e a publicidade caísse a zero, a censura das matérias fez com que o jornal não pudesse usar seu diferencial que despertava a resistência e a luta por parte da população. Os problemas econômicos, a dissolução do grupo original e a mudança do contexto político fizeram com

que o jornal perdesse seu espaço no mercado, tendo seu fim na edição nº 1072 publicada em 11 de novembro de 1991.

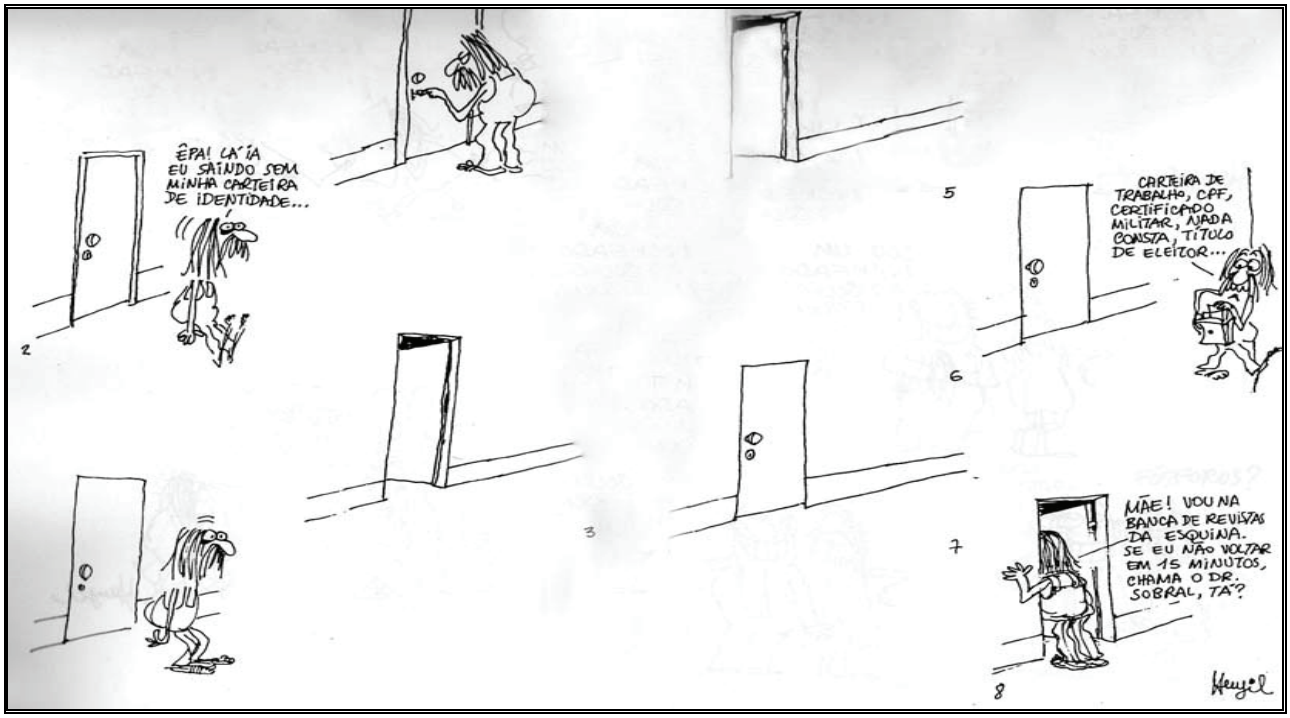
No Pasquim as charges criadas por Henfil procuraram mostrar através do uso do humor, a insegurança política que o país viveu tanto na instauração quanto no momento de abertura do regime militar.

Henrique de Souza Filho (HENFIL) foi um intelectual de esquerda, militante do PT e um dos principais cartunistas brasileiros, viveu de 1944 a 1888, sendo hemofílico necessitava de sucessivas transfusões onde em uma delas contraiu o vírus da AIDS, seu falecimento ocorreu em um dos seus melhores momentos profissionais, onde muitas de suas criações estavam sendo divulgadas nas principais revistas brasileiras.

Criador de personagens famosos como os Fradins, a Graúna, o nordestino Zeferino, Bode Orelana e de Ubaldo o paranóico. O público leitor identificava-se com as personagens das charges uma vez que elas eram o retrato tanto do trabalhador, do Intelectual, como dos ativistas da oposição, com isso as reflexões despertadas pelas personagens eram um reflexo da condição vivida pela população do período, possibilitando assim a formação de um vínculo identitário entre o produto e seu receptor. Por exemplo:

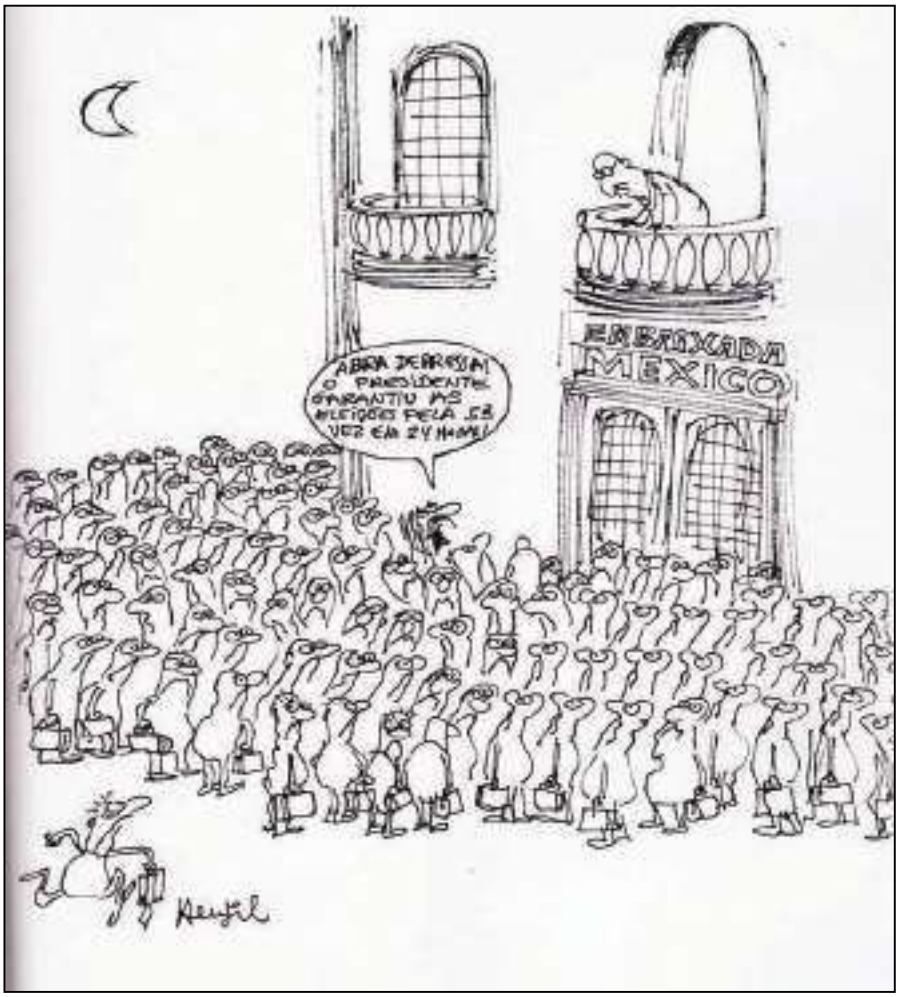
Ubaldo, o paranóico foi criado no ano de 1975, logo após a morte do jornalista Vladimir Herzog nas dependências do II Exército, seus traços lembram o estereotipo do militante político e reflete os temores vividos na época retratando como a censura, a perseguição e a restrição da liberdade causaram uma autocensura por parte das pessoas. Elas não agiam por impulso, ou em seu estado natural, cada decisão era tomada pensando-se em como ela seria recebida, tanto pelas autoridades, quanto pelas pessoas que as cercavam. Pois existia o temor de que alguém pudesse fazer alguma denúncia que os levasse para a cadeia, ao falar sobre uma canção, uma reportagem de jornal, ou até mesmo um assunto do dia a dia, cada palavra deveria ser pensada para que o destino não fosse as prisões militares.

"Na primeira noite eles se aproximam
e roubam uma flor
do nosso jardim.
E não dizemos nada.
Na segunda noite, já não se escondem:
pisam as flores,
matam nosso cão,
e não dizemos nada.
Até que um dia,
o mais frágil deles
entra sozinho em nossa casa,
rouba-nos a luz, e,
conhecendo nosso medo,
arranca-nos a voz da garganta.
E já não podemos dizer nada."[3]



"A idéia de fazer o Ubaldo foi justamente de colocar a nu a perseguição. Porquê? Porque pouco se fala dela. Porque muita gente acha que ela não existe, porque ela se tornou tão forte que numa reação de defesa gigantesca as pessoas evitam pensar nela para não se anularem de medo. Não pensando, não existe, né? Porque muita gente engoliu tanto medo que ficou incapaz de perceber a perseguição nelas (a paranóia neste caso como doença mesmo). (...) Ubaldo é filho da perseguição. Só que a historinha mostra, além da perseguição real, a criação que Ubaldo faz por conta própria.(...) E acho também que Ubaldo é jornalismo. Estou informando que em 1976 as pessoas estavam com medo de falar no telefone, por exemplo[4]."

Ubaldo tratava através do humor as contradições do regime e de como as decisões políticas que estavam sendo tomadas eram recebidas pela população, caso fosse escrita uma reportagem falando da repressão do governo, do medo vivido pela juventude engajada de desaparecer sem nenhum motivo, de ser torturado e de ser morto certamente a reportagem seria censurada, os jornalistas presos e a sede fechada, contudo através das charges esse conteúdo poderia ser retratado, tornando possível o seu entendimento mesmo não podendo ser dito diretamente em palavras .



As charges de Henfil necessitam de um conhecimento prévio sobre o período para que possam ser plenamente entendidas , elas não retratam apenas um período histórico e sim o cotidiano da vida de toda uma população. Sua obra possui inestimável importância tanto para o entendimento do que estava ocorrendo politicamente no país por parte daqueles que vivenciaram o período ditatorial, quanto para um estudo sobre a relação entre a imprensa e a censura. Henfil trouxe a todos combatentes do regime a materialização de seus medos e suas inseguranças, dando-lhes através de seus traços um possível conforto de que a esquerda não havia deixado de lutar e que a censura não os privaria de lutar e de defender seus direitos.

Bibliografia utilizada:

ARAUJO, Maria Paula. *"Os anos 60"*. In: Memórias estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007, pp.90 -128.

ARAUJO, Maria Paula. *"A esquerda alternativa no Brasil – anos 1960-70"*. In: A utopia fragmentada: novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: FGV, 2000, pp.73 – 86.

FICO, Carlos; NASCIMENTO, Maria Paula, 1968: *40 ANOS DEPOIS – História e Memória*. Rio de Janeiro, Editora: 7 Letras, 1ª Edição, Ano 2010.

FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de Moraes; NASCIMENTO, Maria Paula;

QUADRAT, Samantha Viz; *Ditadura e democracia na América Latina:* Balanço Histórico e Perspectiva . Rio de Janeiro, Editora: FGV, 1ª Edição, Ano 2008.

FIGUEIREDO, Argelina. *"Estrutura e escolhas: era o golpe de 1964 inevitável?"*. In: Anais do Seminário 1964-2004: 40 anos do golpe. Ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: FAPERJ/ 7 Letras, pp. 26-35.

HENFIL, *Diretas Já.* Rio de Janeiro, Editora: RECORD,1ª Edição,1984.

KUCINSK, BERNARDO, *Jornalistas e Revolucionários:* Nos tempos da Imprensa Alternativa, São Paulo, Editora: EDUSP, 2ª Edição, 2003.

KUSHNIR, BEATRIZ, *Cães de Guarda* – Jornalistas e Censores do AI-5 à constituição de 1988. São Paulo, Editora : FAPESP, 1ª Edição, 2004.

MORAES, DÊNIS, *O Rebelde do Traço*- A vida de Henfil. Rio de Janeiro, Editora: José Olympio, 1997.

NASCIMENTO, Maria Paula, *A Utopia Fragmentada*. Rio de Janeiro, Editora: FGV 1ª Edição, Ano 2000.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento e Silêncio. *In: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, pp.3-15,1989.

RIDENTI, Marcelo. *"Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: 'entre a pena e o fuzil" In:* ArtCultura. Uberlândia, v. 9, n. 14, pp. 185-195, jan.-jun. 2007.

SCHWARZSTEIN, D. História Oral, memória e histórias traumáticas. *In: Revista da Associação Brasileira de História Oral*. São Paulo, n.4, pp. 73-83, 2001.

TOLEDO, Caio Navarro de. *"1964: o golpe contra as reformas e a democracia"* In: Aarão Reis, Ridenti e Patto (Orgs.). O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004). EDUSC, 2004, pp. 67-77

Notas:

[1] Aluna de bacharel pela UFRJ e bolsista de Iniciação Cientifica PIBIC/CNPQ.
[2] BRAGA, 1977, op.cit,p.233
[3] COSTA, Eduardo Alves *In: Diretas Já.* Rio de Janeiro, Editora: RECORD,1ª Edição,1984.
[4] Revista do Fradim, n. 16, pp 44/46.

LEITURAS DA CIDADE: EDUCAÇÃO PARA O PATRIMÔNIO URBANO

Zita Rosane Possamai/Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Proext- MEC

zitapossamai@gmail.com

O conhecimento sobre as cidades brasileiras compõe o currículo do ensino fundamental, sendo, assim, uma das preocupações de educadores que necessitam recorrer a material didático e metodologias capazes de apreender o urbano. O estudo da cidade geralmente restringe-se exclusivamente ao espaço da sala de aula e os recursos pedagógicos utilizados limitam-se aos materiais didáticos bidimensionais. E, no entanto, a cidade está lá fora. Com suas ruas, praças, avenidas, monumentos, a cidade é um caleidoscópio de imagens, cores e sons; vivenciada pelos educadores e pelos educandos, mas deixada alheia a sua própria investigação quando se deseja melhor conhecê-la.

No sentido de proporcionar apropriações da cidade a partir de sua relação com a imagem e a cultura visual, parte-se de duas possibilidade de apreensão do urbano: a cidade como imagem e a cidade como cenário de uma cultura visual urbana. Essa segunda acepção aponta para o contexto especialmente da modernidade urbana, onde a cidade é o cenário de um novo modo de vida e onde se forja uma cultura urbana ou culturas de diferentes grupos urbanos, que produzem e fazem circular uma cultura visual própria. Nessa perspectiva, é nas cidades que se localizam as instituições que produzem as imagens – Estado, empresas, agências, ensino, sistemas das artes, etc.- conformando o que Ulpiano Bezerra de Meneses (2005) caracteriza como o *visual*. Assim, o espaço da cidade é o lugar selecionado para alocação de artefatos visuais produzidos – como a arquitetura, os monumentos ou a arte pública – ou para a configuração de uma visualidade expressa, sobretudo, nos traçados urbanos – desenho de ruas, praças, bairros e cidades inteiras.

É nesse sentido que as cidades apresentam uma imagem única – passível de alteração ao longo do tempo, certamente - e, no entanto, torna-se possível encontrar recorrências na visualidade urbana construída em mesmos contextos, em diferentes espaços. A visualidade, dessa forma, conforma a imagem visual construída pela visão de um determinado contexto histórico e cultural, pautada pelos repertórios originados a partir dos sistemas visuais vigentes. Essa caracterização da visualidade permite falar-se de uma visualidade medieval ou uma visualidade urbana moderna, que reserva, no entanto, peculiaridades espaço-temporais.

Cidade e imagem

Desde tempos mais remotos a tomada de consciência do urbano (Le Goff, 1992) passou pela criação de representações visuais, necessárias para melhor captação do gigantismo espacial da cidade. Desse modo, a cartografia urbana buscou lançar em meio bidimensional uma representação que possibilitasse aproximar lugares e planejar, ainda que de forma incipiente, a implantação das novas cidades no novo mundo (Santos, 2001). Adentrando o século XIX, o urbanismo moderno nascente dispôs de instrumentos que permitiriam esquadrinhar o espaço urbano, desenhando com requintes de detalhes a configuração espacial da urbe. A cidade, então vista em sua totalidade, fora não apenas aproximada, mas também imaginada e projetada para o futuro.

Concomitante com esse novo saber sobre o urbano surge a fotografia, que privilegiará a cidade como objeto a ser fotografado. Um intenso diálogo e uma estreita cumplicidade entre a cidade e a fotografia encontraram na arquitetura uma de suas razões. No entanto, se num primeiro momento a imobilidade arquitetônica facilitou o fazer técnico dos fotógrafos, logo a fotografia foi considerada um engenho capaz de aproximar o gigantismo urbano por meio de uma representação capaz de se fazer passar pelo seu referente. A fotografia foi, assim, francamente utilizada para documentar o urbano e suas transformações, num contexto de modernização das cidades.

Nesse sentido, a aproximação com a temática do urbano encontra um caminho profícuo na investigação da produção de suas representações visuais, sejam estas oriundas dos poderes instituídos (mapas, projetos urbanísticos); dos artistas (fotógrafos, pintores); dos praticantes da cidade (moradores, visitantes, turistas, amadores). Essas imagens muito

provavelmente não se encontram em sintonia com a cidade real materializada, mas podem fornecer indícios sobre as cidades imaginadas, sonhadas e projetadas.

Para além das representações visuais criadas tendo a cidade como objeto, a cidade artefato também é imagem. O espaço urbano, o traçado de ruas e avenidas, a morfologia arquitetônica, os monumentos, as esquinas configuram-se em imagens que se dão a ver. Daí a importância de observar a cidade, ultrapassando o ver, mera percepção dos sentidos, buscando o olhar, elaboração intelectual sobre o visto (Knauss, 2006). Olhar, assim, é construir uma compreensão sobre a cidade.

Dessa forma, é possível aproximar a cidade-imagem ao texto. A cidade dá se a ver por meio de suas imagens, assim como se dá a ler. O leitor visual da cidade, ao contrário do leitor do texto escrito não folheia um livro a sua disposição. Para ler e olhar a cidade é imperativo caminhar por ela (Certeau, 1994). Nenhuma apreensão virtual ou livresca substitui a experiência de praticar a cidade ao percorrer suas ruas, sentir seus aromas, vivenciar seus lugares, provar seus sabores, escutar seus habitantes. Assim como as maneiras de ler condicionam o corpo leitor, ler a cidade pressupõe uma disposição corporal para percorrer seus espaços, se perdendo e se achando.

Por outro lado, tal como o texto escrito permite diferentes apropriações (Chartier, 1991), a cidade-imagem suscita diversas leituras, consoante às rotas e percursos de seus leitores urbanos. Desse modo, podem ser múltiplas as possibilidades de leitura do urbano. Se forem tomados os saberes que se debruçaram sobre a urbe, observa-se que essa sempre foi objeto de várias disciplinas, seja o Urbanismo e a Arquitetura, seja a História, a Sociologia e a Antropologia; seja a Arte e o Design; seja a Economia e o Direito; sejam os diversos ramos das Engenharias; seja a Medicina e a Biologia.

Para além de um corpo de saberes especializados, o leitor comum também se apropria de diferentes modos da cidade, seja a que vive, seja a que visita como turista ou aquela que apenas passa rapidamente. Daí a riqueza de possibilidades de ler e olhar. A aproximação com as leituras e os olhares do outro, nessa perspectiva, pode se configurar como ato pedagógico que instiga comparações e estranhamentos.

Leituras da cidade

A partir dessas considerações sobre o urbano, passo a apresentar *Leituras da cidade*, um projeto que concilia pesquisa, ensino e extensão, no âmbito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, visando a formação de educadores para a abordagem do urbano. O projeto teve duas edições de formações voltadas para educadores da rede de ensino de Porto Alegre, mas que acabou atraindo também educadores de municípios vizinhos, além de profissionais vinculados a museus, arquivos e órgãos de patrimônio. Um grande número de pessoas procurou a formação, no entanto, o seu formato proposto impossibilitou o acolhimento de mais de cem inscritos. Assim, na primeira versão o curso teve cinqüenta inscritos e era composto por dez módulos temáticos, a partir de uma abordagem multidisciplinar da cidade. Arqueologia, História, Educação, Antropologia, Arquitetura, Artes Visuais foram áreas abarcadas.

Cada módulo foi ministrado em sala de aula ou configurava-se em percursos realizados a pé pelo Centro Histórico da cidade. As abordagens relacionadas à arqueologia urbana, aos acervos artísticos, ao patrimônio arquitetônico e aos monumentos públicos foram, especialmente, valorizadas através da metodologia de contato *in loco* com os objetos em estudo.

A segunda edição da formação teve recursos do Edital 2009 do ProExt, do Ministério da Educação. Seguindo as orientações e normas do referido edital, a formação contemplou a participação de discentes dos cursos de graduação em Museologia e História da universidade. Visando uma abrangência maior de participantes, a segunda edição teve 110 inscritos, tendo sido reduzidas as saídas a campo, restritas à visita e vivência de projetos educativos em desenvolvimento por instituições culturais (Arquivo Público, Arquivo Histórico e Museu de Percurso do Negro).

Além do segundo curso oferecido, foi publicado o livro *Leituras da Cidade*, composto por 18 artigos dos docentes ministrantes da formação e criado o portal de mesma denominação na internet. O portal foi criado com o intuito de possibilitar o acesso a um amplo leque de informações sobre a cidade de Porto Alegre, a partir das seções *O que ver*, *O que ler*, *O que vivenciar*, *O que ouvir*, *O que assistir*. Além de ser uma ferramenta de consulta e referência que remete a acervos na cidade, deseja-se que o portal consolide-se como uma rede de educadores que discutam suas ações em sala de aula, relacionadas às práticas educativas voltadas à memória e ao patrimônio. Para atingir esse objetivo, conta com a

possibilidade de criação de fóruns de discussão, nos quais o visitante cadastra-se para poder participar.

Para o âmbito desse texto, importa mencionar que o portal dá acesso ao visitante a repertórios visuais cujo motivo em foco é a cidade de Porto Alegre. O portal privilegiou imagem nas seções *O que ver* e *O que vivenciar*, oferecendo um leque de informações e fontes com vistas à apropriação dos educadores para posterior utilização em suas ações educativas.

Nessa perspectiva da imagem, os repertórios oferecidos foram imaginados como chaves de entrada para o contato com as diversas representações visuais sobre a cidade. O intuito é proporcionar a aproximação de modo virtual com essa visualidade a fim de que o educador encontre inspiração para olhar e ler a cidade por si próprio e, posteriormente, compartilhe com seus alunos, despertando-os para também olharem e lerem a cidade.

Palavras-chave: cidade, imagem, patrimônio

Referências

CERTEAU, Michel de. Andando na cidade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 23, p. 21-31, 1994.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. São Paulo, n. 11(5), p. 173-191, 1991.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*, Uberlância, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jan., 2006.

LE GOFF, Jacques. *O apogeu da cidade medieval*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fonte, 1992.

SANTOS, Paulo. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, José de Souza. ECKERT, Cornelia. NOVAES, Sylvia (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 33-56.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Leituras da cidade*. Porto Alegre: Evangraf, 2010.

A cidade de Londrina: imagens e representações do construto urbano

Zueleide Casagrande de Paula
Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina/UEL/; Pósdoutoranda do Programa de História Social e Econômica/USP/Bolsista da Fundação Araucária.
Eixo Temático: Imagens urbanas

Nesse trabalho escolhemos apresentar alguns dos marcos que orientam o usuário na espacialidade da cidade de Londrina, localizada na parte convencionada de Norte do Estado do Paraná[1]. Sua configuração e estética urbanas são caracteristicamente pautadas na verticalização e na condição de metrópole regional. Propomos apresentar alguns de seus orientadores urbanos. Assim, traremos de algumas imagens-símbolo e seus usos mais explícitos, como, por exemplo, a do edifício que abriga o Museu Histórico de Londrina, a Estação Rodoviária — hoje Museu de Arte, o Cine/Teatro Ouro Verde, a Concha Acústica e seu entorno. Porém, muitas são as imagens que compõem essas representações da cidade de Londrina. Nosso objetivo e chamar a atenção para os seus elementos de construção e para seus usos na sustentação do próprio construto urbano.

A ideia que alvitramos, diz respeito aos marcos urbano como elemento construtor da paisagem e, portanto, construção/alteração a partir desses pontos de referência para os habitantes/usuários da cidade de Londrina. Para esse trabalho consideramos a perspectiva oriunda das proposições de Kevin Lynch em seu livro Imagem da Cidade (1997) e as propostas apresentadas em Além dos Mapas por Cristina Freire (1997) no qual aponta a relevância dos monumentos na orientação dos usuários da cidade. Apropriamos-nos dos referenciais desses dois autores como metodologia para problematizar a notabilidade de determinadas edificações na orientação dos usuários urbanos da cidade de Londrina, no reconhecimento cognitivo dos espaços citadinos e na construção da imagem urbana.

Nossa primeira menção diz respeito ao Museu Histórico Padre Carlos Weiss (figura 01) cuja edificação, uma das mais antigas da cidade é a que aparece em comerciais e propagandas na e sobre a cidade de Londrina, pois é amplamente explorada como imagem de fundo de disseminadores propagandísticos impressos, televisivos, em outdoor e na internet. Mas, o mais curioso é que são as construtoras e empresas locais, cuja proposta é firmar a imagem da cidade como elaboradora e

[1] Este texto é panorâmico e procura apresentar alguns resultados a respeito da pesquisa realizada no projeto “Questões Urbanas, Questões de Urbanização: História, Imagens, Traçados e Representações”. Mas é preciso dizer que são apenas indicativos dos resultados alcançados.

veiculadora de produtos de qualidade, as que mais usam tais imagens. Essa monumentalização, se considerarmos a leitura de Freire, ou esse marco urbano, se contemplarmos Lynch, chamam a atenção quando pensamos acerca das imagens que representam a cidade de Londrina. Entretanto, tanto como monumento ou como marco urbano, esse edifício ocupa um lugar privilegiado na contextura citadina e também na memória local. A princípio a imagem construída sobre esse edifício define seu lugar e o coloca em uma condição privilegiada, tanto no espaço como no tempo em relação à cidade. É sobre esta construção histórica que parece apontar a condição a qual esse edifício foi alçado no decorrer da história local, cuja representação envolve a compreensão de marco, de monumento e patrimônio local, para a qual chamamos a atenção do leitor. Esta construção histórica expressa sua representação na imagem urbana que a cidade construiu para si e sinaliza para onde e como os orientadores urbanos construíram a materialidade e plasticidade urbanas ao longo de sua existência.

A localização do Museu Histórico de Londrina está "amarrada" ao Museu de Arte, outra edificação histórica da cidade e, ao planetário[2], e, na junção do conjunto de edifícios formam um triângulo de edificações. A funcionalidade deles está voltada para a preservação da história, o exercício da educação, da arte e da cultura.

O Museu Histórico, no entanto, tem como o Museu de Arte, um lugar de memoração, visto que foi construído com outra finalidade: a de ser a Estação Ferroviária[3] a qual trazia o *progresso* e a *civilização* ao sertão, por meio de seus trilhos. Isto num passado não muito distante e que compõe a história local. A estação foi construída para receber a *civilização*, o *progresso*, a *civilidade* era esta a sua representação na época. Tanto foi preparada para tal função que mais tarde seu prédio passou a abrigar a história dessa *entrada triunfal* da modernidade no sertão paranaense e tornou-se o museu histórico da cidade. Mas não foi investido da condição de marco por essa razão, pelo contrário, sua representação histórica e a monumentalidade própria da edificação, *ungiram-na* de tal condição e que permanece

[2] O Planetário de Londrina foi construído na gestão do prefeito Belinati em 1992, porém entrou em funcionamento a partir de 2003, quando um projeto de extensão intitulado: Planetário de Londrina e observatório da UEL: Ambientes de Apoio à Educação Informal de Difusão e Ensino-Aprendizagem em Educação Científica, coordenado pela Professora Doutora Rute Helena Trevisan do Departamento de Física da UEL teve inicio. Sobre uma análise mais aprofundada sobre esse tema ver o texto de Lucia Glicério Mendonça, também apresentado nesse evento e integrante do projeto de pesquisa: "Questões Urbanas, Questões de Urbanização: História, Imagens, Traçados e Representações".

[3] Sobre a Estação Ferroviária, hoje Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, ver o texto publicado nesse evento de autoria Priscilla Perrud Silva, FERRO NOS TRILHOS E NA ESTAÇÃO: o caso da antiga Estação Ferroviária de Londrina. integrante do projeto de pesquisa: "Questões Urbanas, Questões de Urbanização: História, Imagens, Traçados e Representações".

até nossos dias. Contudo, o edifício apresente uma arquitetura eclética - para a época de sua construção já era considera de caráter duvidoso – essa condição não o impediu de tornar-se para o londrinense, uma referência arquitetônica e um marco urbano. Sua natureza de representante máximo do ecletismo na cidade não diminuiu em nada seu valor histórico/simbólico perante seus habitantes que expressam seu orgulho por meio do uso da imagem ao exibir a suntuosidade da edificação como fundo de imagem para remeter à identificação da cidade de Londrina. O curioso, nesse caso, é essa representação ter sido também apropriada por construtoras e imobiliárias, empresas que a princípio, conhecem os estilos arquitetônicos que conduziram a arquitetura brasileira. Este uso, indiretamente, sinaliza para o reconhecimento de um estilo que sempre esteve à margem dos estudos a respeito de estilos arquitetônicos, por ser considerado por arquitetos, um estilo duvidoso desde as últimas décadas do final do século XIX, quanto seu uso passou a ser empreendido com certa freqüência por alguns arquitetos brasileiros a pedido de imigrantes que se fixaram no Brasil[4]. Mesmo que alguns arquitetos atendessem a essas imposições de imigrantes ricos, eram criticados com veemência por seus pares, era um estilo negado na representação da arquitetura brasileira[5]. Contudo, esse exemplar é uma referência na representação da identidade de Londrina. Por outro lado, também é um dos orientadores do uso cognitivo do espaço citadino, portanto, na perspectiva de Lynch, é um dos marcos londrinense.

Figura 01 – fotografia do acervo pessoal da autora, março de 2010

Esta imagem apresenta a localização deste edifício na disposição que ocupa do contexto do triângulo histórico, ou seja, de um conjunto de marcos urbano para a cidade de Londrina. A imagem retratada na figura 01 foi fotografada a partir do Museu de Arte em direção ao Museu Histórico. Objetivamos com isso mostrar a praça que deveria ser o elo entre estes dois museus, mas esta é cortada por uma rua e o trânsito impede a integração do espaço entre as edificações.

[4] . Esta obra apresenta um panorama da expansão da construção civil na cidade de São Paulo no início do século XX. PAULA, Z. C. de A Cidade e os Jardins: Jardim América, de projeto urbano a monumento patrimonial, (1915-1986**.**

[5] A obra de Reis Filho, Quadro da Arquitetura Eclética no Brasil, possibilita se ter uma ideia do que vinha a ser a arquitetura eclética para a época em que foi construída essa edificação em Londrina, mas especificamente o último capítulo.

Porém, nesta imagem, a rua não é perceptível, a praça está em primeiro e ao fundo o prédio que abriga o museu histórico. A praça fica num declive e a edificação do museu está localizada na parte baixa, em seguida há uma rua que margeia a praça, esta não tem o mesmo nível do terreno do museu. Para se ter acesso ao pátio do museu a partir desta rua há uma declinação de aproximadamente três a quatro metros de altura. Durante a semana a referida rua é um lugar movimentado em razão de sua localização cortar o que chamamos de triângulo histórico e de ser um dos acessos ao terminal central de ônibus urbanos, mas aos finais de semana, torna-se uma 'rua cega'.[6] Não tem movimento, pois o fluxo de ônibus diminui consideravelmente e é evitada por transeuntes em razão do isolamento que marca este lado da cidade. Em finais de semana a inexistência de movimentação no comércio, o fato de o Museu de Arte atender aos sábados no horário comercial e não ser aberto aos domingos[7] e em finais de semana e o de o Museu Histórico, assim como o Planetário, fecharem as 17h00minh, faz com que haja pouca visitação.

Do ponto de vista técnico, a arquitetura eclética que marca a plasticidade do edifício do Museu Histórico se aproveitou dos avanços da engenharia do século XIX, como a que possibilitou construções com estruturas de ferro forjado que marcaram a época do estensivo uso do ferro no Brasil. Este resultado explicitado por Danielle Couto Moreira[8] em relação a São João Del-rei e Juiz de Fora, se confirma no caso da estação ferroviária de Londrina que embora tenha tido uma construção com materiais de primeira linha, para a épcoca, e portanto, o uso do ferro poderia se justificar por essa razão, não excluiu a opção do estilo eclético, pois manifestava a empregabilidade de inumeros indicativos oriundos de multiplicidades de estilos. Ora, cabe-nos apresentar o rigor que marcou o registro da documentação a respeito dessa construção por seu porte incomum. A manifiestação de sua importância está marcada na volumetria da obra, na qualidade do emprego de seus materiais registrados em seu inventário, cujo documento, descreve minuciosamente o tipo de materiais e as marcas usadas como forma de garantir a qualidade, mas manifesta-se ao mesmo tempo, no próprio desenho que pode ser verificado nas imagens das figuras 01 e 02.

[6] Para aprofundamento deste conceito ver: JACOBS, J. Morte e Vida de Grandes Cidades. Tra. Carlos S. M. Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

[7] O Museu de Arte tem falta de funcionário e de segurança para que possa ser aberto inteiramente em finais de semana. Este museu é de responsabilidade da prefeitura municipal que tenta, com parcos recursos, conciliar o festival de teatro, de música e a cultura em geral na cidade. Neste universo se encontra o Museu de Arte.

[8] Sobre o Ecletismo, principalmente no Brasil é importante a leitura do trabalho de Danielle Couto Moreira defendido na USP na área de Arquitetura e Urbanismo, intitulada: Arquitetura Ferroviária e Industrial: o Caso das cidades de São João Del Rei e de Juiz d Fora [1875-1930], principalmente o capítulo: Cidade, Indústria e Ecletismo:

Figura 02 – Fotografia de Jorge Romanello, outubro de 2009

Um dos elementos que mais chama a atenção é sua janela de canto, uma das remetências ao estilo modernista que também irá mostrar seus sinais na cidade Londrina. Seu mais importante exemplar, o Museu de Arte, está do outro lado da praça que é apresentada na figura 01, planejado e construído sob a batuta do mestre João Batista Vilanova Artigas.

Já o edifício do atual Museu Histórico, não tem ainda certo seu planejador. A Estação Rodoviária foi resignificada e transformada em Museu de Arte (Figura 03). Esta edificação é considerada a principal obra de Vilanova Artigas na cidade, mas há outras, como veremos. Este arquiteto era um defensor, no Brasil, das ideias e projetos de Frank Lloyd Wright, de tal modo que Yves Bruand (1981) denominou a primeira fase da obra de Artigas (a compreendida entre 1938 e 1944) de fase wrightiana. Mais tarde, deu-se seu diálogo estreito com as obras de Le Corbusier, segundo João Masao Kamita (2000), por o Francês apresentar uma visão apolínea, de civilização maquinista, eficiente e ascética. Para Artigas (1986), no entanto, por trás da boa vontade de construir para a coletividade defendida por Le Corbusier, estaria sua tentativa de legitimar o *status quo*.

Figura 03, fotografia 01, entrada principal do edifício, fotografia 02 panorâmica da parte frontal e fotografia 03 a patê de acesso a Gare, parte de entrada dos ônibus. Fotografias do arquivo particular da autora, outubro de 2009.

O primeiro edifício de Artigas em Londrina que veio a tornar-se marco urbano, como já destacamos, refere-se a Estação Rodoviária — hoje Museu de Arte (figura 03). Sua arte impactante de concreto armado, o conjunto de *brise-soleil* (ou “quebra sol”) projetado para a Rodoviária e, conforme Suzuki (2003), composto de lâminas de fibrocimento curvo, horizontais, divididas em várias faixas, era algo totalmente novo

para uma cidade no meio da floresta. A localização do lado externo e a mobilidade gerada por meio de manivelas era o que havia de mais moderno para a paisagem urbana do lugar (Figura 04, fotografia 01).

Figura 04 – fotografia 01, 02 e 03, do arquivo particular da autora, outubro de 2009.

A fachada sul, onde há um grande painel de vidro, não apresentava sombreamento; o prédio foi projetado e construído para que várias aberturas, denominada pelos arquitetos de: tipo máximo-ar, permitissem a ventilação cruzada, uma vez que esse ambiente era único, com aberturas para ambos os lados (PISANI & CORRÊA, 2007) . O uso de pastilhado, uma inovação para a época no meio do sertão, levou o poder público, bem como alguns nomes de elite local, a convidar o arquiteto, várias outras vezes, para a construção de edificações que trouxessem sua assinatura (Figura 04 fotografias 02 e 03).

O Cine/Teatro Ouro Verde (hoje Teatro Outro Verde) e o edifício Autolon compuseram também marcos urbanos durante muitos anos na cidade de Londrina (Figura 05). Ambos construídos, um ao lado do outro, ligados por uma edificação que se estendia do Edifício Autolon em direção ao prédio do cinema, no qual foi instalado um restaurante. Foram construídos na Rua Paraná, hoje o Calçadão. Este era o ponto de encontro em final de tarde para os empresários, profissionais liberais e políticos locais e funcionava como restaurante freqüentado pelos moradores da cidade em almoços e jantares antes e depois das cessões de cinema, como as cessões da noite e as matines freqüentadas por todos aqueles que não se intimidavam diante da grandeza da composição do restaurante e do cinema. Entre o edifício do teatro e do Autolon, hoje funciona uma pequena loja de ponta de estoque, como é possível constar pela imagem da figura 03.

Esse conjunto arquitetônico foi pensado e proposto por um grupo de empresários locais: Celso Garcia Cid, proprietário da empresa de transporte rodoviário Viação Garcia, mas na época uma empresa regional; Ângelo Pesarini e Jordão Santoro, também sócios proprietários da Sociedade Auto Comercial de Londrina – Autolon, cujo produto consistia nos veículos da marca Chevrolet.

Figura 05 – fotografia 01 Cine Teatro Ouro Verde – Fotografia 02 intervalo entre o teatro e o edifício Autolon, antigo espaço de localização do restaurante. Fotografias do arquivo particular da autora, dezembro de 2010.

O Cine Ouro Verde foi construído para ter uma plasticidade eloquente, pois a ideia, segundo Suzuki (2003), era de que fosse o maior e o mais luxuoso cinema do interior do Brasil. Desde sua proposição em 1948, tornara-se orgulho para a cidade, em razão de sua grandeza, o que de certa forma também despertou a expectativa sobre sua inauguração, a qual foi amplamente noticiada pelo jornal **A Folha de Londrina** no ano de 1952. O jornal apresentou uma extensa e elogiosa reportagem sobre a inauguração e destacou a classificação do empreendimento, que nada deixaria a desejar aos cinemas dos grandes centros, “pois foi ele construído sob os mais modernos e extraordinários quesitos contemporâneos, admitida engenharia arquitetônica [sic] que foi sua classificação entre os maiores da América Latina ─ o Cine Marrocos, em São Paulo, e o São Luiz no Rio de Janeiro” (**Folha de Londrina**, 20 dez. 1952, Apud, Kamita, 2003).

O jornal ainda defende a construção do edifício contra as críticas, que assinalavam a suposta inutilidade de um cinema daquelas proporções para uma cidade como Londrina, “plantada” no que chamavam de “boca do sertão”. Essa defesa sinaliza para o contraste da edificação com o universo citadino local, ou seja, para a existência de um estranhamento: a convivência sertão/arquitetura sofisticada. São essas impressões e sinais que se manifestaram à época e que sustentam a ideia de que esse conjunto de edifícios foi um dos mais destacados marcos urbanos para a cidade, pois até hoje o teatro ainda é referência no Calçadão de Londrina, onde está localizado.

Na Praça Primeiro de Maio (Figura 06), conhecida pelos usuários urbanos de Londrina como praça da Concha Acústica, também se encontra o Memorial dos Pioneiros e à uma das margens da praça, a Casa da Criança, hoje Secretaria da Cultura, outro dos marcos urbanos de Londrina.

Nesta praça em cujo local são promovidos pela Secretaria da Cultura eventos destinados a população de toda a cidade, embora seus principais freqüentadores sejam os moradores do centro e trabalhadores em final de expediente, os eventos são oferecidos a toda população. Abriga também

Figura 06, fotografia 01 Praça Primeiro de Maio em destaque: Concha Acústica. Figura 06, fotografia 02 parte superior: Casa da Criança em processo de demolição do primeiro andar. Fotos da autora, novembro de 2010.

Figura 07 – as fotografias 01, 02, 03 são imagens de diferentes ângulos da Praça Primeiro de Maio, conhecida como praça da Concha Acústica. Fotografias do arquivo particular da autora de novembro de 2010.

Com base na justificativa de que é preciso homenagear quem chegou primeiro e construiu a cidade, o Memorial do Pioneiro torna-se uma realidade, mas a referência espacial predominante é à Concha Acústica. O memorial (Figura 07) é constituído por 17 totens com a inscrição dos nomes dos primeiros que se aproximam em número de três mil e oitocentos nomes, cuja temporalidade estipulada para a definição de quem se caracteriza como pioneiro está entre 21/08/1929 a 31/12/1939, data de chegada ao município.[9]

[9] Neste documento estão arrolados os nomes daqueles que foram considerados pioneiros e tiveram seus nomes cravados no bronze dos totens que se encontram na Praça Primeiro de Maio. http://www.uel.br/museu/pioneiros/mp1.pdf .Também a respeito da leitura crítica desse monumento e para o qual não nos voltamos por não ser este o propósito, ver o texto HISTÓRIA E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO HISTÓRICO: UMA INVESTIGAÇÃO EM EDUCAÇÃO HISTÓRICA de autoria de Cainelli, Marlene R. e Tuma, Magda M. P., publicado

A cidade de Londrina é inicialmente resultado de um projeto de ocupação iniciado na primeira gestão do governo Getúlio Vargas e que se concretizou ao logo desse governo. Entretanto, durante suas primeiras décadas de vida, olhava para são Paulo, como esta olhava para a Europa durante o final do século XIX e começo do XX. Este "farol" da modernidade e da modernização irá conduzir a vidada da aspirante a metrópole incrustada no meio da floresta, e que tinha a indesejada condição de "boca do Sertão", traduzida para seu nome inicial, "Patrimônio Três Bocas", em sua projeção do que deveria ser uma cidade. Seus habitantes abastados e administradores buscaram rapidamente vencer essa condição com a qual não coadunavam. De Patrimônio Três Bocas que remetia a entrada do sertão e as saídas para os outros patrimônios em processo de formação, mudou para Londrina. Tratava-se de uma alusão à inglesa cidade de Londres, de onde vieram os primeiros (re)colonizadores da região, pois nela já habitavam índios e posseiros que desaparecem com a chegada da companhia inglesa e a reocupação em curso.[10]

Se os engenheiros e arquitetos que aqui viviam não tinham ainda meios de enfrentar a tosca condição na qual uma recente ocupação no meio da floresta dispunha, os administradores buscaram na direção do "farol" essa possibilidade. Desse modo chegam à Londrina, ao final da década de 1940 até o final da década de 1950 os projetos de, Vilanova Artigas, Burle Max, e Prestes Maia.

A vinda desses arquitetos e urbanistas está diretamente ligada ao que pretendiam aqueles "pioneiros" para Londrina no período inicial da cidade. Estava claro que todos almejavam a modernização e condições confortáveis de vida para "todos". Buscavam o mínimo de urbanidade para a pequena Londrina, e esta urbanidade é representada pelo trabalho reconhecido de jovens arquitetos, engenheiros, paisagistas que atendiam a cidade de São Paulo, portanto, se servia para aquela cidade, servia também para Londrina. Deste modo é este pensamento modernizador o que moverá a fundação de obras públicas com a assinatura de Vilanova Artigas e de projetos de modernização da malha urbana assinados por Prestes Maia. A déia que marcava as políticas dos anos de 1950 e que se estendeu até o interior do Paraná foi de Progresso e desenvolvimento.

---

por *Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.34, p.211-222, jun.2009 - ISSN: 1676-2584* 211-222. http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/34/index.html

[10] Sobre esse processo e o destino dos moradores dessa região antes da chegada da companhia, ver os trabalhos de ADUM, Sonia M.S. Lopes. Imagens do Progresso: Civilização e barbárie em Londrina (1930-1960). Dissertação (mestrado em História). Depto. de História da UNESP, Campus de Assis, 1991; TOMAZI, N. D. Norte do Paraná: historias e fantasmagorias. (Tese). Curitiba: UFPR,1997; PAULA, Z. C. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Julio Mesquita Filho Unesp, campus de Assis. Maringá: coração verde do Brasil?, 1998; ARIAS NETO, José Miguel. O Eldorado: representações da política em Londrina 1930-1975. Londrina: Editora UEL, 1998;.

Dentro dessa expansão urbana na cidade de Londrina e da lógica de modernização, outro marco urbano foi construído, a Casa da Criança (Figura 07). Este edifício encontra-se em processo de restauração para eliminar um pavilhão inteiro que havia sido construído como um agregado ao edifício e que descaracterizou a edificação inicial. A ideia defendida pela Secretaria de Cultura é a de que demolição desse agregado restituirá ao edifício sua feição primeira e a aparência projetada por Artigas. Esta obra sofreu outra interferência significativa, trata-se da inserção de um painel de azulejos exposto na fachada principal do edifício, cujo tema é a força e a pujança do trabalho dos pioneiros locais. O mencionado painel compreende a paisagem fragmentada que se constituiu entre 1930 (década que marca o início da cidade) e 1960, quando foi instalado.[11]

Este edifício é um dos referenciais urbanos da cidade e durante um longo período foi um de seus marcos. Podemos afirmar que o edifício, hoje, Secretaria da Cultura, antiga Casa da Criança, compõe uma parte da *praça da Concha* como é conhecida a Praça Primeiro de Maio e seu entorno, espacialidade esta que orienta todo morador ou visitador do centro da cidade.

Figura – 08 – fotografias 01 e 02, são registros do edifício em processo de demolição do primeiro andar. Fotografias da autora, dezembro de 2010.

Esse espaço é ordenado por uma composição no entorno da Praça Primeiro de Maio, narrado a partir da direita da Secretaria da Cultura/Casa da Criança em direção a esquerda onde está localizado na sequencia a Avenida Souza Naves e o edifício Fugante (uma edificação também em estilo modernista), em seguida na quadra frontal, na rua Piauí o edifício do Centro Comercial, o prédio da Galeria ao lado e em seguida o prédio da Folha de Londrina e termina aquela quadra. Vem na sequência a rua Rio de Janeiro que faz a divisa da quadra e da praça com o bosque Zerinho.[12] Do lado esquerdo da Secretária o edifício da Sociedade Rural e que acabou por sufocar o da

[11] A Esse respeito ver o texto: ARRUDA, Gilmar. Monumentos, Semióforos e Natureza nas Fronteiras. In: Natureza, Fronteiras e Territórios. ARRUDA, Gilmar (org.).Londrina: Eduel, 2005.
[12] Sobre esse espaço no centro da cidade ver o livro de Sonia Adum e Ana Almeida, Memória e Cotidiano do Bosque.

antiga Casa da Criança e de certa forma sua condição demarco; em seguida o prédio em cuja parte térrea está instalada a sede da sociedade Médica, e o prédio do Correio, termina a quadra na rua Rio de Janeiro.

Enfim, todos estão no entorno da praça da Concha Acústica, servem de orientadores para qualquer morador ou visitante da cidade, mas cabe enfatizar, não é a praça que serve de referência, é o conjunto. Estes são alguns dos marcos urbanos destacados, mas há outros de igual relevância e que servem de orientação para o usuário apressado cuja preocupação é reduzir trajetos ao logo do dia para facilitar sua rotina diária. A relação dos usuários com a cidade e a identidade estabelecida ao longo da história da cidade para ela, foi percebida por meio das menções às alterações que sofreram essas espacialidades nesse decurso, porém, a ênfase que é dada a eles como marcos urbano, aparece no cotidiano da cidade e da própria produção historiográfica sobre ela.

Referência Bibliográfica

ADUM, SONIA M. S. L. & ALMEIDA, ANA M. C. *Memória e Cotidiano do Bosque*, Eduel, 2008.

ARIAS NETO, José M. *O Eldorado: Representações da Política em Londrina - 1930-1975.* Londrina: UEL, 1998.

ARRUDA, Gilmar. Monumentos, Semióforos e Natureza nas Fronteiras. In: *Natureza, Fronteiras e Territórios*. ARRUDA, Gilmar (org.).Londrina: Eduel, 2005.

ARTIGAS, V. J.B. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Pini: Fundação Vilanova Artigas, 1986.

BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAINELLI, Marlene R. e TUMA, Magda M. P. História e memória na construção do pensamento histórico: uma investigação em educação histórica. In: *Revista HISTEDBR On-line,* Campinas, n.34, p.211-222, jun.2009 - ISSN: 1676-2584 211-222. http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/34/index.html

FREIRE, Cristina. Além dos mapas: Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume, FAPESP, SESC, São Paulo, 1997.

JACOBS, J*. Morte e Vida de Grandes Cidades*. Tra. Carlos S. M. Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KAMITA, J. M. *VILANOVA ARTIGAS*: a política das formas poéticas. São Paulo: Cosac &Naify Edições, 2003.

LYNCH, K. *A Imagem da Cidade*. Trad. Jefferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MOREIRA, Danielle Couto. *Arquitetura Ferroviária e Industrial:* o Caso das cidades de São João Del Rei e de Juiz d Fora [1875-1930]. Tese de doutoramento em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo: USP, 2007.

PAULA, Z. C. de *A Cidade e os Jardins*: Jardim América, de projeto urbano a monumento patrimonial, (1915-1986). São Paulo: Unesp, 2008.

PISANI, Maria A. J. *RODOVIÁRIAS DE LONDRINA E JAÚ*: 4 MOMENTOS (PROJETO/FUNCIONAMENTO/OBSOLESCÊNCIA/REABILITAÇÃO), 2007 http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/039.pdf

REIS FILHO, Nestor G. *Quadro da Arquitetura Eclética no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 2000.

SUZUKI, J. H. *Artigas e Cascaldi*: arquitetura em Londrina. Cotia-São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TOMAZI, N. D. *Norte do Paraná*: historias e fantasmagorias. (Tese). Curitiba: UFPR, 1997.